

1762

2011



საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა
დაცვის სამინისტრო

გათუვის ხელოვნების სასწავლო უნივერსიტეტი



ხელოვნებათმცოდნეობითი

ეტიუდები

STUDIES IN ART CRITICISM

IV

საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტრო
გათუმის ხელოვნების სასწავლო უნივერსიტეტი
განათლების, ჰუმანიტარულ და სოციალურ მეცნიერებათა
ფაკულტეტი

ხელოვნების თეორიისა და ისტორიის დეპარტამენტი

სამეცნიერო შრომების კრებული

ხელოვნებათმცოდნეობითი ეტიუდები

STUDIES IN ART CRITICISM

IV



14

კრებულის სამეცნიერო საბჭო:

- მაია ჭიჭილაძე** – რედაქტორი, ბათუმის ხელოვნების სასწავლო
უნივერსიტეტის სრული პროფესორი
- სოფიო თავაძე** – ბათუმის ხელოვნების სასწავლო უნივერსიტეტის
ასოცირებული პროფესორი, ტომის რედაქტორი
- ერმილე მესხია** – ბათუმის ხელოვნების სასწავლო უნივერსიტეტის
სრული პროფესორი
- ვასილ კიკნაძე** – შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის ემერიტუსი
- ლელა ონიაშვილი** – შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის სრული პროფესორი
- ხათუნა მანაგაძე** – ბათუმის ხელოვნების სასწავლო უნივერსიტეტის
ასოცირებული პროფესორი
- მეთევან გოგოლაძე** – ბათუმის ხელოვნების სასწავლო უნივერსიტეტის
სრული პროფესორი
- თამარ სირაძე** – შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტის
ასისტენტ-პროფესორი

კონფერენციის საორგანიზაციო კომიტეტი:

ერმილ მესხია - რექტორი, სრული პროფესორი, საორგანიზაციო კომიტეტის თავმჯდომარე

მაია ჭიჭილაშვილი - განათლების, ჰუმანიტარულ და სოციალურ მეცნიერებათა ფაკულტეტის დეკანი, ხელოვნების თეორიისა და ისტორიის დეპარტამენტის ხელმძღვანელი, სრული პროფესორი

ნინო ხარჩილავა - სასწავლო პროცესების მართვის დეპარტამენტის ხელმძღვანელი, აკადემიური დოქტორი

მამუკა ჯორჯენაძე - სახვითი, სასცენო და კინო-ტელე ხელოვნების ფაკულტეტის დეკანის მოვალეობის შემსრულებელი

ხათუნა მანაგაძე - მუსიკის ფაკულტეტის ხარისხის უზრუნველყოფის სამსახურის უფროსი, ასოცირებული პროფესორი

სოფიო თავაძე - ხელოვნების თეორიისა და ისტორიის დეპარტამენტის ასოცირებული პროფესორი

რამი ჩიკურდანიძე - ხელოვნების თეორიისა და ისტორიის დეპარტამენტის ასისტენტ-პროფესორი

ბათუმის ხელოვნების სასწავლო უნივერსიტეტის პროფესორ-მასწავლებელთა სამეცნიერო კონფერენცია

სარჩევი

კონფერენციის პროგრამა

კულტურის მეცნიერებები

(კულტურის ისტორია/კულტუროლოგია/კულტურის მენეჯმენტი)

თამილა ლომთათიძე -----	14
სიმბოლო-ნიშანთა სემანტიკა აჭარული საცხოვრებლის დეკორსა და მიმო-რიტუალურ სისტემაში	
ნინო ხარჩილავა -----	19
ქართული ტრადიციული მარანის ფუნქცია და დანიშნულება (ეთნოგრაფიული სამურზაყანოს მიხედვით)	
მარილე მისხია -----	25
სამუზეუმო განათლებისა და მეცნიერული კვლევის პრობლემები საქართველოში	
მამუკა ჯორბენაძე -----	30
თანამედროვე პოპულარული კულტურა და „LOVE SITY 3D“	
ელენე ბაბაკიშვილი -----	37
ფანდრეიზინგის აუცილებლობა გარდამავალი ეკონომიკის მქონე ქვეყნებში	
ელიზაბარ ელიზბარაშვილი -----	42
აბსურდის პრობლემა ალბერტ კამიუს “სიზიფეს მითის” მიხედვით	
მირანდა ჩარკვიანი -----	48
სამყარო როგორც პოლოგრამა	

ხელოვნებათმცოდნეობა (არქიტექტურისა და სახვითი ხელოვნების ისტორია და თეორია)

ნაწული ნოღაიდელი	52
“ნამგრელთა” სახეები ხალხური დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნების ნიმუშებში	
ქეთევან ორხიკიძე	55
ჯოისუბნის ეკლესიის “საშინელი სამსჯავროს” რელიეფური კომპოზიციისიკონოგრაფიულითავისებურებანი	
სოფიო სანიკიძე	58
სიმბოლოს მნიშვნელობა რეკლამაში	
რათი ჩიბურდანიძე	62
თამაზ ხუციშვილის ჟანრული ფერწერა	
მაია ჭიჭილეთიშვილი	71
ბათუმის სინაგოგა (პროექტისა და ნაგებობის ურთიერთმიმართების საკითხი)	
კინომცოდნეობა (კინოს ისტორია და თეორია/რეჟისურა)	
ვლადიმერ პიპილეთიშვილი	79
ალექსანდრე წუწუნავა – ქართული მხატვრული კინოს ფუძემდებელი	
ნატო ცხვინიძე	83
ბათუმი – კინემატოგრაფიული ქალაქი	
სოფიო თავაძე	88
გერმანული “ექსპრესიონიზმი” და ქართული კინო	
ინგა ხალვაში	93
ბავშვის, როგორც კინოსიმბოლოს გამოყენების ზოგიერთი საკითხისათვის	
ზაზა ხალვაში	97
რეჟისურა – როგორც მეცნიერება	

ლელა ოჩიაური -----	99
პოლიტიკა და მისი გავლენა ქართული კინოწარმოებისა და შემოქმედებით პროცესებზე	
გიორგი უდრელიძე -----	103
რეჟისორული ძეგლები კინემატოგრაფში და ტელევიზიის განვითარების წინაპირობები გერმანიაში	
ზურაბ ქავთარაძე -----	108
მცირე ბიუჯეტისანი ციფრული კინემატოგრაფი. რით გადავიღოთ კინო	
თეატრმცოდნეობა (თეატრის ისტორია და თეორია/ თეატრალური პედაგოგიკა)	
ირაკლი გოგია -----	116
ლაბანის “იკოსაედრი” და მისი მნიშვნელობა სათეატრო პედაგოგიკაში	
ლუაზ ჩხარტიშვილი -----	121
შექსპირის ტრაგედიების ახლებურად განხორციელების ცდები XX საუკუნის II ნახევრის ბრიტანულ თეატრში (პიტერ ბრუკის ექსპერიმენტები შექსპირის სამყაროში)	
თამარ კიკნაშვილიძე -----	127
გორდონ კრეგის სასცენო სივრცე (უილიამ შექსპირის „ჰამლეტის“ ერთი სცენის მაგალითზე)	
ვლადიმერ ბიბილიაშვილი -----	132
აკაკი ფალავას პედაგოგიური მოღვაწეობა	
თეიმურაზ კეჟერაძე -----	136
ფრიდრიხ შილერის თეატრის დანიშნულების შესახებ	
ირმა გაბრატონი -----	141
თეატრალური სინთეზის ხედოვნება როგორც მუსიკალური ვიდეოპროექტის ესთეტიკური გააზრების არქეტიპი	
თეიმურაზ კეჟერაძე -----	147
სანდრო ახმეტელის რეპეტიციის დღიურები	
Contents/Summaries -----	153

ბათუმის ხელოვნების სასწავლო უნივერსიტეტი
განათლების, ჰუმანიტარულ და სოციალურ მეცნიერებათა ფაკულტეტი
სახეითი, სასცენო და კინო-ტელე ხელოვნების ფაკულტეტი

Batumi Art Teaching University
Faculty of Education, Humanities and Social Sciences
Faculty of Visual, Stage and Film-TV Arts

პროფესორ-მასწავლებელთა სამეცნიერო კონფერენცია

Scientific Conference for Teachers and Professors

25-26 ნოემბერი 25-26 November

ბათუმი – 2011 – Batumi

სამეცნიერო კონფერენციის მუშაობის განრიგი

2011 წელი

25 ნოემბერი, პარასკევი

10.30 – კონფერენციის მონაწილეთა რეგისტრაცია

11.00 – კონფერენციის გახსნა. მისალმებები

11.30 – 14.00 – საკონფერენციო მუშაობა. I სხდომა

14.00 – 14.30 – ლანჩი

14.30 – 17.30 – საკონფერენციო მუშაობა. II სხდომა

26 ნოემბერი, შაბათი

10.00 – 13.30 – საკონფერენციო მუშაობა. III სხდომა

13.30 – 14.00 – ლანჩი

14.00 – 17.00 – საკონფერენციო მუშაობა. IV სხდომა

17.00 – 17.30 – დასკვნითი სხდომა

რეგლამენტი: მომხსენებელთათვის – 10 წუთი

კამათში მონაწილეთათვის – 5 წუთი

I სხდომა

25 ნოემბერი

11.30 – 14.00

თაემჯდომარეები: ისტორიის დოქტორი ნ. ხარჩილავა,

ასისტ. პროფ. რ. ჩიბუკიანიძე

თამილა ლომთათიძე (ბათუმი)

სიმბოლო-ნიშანთა სემანტიკა აჭარული საცხოვრებლის დეკორსა და მითო-რიტუალურ სისტემაში

ნინო ხარჩილავა (ბათუმი)

ქართული ტრადიციული მარანის ფუნქცია და დანიშნულება
(ეთნოგრაფიული სამურზაყანოს მიხედვით)

მამილე მესხია (ბათუმი)

სამუზეუმო განათლებისა და მეცნიერული კვლევის პრობლემები
საქართველოში

მამუკა ჯორჯენაძე (ბათუმი)

თანამედროვე პოპულარული კულტურა და „LOVE SITY 3D“

ელენე პაპაკიშვილი (თბილისი)

ფანდრეიზინგის აუცილებლობა გარდამავალი ეკონომიკის მქონე ქვეყნებში

ელიზბარ ელიზბარაშვილი (თელავი)

აბსურდის პრობლემა ალბერტ კამიუს “სიზიფეს მითის” მიხედვით

მირანდა ჩარკვიანი (ბათუმი)

სამყარო როგორც პოლოგრამა

II სხდომა

14.30 – 17.30

25 ნოემბერი

თავმჯდომარეები: პროფ. მაია ჭიჭილაძე, პროფ.

ასოც. პროფ. სოფიო თავაძე

ნაწილი I (ბათუმი)

“ნამკრელთა” სახეები ხალხური დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნების ნიმუშებში

მთავარი თემა (თბილისი)

ჯოხისუბნის ეკლესიის “საშინელი სამსჯავროს” რელიეფური კომპოზიციის იკონოგრაფიული თავისებურებანი

სოფიო სანიკიძე (ბათუმი)

სიმბოლოს მნიშვნელობა რეკლამაში

რამაზ ჩიჭილაძე (ბათუმი)

თამაზ ხუციშვილის ჟანრული ფერწერა

მაია ჭიჭილაძე (ბათუმი)

ბათუმის სინაგოგა (პროექტისა და ნაგებობის ურთიერთმიმართების საკითხი)

III სხდომა

26 ნოემბერი

10.00 – 13.30

თავმჯდომარეები: პროფ. ზაზა ხალვაში

პროფ. ლელა ოჩიაური

ვლადიმერ გიბილაძე (ბათუმი)

ალექსანდრე წუწუნავა – ქართული მხატვრული კინოს ფუძემდებელი

ნათი ცხვიტინიძე (ბათუმი)

ბათუმი – კინემატოგრაფიული ქალაქი

სოფიო თავაძე (ბათუმი)

გერმანული “ექსპრესიონიზმი” და ქართული კინო

ინგა ხალვაში (ბათუმი)

ბავშვის, როგორც კინოსიმბოლოს გამოყენების ზოგიერთი საკითხისათვის

ჯაჯა ხალვაში (ბათუმი)

რეჟისურა – როგორც მეცნიერება

ლელა ოჩიაური (თბილისი)

პოლიტიკა და მისი გავლენა ქართული კინოწარმოებისა და შემოქმედებით პროცესებზე

გიორგი უდრელიძე (თბილისი)

რეჟისორული ძიებები კინემატოგრაფში და ტელევიზიის განვითარების წინაპირობები გერმანიაში

ფურაბე ქავთარაძე (ბათუმი)

მცირე ბიუჯეტისანი ციფრული კინემატოგრაფი. რით გადავიღოთ კინო

IV სხდომა

26 ნოემბერი

14.00 – 17.00

თავმჯდომარეები: პროფ. ვაჟა ბიბილიშვილი

ლაშა ჩხარტიშვილი

ირაკლი გოგია (თბილისი)

ლაბანის “იკოსაედრი” და მისი მნიშვნელობა სათეატრო პედაგოგიკაში

ლაშა ჩხარტიშვილი (თბილისი)

შექსპირის ტრაგედიების ახლებურად განხორციელების ცდები XX საუკუნის II ნახევრის ბრიტანულ თეატრში (პიტერ ბრუკის ექსპერიმენტები შექსპირის სამყაროში)

თამარ კიკნაველიძე (თბილისი)

გორდონ კრევის სასცენო სივრცე (უილიამ შექსპირის „ჰამლეტის“ ერთი სცენის მაგალითზე)

ვლადიმერ ბიბილიშვილი (ბათუმი)

აკაკი ფაღავას პედაგოგიური მოღვაწეობა

თეიმურაზ კეჭეზაძე (ბათუმი)

ფრიდრის შილერი თეატრის დანიშნულების შესახებ

ირმა პაპრატიშვილი (ბათუმი)

თეატრალური სინთეზის ხელოვნება როგორც მუსიკალური
ვიდეოპროექტის ესთეტიკური გააზრების არქექტიპი

თეიმურაზ კეჭეზაძე (ბათუმი)

სანდრო ახმეტელის რეპეტიციის დღიურები

17.00 – 17.30 – დასკვნითი სხდომა

კონფერენციის მასალები

კულტურის მემკვიდრეობა

თამილა ლომთათიძე

ფოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტის
სამეცნიერო ცენტრის მემკვიდრე-თანამშრომელი,
ისტორიის დოქტორი

სიმბოლო-ნიშანთა სემანტიკა აჭარული საცხოვრებლის დეკორსა და მითო-რიტუალურ სისტემაში

უძველესი ადამიანის აზროვნების წესი უაღრესად სიმბოლურია. ეს შეეხება როგორც სამყაროს მსოფლალქმას, ისე ამ მსოფმხედველობის გამოხატვის ფორმებს. სიმბოლოები კულტურის მეხსიერების მნიშვნელოვან მექანიზმს წარმოადგენენ. ისინი ინახავენ და თაობიდან თაობას გადასცემენ იმ უმნიშვნელოვანეს ინფორმაციას ადამიანების საკრალური წარსულიდან, რომელიც კოდიფიცირებულია სიმბოლოში (ხიდაშელი, 2001:44).

არქაული ადამიანის მსოფლალქმა აერთიანებს სიმბოლურ აზროვნებასა და სიმბოლურ ქმედებას – შემონახულს მითორიტუალურ სისტემაში და სიმბოლოს ხატოვან სახე-ნიშანს, დაფიქსირებულს ხალხურ ხელოვნებაში. ნიშანი ემსახურება არა მხოლოდ გარკვეული აზრის მქონე შინაარსის გადაცემას, არამედ მისი მეშვეობით განისაზღვრება სიმბოლოს არსი (Культурология, 1995:177).

ყველაზე ხატოვნად ადამიანების სიმბოლური აზროვნება აისახება ხელოვნების ტრადიციულ დარგების ნიმუშებში, დაწყებული ინტერიერის დეკორიდან ტანსაცმლის ორნამენტით დასრულებული. სიმბოლო ასახავს ადამიანების მსოფმხედველობის გენეზისისა და ტრანსფორმაციის პროცესებს და თუ შევძლებთ ამ სიმბოლური ნიშნების წაკითხვას, ჩვენთვის გასაგები გახდება ამა თუ იმ წეს-ჩვეულების არსი, რიტუალის დანიშნულება. მეორე მხრივ, უძველესი რწმენა-წარმოდგენებისა და მითორიტუალური სისტემების გარეშე შეუძლებელია ტრადიციულ ხელოვნებაში შემონახულ სიმბოლოთა მნიშვნელობის გარკვევა. ანუ სიმბოლოთა გენეზისისა და ფორმირების საკითხის გარკვევისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს მითორიტუალური მოდელებში სახე-ნიშანთა ფუნქციონალური დანიშნულების შესწავლას.

ხალხურ დეკორში ხდება სიმბოლური სახეებით სამყაროს მოდელირება. დეკორის გამოსახულებები გარკვეული აზრის მქონე ნიშნებს წარმოადგენს. მათ აქვთ გარკვეული აზრობრივი დატვირთვა. ამდენად

ნად, ისინი წარმოადგენენ გარკვეულ სიმბოლო-ნიშანთა სისტემას, როგელიც ხატოვან, ხელშესახებ სახეს აძლევს იმას, რაც უხილავი, საკრალური იყო (Ранние формы искусства, 1972:40).

ნიშანი თავისთავად არ არის სიმბოლო. სიმბოლოდ ნიშანი იქცევა მაშინ, როცა ეძლევა გარკვეული აზრი, განსაკუთრებული საკრალური მნიშვნელობა. ასეთი განსაკუთრებული საკრალურობით გამოირჩევა ერთ-ერთი ყველაზე გავრცელებული ასტრალური სიმბოლო ჯვარი. იგი, როგორც ნიშანი-სიმბოლო კარგადაა ცნობილი ქრისტიანული იკონოგრაფიიდან, მაგრამ ჩვენ შევეცდებით მიმოვიხილოთ ქართველთა მითორიტუალურ ცნობიერებაში შემონახული ამ სიმბოლოს სხვადასხვა ასპექტი აჭარის ტრადიციული გამოყენებითი ხელოვნების ნიმუშებისა და ეთნოგრაფიული ყოფის მაგალითზე. რწმენა-წარმოდგენებისა და რიტუალების მეშვეობით ავხსნათ ის, რაც ამ სიმბოლური ნიშნის მიღმაა დაფარული, მისი არსი და ადგილი ქართველთა რწმენა-წარმოდგენებში.

დღეს ჯვარი ქრისტიანული რწმენის სიმბოლოა (“ჯვარის სახემ მოგაგონოს და წარმოგიდგინოს შენ იგი, რომელი იყო დამოკიდებული თვით ჯვარზედ მთასა ზედა გოლგოთასა” – გ. ქიქოძე, 2005:36), მაგრამ იგი, როგორც საკრალური ნიშანი, თავდაპირველად კოსმოგონიური შინაარსის იყო და ისე, როგორც მსოფლიო მითოლოგიურ აზროვნებაში, ქართველი ხალხის მითოლოგიურ-კოსმოგონიურ სისტემაშიც ჯვარი მზის არქანულ მსოფლხატადაა მიჩნეული. თავისი სტრუქტურით, ჯვარი განზოგადებული კოსმოგონიური ნიშანია და წარმოადგენს მზის ოთხ მდგომარეობას ცაზე, მის ციკლურობასა და ბრუნვას (სურგულაძე, 1986:35). ასეთია ჯვრის ტრადიციული გაგება, მაგრამ მითო-რიტუალური პრაქტიკა ჯვრის კიდევ ერთ ფუნქციურ დატვირთვაზე, მის დამცავ ფუნქციაზე მიუთითებს. ჯვრის ასეთი სიმბოლური დატვირთვა მზის კულტს უკავშირდება და კარგად იკითხება ქართულ მითოლოგიასა, ორნამენტულ სიმბოლიკასა თუ საკულტო და საყოფაცხოვრებო ნივთების დეკორში. ჯვრის ამგვარი სიმბოლური გააზრება ჩანს ქართული ეთნოგრაფიული მასალის მიხედვითაც. შემთხვევითი როდია, რომ აჭარის სინამდვილეში ჯვარსა და მის სტილიზებულ სახესხვაობებს დიდი ადგილი უკავიათ საცხოვრებლის ექსტერიერისა და ინტერიერის დეკორში. ხშირად გვხვდება ჯვრის გამოსახულებები და ჯვრის პრინციპზე აგებული კომპოზიციები საცხოვრებლის ზღურბლის თავზე, ჭერზე, სვეტების, აივნისა და ბუხრის დეკორში, ავეჯისა და აკვნის შემკულობაში, სამეურნეო ნაგებობების ორნამენტში. ასე, რომ ჯვარი აჭარის ტრადიციულ ხელოვნებაში ერთ-ერთი ყველაზე ხშირად გამოყენებული სიმბოლო-ნიშანია.



მზე ქართული წარმართული რელიგიის ერთ-ერთი ძირითადი საწყისია. ქართველები თავყვანს სცემდნენ მზეს, როგორც უზენაეს ღვთაებას. მზე-ღვთაების ნაყოფიერების გამომწვევი, მაცოცხლებელი და ამაღლობიენებელი ფუნქცია ადამიანებს გადაჰქონდათ მის რიტუალურ სიმბოლოებზე, რომლებიც მზის მიწიერ ინსინუაციებად მიიჩნეოდა. ამიტომაც მოექცა ჯვარი კოსმოგონიური რწმენების ორბიტაში, როგორც მზის მთავარი მიწიერი სიმბოლო.

არქაული ტრადიციით, სიმბოლო-ნიშანთა დასმა საგნებზე ხდებოდა გარკვეული წესით, გარკვეული კონცეფციის შესაბამისად, რომლის თანახმადაც საგანზე გამოსახული საკრალური ნიშანი მიუთითებდა ამ საგნის რომელიმე ღვთაებისადმი კუთვნილებაზე. ამ წესის თანახმად ჯვრის დასმა ნივთებზე ნიშნავდა, რომ ისინი მზის ნიშნით იყო აღბეჭდილი (სურგულაძე, 1986:123). ასეთი აპოთროპიული დანიშნულებით ჯვარს იყენებდნენ აზიის უძველესი კულტურის ხალხებში: შუმერებში, ასურელებში, ბაბილონელებში, სუბარელ-ალაროიდელ ტომებში. ისინი ამ მიზნით სახლის მისასვლელთან და თვით სახლში ჰკიდებდნენ ჯვარს (ჩიტაია, 2000:171).

ჯვარი, როგორც დამცველი სიმბოლო-ნიშანი, დასტურდება აჭარის ეთნოგრაფიულ ყოფაში და ვლინდება სოლარული კულტმსახურების წრეში მოქცეული ისეთ რიტუალში, როგორიცაა აჭარაში გავრცელებული დადგობა. დადგობა 1 სექტემბერს იმართებოდა. დადგობა ღამეს ყანაში სიმიდს “შებეჭდენ” – სიმიდის ფურცლებს სანთლით ერთმანეთს მიაწებებდნენ, რომ ავ სულებს ჭირნახულის ბარაქა არ გამოეღიათ. ოჯახის დიასახლისი ბავშვებსაც ყურის ძირში სანთლის ჯვარს მიაწებებდა, რომ ეშმაკებს არ ევნოთ. სახლის შესასვლელშიც სანთლის ჯვარს მიაკრავდნენ, ხალხის რწმენით, სანთლის ჯვრით “შებეჭდილ” სახლში ავი სულეები – ქაჯები არ შევიდოდნენ. როგორც დღესასწაულის შემორჩენილი ფრაგმენტებიდან ჩანს, სანთლის ჯვარს დამცავი ფუნქცია ენიჭებოდა და მისი დანიშნულება იყო მოსავლისა და ოჯახის დაცვა ავი სულებისაგან. ჯვარი დადგობის ჩვენამდე მოღწეული ძირითადი ატრიბუტია. მისი, როგორც მზის სტილიზებული გამოსახულების, მზის კულტის მატერიალური გამოვლინების მონაწილეობა ამ რიტუალში ადასტურებს, რომ დადგეში მზის დამცავი ფუნქცია მზის სიმბოლოს – ჯვრის მეშვეობით ხორციელდება. სწორედ იგია დამცავი მაგიურ-აპოთროპიული ნიშანი, რომლითაც ავსულებისაგან იცავენ სახლ-კარს, ჭირნახულსა და ოჯახის წევრებს. ჯვრის საშუალებით ხდება სახლ-კარის, სამეურნეო ნაგებობების, მოსავლისა და ადამიანების “შებეჭდვა”, რაც მიგვანიშნებს, რომ იგულისხმება მზის ბეჭდის, ნიშნის, დაღის დასმა. ჯვრით “შებეჭდილი” სახლ-კარი, ყანა, ადამიანები მზე-ღვთაების მიერაა

ხელდასმული, ჩაკეტილი და მ.შ. დაცული. ამგვარად, ჯვარი გვევლინება როგორც ბეჭედი, საბეჭდავი, რომელიც ავსულებისათვის მიუწვდომელს ხდის ადამიანებსა და ნივთებს. ჯვარი, როგორც დამცველი სიმბოლო-ნიშანი, გამოსახულია მცირეაზიურ და ეგეოსურ საბეჭდავებზე და მიჩნეულია, რომ მათაც აპოთროპიული მნიშვნელობა ჰქონდათ და ავი თვალისაგან დამცველის ფუნქცია ენიჭებოდათ (სურგულაძე, 1986:41). ჯვრის სხვადასხვაგვარი სტილიზებული გამოსახულებები საბეჭდავებზე ადასტურებენ მზის ამ სიმბოლოს საკრალურ მნიშვნელობას და ხაზს უსვამენ მის არქაულ სემანტიკას. ამ თვალსაზრისით ძალზე საინტერესოა ის ფაქტიც, რომ ქართულმა ეთნოგრაფიულმა სინამდვილემ შემოგვინახა უძველესი ტიპის საკეტი - აჭარული "დათვა-ბოყვა", რომელიც, ანალოგიურია ბაბილონურ ბეჭედ-ცილინდრებზე გამოსახული მზე-ღვთაების გასაღებებისა და ასახავს ქართველი და ძველი აღმოსავლეთის ხალხების შეხედულებებს ცის კარების გასაღების მფლობელი მზის ღვთაების შესახებ (ჩიტაია, 2000:353-354). მზის სიმბოლოს - ჯვრის მეშვეობით სახლ-კარისა და ჭირნახულის "შებეჭდვა", "დაკლიტვა" ესმიალება კონცეფციას ამგვარი საკეტების აპოთროპიულ დანიშნულების შესახებ.

დადგის დღესასწაულში ჯვრით "შებეჭდილი" სახლ-კარი, ყანა, ადამიანები მზე-ღვთაების მიერაა ხელდასმული, ჩაკეტილი და მ.შ. დაცული ავსულებისაგან. ჯვრის, როგორც მზის სიმბოლოს აპოთროპიული დანიშნულებით გამოყენება რიტუალში ხსნის ჯვრისა და მისი სტილიზებული სახესხვაობების გამოსახვის დანიშნულებას ხალხური საცხოვრებლის დეკორში. ორივე შემთხვევაში ჯვარს ერთნაირი სიმბოლური გააზრება აქვს, რაც ადასტურებს იმას, რომ დეკორის გამოსახულებები გარკვეული აზრის მქონე ნიშნებს წარმოადგენენ. მათ აქვთ გარკვეული აზრობრივი დატვირთვა, რის გარკვევისათვისაც აუცილებელია ამ ნიშანთა გააზრება მითორიტუალურ მოდელში და მათი ფუნქციური დატვირთვის განსაზღვრა არქაული ადამიანის სიმბოლური აზროვნებისა და რიტუალური ქმედების მეშვეობით. ხალხურ ორნამენტში აისახება სიმბოლოებად გარდაქმნილი გარესამყარო, ქართველთა უძველესი რწმენა-წარმოდგენების მრავალი. ანარეკლი, რაც მნიშვნელოვნად გვეხმარება ზოგიერთი რიტუალის მივიწყებული მითოსური შინაარსის გამოვლენაში.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. მ. ხიდაშელი, სამყაროს სურათი არქაულ საქართველოში, თბ., 2001
2. ი. სურგულაძე, ქართული ხალხური ორნამენტის სიმბოლიკა, თბ., 1986

3. გ. ქიქოძე, სიტყვა ოდ-ს სექტემბერს, ჯვრის ამაღლებასა ზედა, ქართული მწერლობა, ტ. 23, თბ., 2005
4. გ. ჩიტაია, შრომები, ტ. II, თბ., 2000
5. Культурология, XX век, М, 1995
6. Ранние формы искусства, 1, М., 1972

ქართული ტრადიციული მარანის ფუნქცია და ღანიშნულება

(ეთნოგრაფიული სამურზაყანოს მიხედვით)

მარანი ზოგადქართული ტერმინია და იგი ამავე ფორმითაა დღეს ისტორიული სამურზაყანოს (დღევანდელი გაღის რაიონი) ტერიტორიაზე დადასტურებული. ხანდაზმულთა მეხსიერებაში შემონახულია ამ სიტყვის მეგრული შესატყვისი ოლაგანე – საქვევრე, რომელიც ნაწარმოებია სიტყვა ლაგანისაგან. სულხან-საბა ორბელიანის განმარტებით კი ლაგანი არის პირფართო სარწყაული, ქოცო (ორბელიანი, 1991:403).

სულხან-საბა ორბელიანის მიხედვით, მარანი ღვინის სახლია (ორბელიანი, 1991:438), ხოლო ნ. ჩუბინიშვილის აზრით: „მარანი-ღვინის საცავი სახლი – საღვინეა“ (ჩუბინიშვილი, 1961:20). „დაბადებაში“ მარნის შინაარსის გამომხატველად ღვინის სახლი გვხვდება: „შემიყვანეთ მე სახლსა შინა ღვინისასა, და განაწესეთ ჩემ ზედა სიყუარული“ (ქებათა-ქება სოლომონისა, 24).

პირველი ისტორიული წყარო, სადაც ტერმინი მარანი დასტურდება VIII-IX საუკუნეების ხელნაწერი – 864 წელს გადაწერილი სინური მრავალთავია „და ჩვენცა საყუარელნი მარანსა მას მაცხოვრისასა მივისწრაფოთ“ (ჩიქობავა, 1942:87). ტერმინი მარანი გვხვდება XI საუკუნის ნიკორწმინდის სიგელშიც: „შექჳმენ საწირეს ქვიტკირი ბოსელი: და ზა-სახლი სამამასახლისო: ა-ღ მარანი მუხისა“ (ჯორდანია, 1897:46-48).

თუ მხედველობაში მივიღებთ ზემოთ აღნიშნულ ცნობებს, უნდა ვივარაუდოთ, რომ ტერმინი მარანი VII საუკუნეზე ადრე უნდა იყოს წარმოქმნილი. მაგალითად არსებობს აზრი იმის თაობაზე, რომ სიტყვა „მარანი“ წარმოქმნილი უნდა იყოს დაახლოებით IV-VII საუკუნეებში (ჭყონია, 1982:130).

სულხან-საბა ორბელიანი ტერმინ მარანში გამოყოფს ფუძე მარ-ს და მას განმარტავს როგორც საწყაოსს, ხოისს, ხოლო საკუთრივ ხოისი მარია, რაც 10 ქსესტს უდრის (ორბელიანი, 1991:193).

ნ. ბერძენიშვილის თვალსაზრისით, მარ უკავშირდება სამარხს. სამარის ადგილს, სადაც იმარხება მარები. იგი ადასტურებს, რომ მარ თიხის დიდ ჭურჭელს ეწოდება, რომელშიც მარები – ქვევრებია დამარხული (ბერძენიშვილი, 1975:57).

სტ. მენტეშაშვილის გამოკვლევით მარი ხის ჭურჭელი უნდა ყოფილიყო, რადგან საწყაოს სხვა ჭურჭლები ხშირად ხისაა. იგი მიიჩნევდა, რომ მარ, როგორც ფუღურო ხე, გამოყენებული იყო კუბოდ (მენტეშაშვილი, 1944:172).

ცნება „მარს“ თავდაპირველად ჭურჭლის მნიშვნელობა უნდა ჰქონოდა და იგი შემდეგ უნდა ქცეულიყო საწყაოდ. ამ დასკვნიდან გამომდინარე ივ. ჯავახიშვილი, როცა განმარტავს სიტყვა სამარეს. ავტორის დაკვირვებით იმ ნაგებობას, სადაც ღვინის დასაყენებლად საჭირო ყოველგვარი მოწყობილობა და ჭურჭელი იყო მოთავსებული, მარანი ეწოდებოდა (ჯავახიშვილი, 1948:167).

მ. გეგეშიძის ზოგიერთი მონაცემიც საკუთრივ ტერმინ მარის საწინააღმდეგო უშუალო კავშირზე მიუთითებს. ამ მხრივ საყურადღებოა ქართული ოთხთავის ორ ვარიანტში შემონახული სიტყვები: მარი და საწინააღმდეგო, რომლებიც აქ გაგიგებელია. მ. გეგეშიძე თვლიდა, რომ საკითხის შემდგომი კვლევა უცდილობლად უნდა დაუკავშირდეს მარის, როგორც ხის თავდაპირველ მომცრო და გულამოღებული ჭურჭლის არსებობის დადგენას. სწორედ ასეთი ჭურჭელი უნდა ყოფილიყო მომდევნო ხანებშიც მეღვინეობაში გამოყენებული (გეგეშიძე, 1965:145).

ეთნოგრაფიული მონაცემებით, ისტორიულ სამურზაყანოში გამოიყოფა მარნის ორი ტიპი: ღია მარანი და დახურული მარანი. აქ დახურული მარნის ორი სახეობა დასტურდება: ფიცრული და ჯარგვალური (ასევე, 2001), რაც დამახასიათებელი იყო მთლიანად დასავლეთ საქართველოსათვის (თოფურია 1968:75; ლეკიაშვილი, 1980:139), ღია მარნის ერთ-ერთ ძირითად კომპლექსს – ღია ცის ქვეშ გამართული ქვევრების ადგილსამყოფელს მოეპოვება საკუთარი სახელი ოლაგვანე – საქვევრე. სამურზაყანოში დახურული ტიპის მარანი მოგვიანებით გაჩნდა. რესპოდენტები პირველად ღია ტიპის მარნის აღწერას ამჯობინებდნენ.

მარანი წმინდა ადგილად ითვლებოდა და იქ ინახებოდა საწინააღმდეგო, ქვევრების ამოსარეცხი ხელსაწყოები, ღვინოსთან დაკავშირებული საოჯახო მოხმარების სხვა ჭურჭელი (ბახია, 1982:190). გარდა ამისა მარანში ინახავდნენ პროდუქტებს. მთიან აჭარაში, რძის პროდუქტების შესანახ ოთახს მოსახლეობა „სარძიეს“ და ასევე „მარანს“ უწოდებენ (ასევე, 2001). სომხურშიც მარანი ღვინისა და საკვები პროდუქტების შესანახ ადგილად ითვლებოდა (Ачарян, 1977:201).

სამურზაყანოში მარნის გავრცელება მევენახეობის მაღალ ხვედრით წილზე მიუთითებს. ამას მოწმობს რიტუალი, რომელიც სამეგრელოში ს. მაკალათიას აქვს აღწერილი და, რომელიც, როგორც ჩანს ლოკალურ ხასიათს ატარებდა. იგი 15 აგვისტოს სრულდებოდა და მას ჯაშქჩერი ეწოდებოდა (მაკალათია, 1941:320). სამარნედ მშრალ, მაღლობ ადგილს

ირჩევდნენ, ე. ი. წყალს ახლო-მახლო არ უნდა ედინა. მოხრობელთა გადმოცემით, ნესტიანი მიწა ღვინოს აფუჭებდა. იმისათვის, რომ მზეს არ დაეხედა და ღვინო არ წაეხდინა, ქვევრის თავი საგანგებოდ იყო დაჩრდილული. მარანი სუფთა ადგილზე საცხოვრებელი სახლის გვერდით, აღმოსავლეთით შენდებოდა (ასევე, 2001). იგივე ვითარებაა დადასტურებული გურიასა და სამეგრელოში (Накашидзе, 1896:91-94; თოფურია, 1984:67). სამურზაყანოში ქვევრები ხეების ქვეშ იყოჩაყრილი. საჩრდილოვლად ირჩევდნენ ხის ისეთ ჯიშებს, რომელთაც მეტი ჩრდილი და სუსტი ფესვები ჰქონდათ, ხის ფესვებს ქვევრი რომ არ გაეხვრიტათ.

მარანს, როგორც ღვინის დაყენების, შენახვისა და შესაბამისი ნივთებისათვის განკუთვნილი ნაგებობას (თოფურია, 1984:4), სამეურნეო და საყოფაცხოვრებო მნიშვნელობის გარდა, საუკუნეების მანძილზე სარწმუნოებრივი თვალსაზრისითაც უდიდესი დატვირთვა გააჩნდა. მარანში ცალ-ცალკე ყველა სალოცავის სახელზე ღვინით სავსე ქვევრები იყო ჩაფლული, რომლებიც მხოლოდ გარკვეულ დღესასწაულსა თუ ღვთაების ღოცვის დროს გამოიყენებოდა (ბახია, 1982:190). ქართულ ეთნოლოგიურ ლიტერატურაში მარანი, როგორც სალოცავი და საზედაშე ქვევრი არაერთი ავტორის მიერაა აღწერილი და შესწავლილი (მაკალათია, 1941:315; თოფურია, 1963:322; ილურიძე, 2000:147). ყურძნის და ღვინის კულტის წყალობით მარანი სათაყვანებელი გახდა. იგი წმინდა ადგილად ითვლებოდა. აქ იკვლებოდა შესაწირავი ცხოველი. ხშირად მარანშივე ეწყობოდა ქორწილი და ნათლობა (ბარდაველიძე, 1968:2). ქართველი კაცი ყურძნის მოსავლის საუკეთესო ნაწილს, პირველ ნაწურ ღვინოს ხატს სწირავდა, რათა ღმერთი მისი მფარველი ყოფილიყო. ზედაშე – პირველი ნაწური შესაწირავი ღვინოა. მისი შესატყვისი სიტყვა სამურზაყანოში „ოხვამერი“-ა. ერთი მხრივ, **ოხვამერი** იყო ადგილი, სადაც ღოცვა, რიტუალი სრულდებოდა. მეორე მხრივ, კი – იგი შესაწირავი ლაგვანი, საზედაშე ქვევრი იყო, რომელსაც „ოხვამერს“ უწოდებდნენ (ასევე, 2001). ეს ქვევრი ჩაფლული იყო მარანში, რომელიც ასრულებდა სამლოცველოს როლს (ჟან შარდენი, 1935:41; მაკალათია, 1941:315). მ. ჯანაშვილის განმარტებით, **ოხვამერი** (საოხვო) – საყდარია (ჯანაშვილი, 1909:97). აქედან გამომდინარე ყურძნის წვენი წმინდა შესაწირის წარმოადგენდა. ამავე დროს წმინდა იყო ქვევრი და თვით ის ნაგებობა, სადაც ეს ქვევრები იყო მოთავსებული. ამიტომ ქართველები მუდამ პატივს მიაგებდნენ მარანს და იგი წმინდა ადგილად მიაჩნდათ. მარანში ქალის შესვლა არასასურველი იყო (ხიზანიშვილი, 1940:101, თოფურია, 1979:114). წერილობით წყაროში დაცულია არაერთი ცნობა მარანში ჯვრისწერის თაობაზე (სახოკია, 1937:620; მაკალათია, 1941:226; ლამბერტი, 1938:85; ვაჟა-ფშაველა, 1937:139, ხიზანიშვილი, 1940:40; Чурсин, 1913:139; Бардавелидзе, 1957:71-80 და სხვა). ეს



მასალები დაახლოებით XVII-XIX საუკუნეებს მოიცავს. საყურადღებოა უფრო ადრეული მასალებიც.

„ძეგლისწერის“ მიხედვით, XII საუკუნის დასაწყისისათვის „გვირგვინთა კურთხევა“ სახლშიც შეიძლება მომხდარიყო (ჯავახიშვილი, 1929:369). რუის-ურბნისის საეკლესიო კრებამ სახლში გვირგვინის კურთხევა აკრძალა და დაადგინა, „ვითარმედ თვინიერ ეკლესიისა და საკურთხევლისა არც ნათლისცემადი, შესაძლებელი არს, არცა გვირგვინთ კურთხევაი“ (ძეგლისწერა, § 64). ამ შემთხვევაში საინტერესოა ტერმინ „სახლის“ განმარტება. სულხან-საბა ორბელიანის მიხედვით „ზოგადი სახელი ყოველთა სახლთა, არამედ ყოველთა სხვადასხვა რიგთა სხვადასხვა სახელი სძეს“ (ორბელიანი, 1993:16). გამომდინარე აქედან თუ ჯვრისწერა სრულდებოდა სახლში, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ჯვრისწერის ადგილი სახლში იყო მარანი და კერა. ამ მოსაზრებას გვიმყარებს ეთნოგრაფიული მასალა, რომლის მიხედვითაც ზოგიერთ რეგიონში ჯვრისწერის ცერმონიალი ეკლესიიდან მარანში ან კერასთან იყო გადანაცვლებული (ითონიშვილი, 1960:251; მარგიანი, 1973:175; ვეფხიაშვილი, 2001:34). სახლი ზოგადი სახელია კარ-მიდამოსი, სადაც საცხოვრებელი სხვადასხვა დანიშნულების სამეურნეო ნაგებობა იყო განთავსებული: ბეღელი, მარანი, საბძელი და სხვა. ისინი ეზოში საცხოვრებელ სახლთან მოშორებით იყო განლაგებული.

ვ. ბარდაველიძე მიიჩნევდა, რომ მარანი თავისი მნიშვნელობით კარ-მიდამოს, საცხოვრებელი სახლის მეორე ობიექტი იყო, რომლის დაგეგმარებამ და ხუროთმოძღვრულმა ფორმებმა შეინარჩუნა ღრმა ხალხური ტრადიციების კვალი. მარანთანაა დაკავშირებული რელიგიურ ჩვეულებათა მთელი რიგი წესებისა, ისინი უძველესი დროიდან შემონახულია როგორც გადმონაშთი (Бардавелидзе, 1957:71-81). ლ. ჭყონიას აზრით: „საქართველოში მარანს, როგორც ნაგებობას სამეურნეო და საყოფაცხოვრებო დანიშნულების გარდა, სარწმუნოებრივ წეს-ჩვეულებებშიც განსაკუთრებული ადგილი ეჭირა (ჭყონია, 1982:131). ამრიგად, შეიძლება ვიფიქროთ რომ ტერმინ „სახლის“ კომპლექსში ტრადიციულად იგულისხმებოდა მარანიც. ის წმინდა ადგილს წარმოადგენდა და სოფელში ეკლესიის არქონის შემთხვევაში საქორწინო რიტუალის მნიშვნელოვანი საფეხური – ჯვრისწერა მარანში სრულდებოდა. ზემოთ თქმულიდან გამომდინარე მარანი, მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა წინაქრისტიანულ საქორწინო წეს-ჩვეულებებში, რაც გარკვეულ წილად შემორჩა ქრისტიანობის გავრცელების შემდეგაც.

უძველესი რწმენების თანახმად, ვაზი და ვენახი ნაყოფიერების სიმბოლოს წარმოადგენდა. ხალხური წარმოდგენით ყურძნის წვენი წმინდა სასმელი იყო, რომელიც ჯვრისწერის დროს ნეფე-დედოფალს უნდა

დაელია. ქრისტიანულ სარწმუნოებაში ეკლესიაში ჯვრისწერის დროს მღვდლის მიერ ნეფე-დედოფლისათვის ბარძიმიდან ღვინის სამჯერ შესმა, ალბათ წინაქრისტიანული ჩვეულების მოდიფიცირებული სახეა. ქრისტიანობამ შეაღწია წარმართულ მსოფლმხედველობაში, მაგრამ მისი განადგურება მიუხედავად დიდი მცდელობისა ვერ მოხერხდა.

მარანი იყო წმინდა სალოცავი ადგილი, სადაც სრულდებოდა ქრისტიანული საიდუმლოებიდან სამი დიდი საიდუმლო: ჯვრისწერა, ნათლობა და აღდგომის ეპქარისტული ღოცვა – ანაფორა, იგივე სახედაშე ღოცვა (აბაკელია, 1999:7).

ამრიგად, სამურზაყანოში მარანი ღია და დახურული არა მარტო ღვინის საცავ ნაგებობას და პროდუქტების შესანახ (დახურული ტიპის მარანი) ადგილს წარმოადგენდა, არამედ იგი იყო წმინდა ადგილი, საკულტო ნაგებობა, რომელიც ბარაქიანობისა და ნაყოფიერების სიმბოლოდ აღიქმებოდა. მასში სხვა საწესჩვეულებო რიტუალებთან ერთად საქორწინო რიტუალიც სრულდებოდა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- აბაკელია ნ., საქორწინო წეს-ჩვეულებანი სამეგრელოში, კრ: სამეგრელო, კოლხეთი, ოდიში, არქეოლოგიის, ენათმეცნიერების, ისტორიის, ხუროთმოძღვრებისა და ეთნოლოგიის ნარკვევები, თბილისი-ზუგდიდი, 1999;
- არქანჯელო ლამბერტი, სამეგრელოს აღწერა, თბ., 1938;
- ბარდაველიძე ვ., სიცოცხლისა და სიუხვის ხე ქართულ წარმართულ სარწმუნოებაში, საქართველოს ეთნოგრაფიის საკითხები, თბ., 1968;
- ბახია-ოქრუაშვილი ს., პატრონიმის იდეოლოგიური ურთიერთობის საკითხისათვის აფხაზეთში ძველად, წიგნი, საქართველოს ისტორიის საკითხები, თბ., 1982
- ბერძენიშვილი ნ., საქართველოს ისტორიის საკითხები, ტ. VIII, თბ., 1975
- ბიბლია, საქართველოს საპატრიარქოს გამომცემლობა, თბ., 1989
- გეგეშიძე მ., მეღვინეობა ხის იარაღ-ჭურჭელი დასავლეთ საქართველოდან, საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის მოამბე XIX, თბ., 1965
- ვაჟა-ფშაველა, ეთნოგრაფიული წერილები, თბ., 1937
- ვეფხიაშვილი ნ., ეკლესია და საქორწინო ტრადიცია (სვანური ეთნოგრაფიული მასალების მიხედვით) კრ: ქრისტიანობა და საქართველო, თბ., 2001
- თოფური ნ., ახალი საცხოვრებელი ნაგებობანი სამეგრელოში, საქართველოს ეთნოგრაფიის საკითხები, თბ., 1968
- თოფური ნ., ღვინის ზედაშეები, კრებული: მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის, ტ. XII-XIII, თბ., 1963

- თოფურია ნ., მევენახეობა-მეღვინეობასთან დაკავშირებული წეს-ჩვეულებები, ქართული ისტორიულ-ეთნოგრაფიული ატლასი, კრ: მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის, XX თბ., 1979;
- თოფურია ნ., ქართველი ხალხის სამეურნეო ყოფის ისტორიიდან, თბ., 1984;
- ითონიშვილი ვალ., ქართველ მთიელთა საოჯახო ურთიერთობის ისტორიიდან, თბ., 1960;
- ილურიძე მ., ზედაშე „ზუდობის ერთობის სიმბოლო სოფელ მარტყოფში“, კრ: ისტორიულ-ეთნოგრაფიული ძიებანი, ტ. II, თბ., 2000
- ლეკიაშვილი ან., მარანი, საქართველოს ისტორიულ-ეთნოგრაფიული ატლასი, თბ., 1980;
- მაკალათია ს., სამეგრელოს ისტორია და ეთნოგრაფია, თბ., 1941;
- მარგიანი ი., გვირგვინის კურთხევა, კრ: ეთნოგრაფიული წერილები სვანეთში, თბ., 1973;
- მენტეშაშვილი სტ., მიცვალებულთა დამარხვა და სამარხების ტერმინოლოგიისათვის, სმმტ, XIII, თბ., 1944;
- ჟან შარდენი, მოგზაურობა საქართველოში, გამომც. „სახელგამი“, თბ., 1935წ. ჟორდანია თ. ქრონიკები, წიგ. II, ტფ., 1897;
- სახოკია თ., ქორწილი სამეგრელოში M¹³, 1937;
- სულხან-საბა ორბელიანი, ლექსიკონი ქართული, ტ. I, თბ., 1991;
- სულხან-საბა ორბელიანი, ლექსიკონი ქართული, ტ. II, თბ., 1993;
- ჩიქობავა არნ., სახელის ფუძის უძველესი აგებულება ქართველურ ენებში, თბ., 1942;
- ჩუბინიშვილი ნ., ქართული ლექსიკონი, თბ., 1961;
- ჭყონია ლ., მარანი, როგორც საკულტო ნაგებობა, საქართველოს ისტორიის საკითხები, თბ., 1982;
- ხიზანიშვილი ა., ეთნოგრაფიული ნაწერები, თბ., 1940;
- ჯავახიშვილი ივ., ქართული ერის ისტორია, ტ. II, თბ., 1948;
- ჯავახიშვილი ივ., ქართული სამართლის ისტორია, წიგ. II, ნაკვ II. თბ., 1929;
- ჯანაშვილი მ., ქართული მწერლობა, წიგნი II, ტფ., 1902;
- Ачарян Р. Этимологически коренной словарь армянского языка, Ереван., 1977;
- Бардавелидзе В. Древнейшие религиозные верования и обрядовое графическое искусство Грузинских племен, Тб., 1957;
- Накашидзе Е. Очерки виноградарство и виноделия в Грузии и Мингрели, Сб. сведения о виноградарстве и виноделия на Кавказе, IV, Тф., 1896;
- Чурсин Г. Ф. Очерки по этнолоии Кавказа, Тф., 1913.

სამუზეუმო განათლებისა და მეცნიერული კვლევის პრობლემები საქართველოში

დასავლეთ ევროპისა და ამერიკის შეერთებული შტატების უნივერსიტეტებში გასული საუკუნის მეორე ნახევრიდან დაიწყო სამუზეუმო და საარქივო დარგებისათვის კვალიფიციური, პროფესიული კადრების – მუზეოლოგებისა და არქივარიუსების მომზადება.

უცხოეთში კადრების მომზადებას წინ უძღოდა მეცნიერული კვლევები მუზეოლოგიაში. აღნიშნული დისციპლინის ფორმირების პრობლემები აქტიურად განიხილებოდა გასული საუკუნის 20-30-იან წლებში. 1934 წელს მადრიდში გამართულ სამუზეუმო საქმის საერთაშორისო კონფერენციაზე დაისვა საკითხი მუზეოლოგიის პუმანიტარულ მეცნიერებათა ციკლის დისციპლინებიდან გამოყოფისა და დამოუკიდებელ სამეცნიერო დისციპლინად ჩამოყალიბების შესახებ. 1946 წელს პარიზში შეკრებილმა 14 ქვეყნის დელეგატებმა შექმნეს მუზეუმთა საერთაშორისო საბჭო (Internacional council of museums, შემოკლებით – ICOM), რომელმაც მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა მუზეოლოგიის დამოუკიდებელ დისციპლინად ჩამოყალიბებაში (Поправко).

1977 წელს ICOM-ის გენერალურ კონფერენციაზე, მორავიის მუზეუმის (ჩეხეთი) დირექტორის ი. ლინეკის ინიციატივით შეიქმნა მუზეოლოგიის საერთაშორისო კომიტეტი (Internacional comitete for muzeologu, შემოკლებით – ICOFOM), რომელიც მუზეოლოგიის სტატუსის განსაზღვრისათვის საერთაშორისო დისკუსიის არენად გადაიქცა. ამ ორგანიზაციამ 1980 წელს გამოსცა ჟურნალი “Muzeological Working Papers” (მუზეუმის საერთაშორისო დოკუმენტები), რომელიც აშუქებს დისკუსიის მასალებს. ჟურნალის პირველი ნომრის დასახელება მეტად საინტერესო იყო: “მუზეუმმცოდნეობა – მეცნიერება თუ მხოლოდ სამუზეუმო პრაქტიკული საქმე?”

“ICOM”-ი და მასში შემავალი ორგანიზაციები ცდილობენ მუზეოლოგია აღიარებულ იქნას დამოუკიდებელი სტატუსის მქონე სამეცნიერო დისციპლინად. ამ მიზნით ტარდება სიმპოზიუმები და სამეცნიერო კონფერენციები, იქმნება თეორიული გამოკვლევები, სახელმძღვანელოები, ლექსიკონები და ა.შ.

მუზეოლოგიის ინსტიტუციონალური (რ. ბენეში, ვ. ვინტერი, ტ. სილიანოვა-ნოვიკოვა, ე. პიუნსი და სხვ.) და საგნობრივი მიდგომის მომხრეები (ზ. ბრუნი, ხ. ვეკსი, ა. გრეგოროვა, რ. ლანგი, ზ. სტრანსკი, ტ.

ხეტეში, დ. შულცი, ვ. ენენბახი) მუზეოლოგიას თვლიან მეცნიერებად, რომლის საგანია – მუზეუმი, როგორც სოციალური ინსტიტუტი. ასეთი მიდგომისას აქცენტი კეთდება მუზეუმის, როგორც სოციალურად მნიშვნელოვანი ინფორმაციის შემნახველი და გადამცემი დაწესებულების საზოგადოებრივი ფუნქციის შეწავლაზე.

მიუხედავად ამისა, დღემდე არ არის ჩამოყალიბებული ერთი აზრი მუზეოლოგიის დამოუკიდებელ დისციპლინად ჩამოყალიბების თაობაზე. ზოგიერთი მკვლევარი (კ. შრანერი, ი. იანი, ტ. შოლა და სხვ.) მუზეოლოგიას არ აღიარებს მეცნიერებად. მათი აზრით, ამ დისციპლინას არ გააჩნია კვლევების მეთოდი, სტრუქტურა და საგანი. ისინი მუზეოლოგიის როლს მუზეუმის ისტორიისა და საზოგადოებაში მისი ადგილის შესწავლით განსაზღვრავენ (Сидорова, 2010:101).

სპეცილისტთა აზრით, მუზეოლოგიას, როგორც სამეცნიერო დისციპლინას, აქვს თავისი სტრუქტურა. გამოყოფენ საერთო მუზეოლოგიას (შეისწავლის საკითხებს, რომლებიც უკავშირდება ყველა პროფილისა და ტიპის მუზეუმის საქმიანობას) და სპეციალურ მუზეოლოგიას (შეისწავლის პრობლემებს, რომლებიც დაკავშირებულია ცალკეული პროფილის მუზეუმებთან, აგრეთვე, სპეციფიკურ საკითხებთან, რომლებიც არ არის დაკავშირებული სხვა პროფილური დისციპლინების კვლევების სფეროებთან).

გასული საუკუნის 80-იანი წლების ბოლოს ევროპასა და ამერიკაში დაიწყო მსჯელობა მუზეუმის როლის ახლებურ გააზრებაზე. იმ დროისათვის მუზეუმი ასოცირდებოდა ძველი ყაიდის მოსაწყენ დაწესებულებასთან, რომელიც ერთხელ დადგენილი კანონების მკაცრი დაცვით მუშაობდა და ნაკლებ ყურადღებას აქცევდა დამთვალიერებელთა ინტერესებსა და სურვილებს. 21-ე საუკუნეში მუზეუმების საგანმანათლებლო პოტენციალი ხელახლა შეფასდა. ყველა დონეზე განიხილება იდეა, რომ სწავლისა და 21-ე საუკუნის უნარების ათვისების პროცესში მუზეუმების როლი განუზომლად დიდია (გედევანიშვილი, 2010:8).

მუზეუმის როლის ახლებური ხედვა გულისხმობდა სხვადასხვა მნახველის მოთხოვნათა გათვალისწინებას. მუზეუმებმა დაიწყეს დამთვალიერებელთა სამიზნე ჯგუფებად დაყოფა და მათთვის შესაბამისი პროგრამებისა და მომსახურების შეთავაზება. მაგალითად, სპეციალური პროგრამები შემუშავდა ოჯახებისათვის, სტუდენტებისათვის, ზრდასრულთათვის, განსხვავებული შესაძლებლობების ადამიანებისათვის (“საგანმანათლებლო ცენტრის მაცნე”, 2007, №2:3).

მკვლევარები თანამედროვე მიდგომით მუზეუმის სამ ძირითად ფუნქციას გამოყოფენ: ექსპონატების მოვლა; ექსპონატების მეცნიერული შესწავლა; საზოგადოებასთან კავშირი. მუზეუმის საზოგადოებასთან

კავშირი ცოდნის გავრცელებას გულისხმობს. ცოდნის გავრცელების გზები: გამოფენები, პუბლიკაციები, სასწავლო-შემეცნებითი პროგრამები და სხვ. (“საგანმანათლებლო ცენტრის მაცნე”, 2007, №1:2).

“საზოგადოებაზე/დამთვალეირებელზე ორიენტირებული მუზეუმი – უკვე მოცემულობაა, რომელიც მსოფლიოს წამყვანი მუზეუმებისათვის ქეაკუთხედად იქცა” (გედევანიშვილი, 2010:10). ვაშინგტონის სმიტსონის სამეცნიერო-კვლევითი და სასწავლო ინსტიტუტის სამუზეუმო კომპლექსი სამუზეუმო განათლების მიმართულებით ლიდერია მსოფლიოში (Музейная педагогика за рубежом, 1997:125), რომელსაც, ამ მხრივ, მუშაობის რამდენიმე ათეული წლის გამოცდილება აქვს.

ამერიკელთა გამოცდილების გათვალისწინებით, რამდენიმე წლის წინ საქართველოს ეროვნულ მუზეუმში მომზადდა პროექტი “საქართველოს ეროვნული მუზეუმი ყველა სკოლაში”. აღნიშნული პროექტის განხორციელების მიზნით 2005 წელს მუზეუმში შეიქმნა საგანმანათლებლო პროექტების დეპარტამენტი. სკოლის მოსწავლეებისათვის პროექტის ფარგლებში ტარდება თემატური ექსკურსიები და ტურები გიდის თანხლებით, ეწყობა მოძრავი გამოფენები, შეიქმნა საკვირაო სკოლა და წრეები (“მასწავლებელი”, 2009:48).

მსგავსი პროექტი რამდენიმე წელია ხორციელდება აჭარის ხელოვნების მუზეუმში. საინტერესო საგანმანათლებლო პროგრამა აქვს მომზადებული ბათუმის ძმები ნობელების ტექნოლოგიურ მუზეუმს. სამუზეუმო საქმისადმი ასეთმა მიდგომამ გააფართოვა მუზეუმის ფუნქცია, გააღრმავა მის მიმართ ინტერესი და ხელი შეუწყო სხვადასხვა ასაკის დამთვალეირებელთა მოზიდვას.

2004-2005 წლებში აჭარის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმი მონაწილეობდა იუნესკოს სასწავლო პროგრამაში “XXI საუკუნის პორიზონტები”. სემინარის ერთ-ერთი თემა იყო “საგანმანათლებლო და სოციო-კულტურული საქმიანობის თანამედროვე მეთოდები მუზეუმებში”.

საქართველოს თითქმის ყველა მუზეუმში ახლებური მიდგომა დაიწყო მუშაობის ფორმებისა და მეთოდების კარდინალურად შესაცვლელად. მუზეუმის მესვეურებს კარგად აქვთ გაცნობიერებული, რომ მუზეუმი არ არის მხოლოდ “კულტურის კომპლექსური დაწესებულება, რომელიც დაკავებულია მატერიალური კულტურის მემკვიდრეობის შეგროვებითა და შენახვით” (ლორდი, 2006:6). წამყვან მუზეუმებში საგანმანათლებლო პროგრამებთან ერთად მიმდინარეობს სამეცნიერო-კვლევითი სამუშაოები. სამწუხაროდ, კვალიფიციური კადრების – პროფესიონალი მუზეოლოგების არ არსებობის გამო კვლევები, ძირითადად, მეგზურების, კატალოგების შედგენას, უკეთეს შემთხვევაში კი, მუზეუმის ან მქსონატების შესახებ ისტორიულ ნარკვევებს მოიცავს.



ტურისტული ინდუსტრიის განვითარებამ კიდევ უფრო გაზარდა მუზეუმის მნიშვნელობა. განსაკუთრებით კულტურული ტურიზმის განვითარებისათვის უნიკალურ რესურსს წარმოადგენს მუზეუმი. საერთაშორისო ტურიზმის ექსპერტთა დასკვნით, საქართველოში ტურიზმის სახეების განვითარების მხრივ კულტურულ ტურიზმს ერთ-ერთი მთავარი ადგილი უკავია. დასკვნაში აღნიშნულია, რომ დასავლეთთან შედარებით საქართველოს მუზეუმების მატერიალურ-ტექნიკური ბაზა, იშვიათი გამოწვევის გარდა, ვერ აკმაყოფილებს საერთაშორისო სტანდარტებს (კვარაცხელია, 2008:6). გამომდინარე აქედან, ქვეყნის ტურიზმის განვითარების კონცეფციაში მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია მუზეუმის ინფრასტრუქტურის განახლებასა და პროფესიული კადრების მომზადების აუცილებლობას.

საქართველოში, რამდენიმე წელია, ამ საკითხზე დისკუსია მიმდინარეობს და ისიც სპეციალურ სემინარებს ან საქმიან შეხვედრებს არ გასცილებია. მუზეუმის სპეციალისტთა მომზადების მხრივ კი თითქმის არაფერი გაკეთებულა. მხოლოდ ეს ესაა დამტკიცდა უმაღლესი განათლების კვალიფიკაციების ჩარჩო, სადაც მუზეუმის პროფესიული კვალიფიკაციების ნუსხა შეტანილია სოციალურ მიმართულებაში და წარმოდგენილია კულტურული მემკვიდრეობის დარგში. კერძოდ, საბაკალვრო/სამაგისტრო დონეზე: მუზეუმმცოდნეობა (შიფრი 070801); სიძველეთმცოდნეობა (070803); ხელნაწერთმცოდნეობა (070804). პროფესიული სპეციალიზაციის დონეზე: არქივარიუსი (070851); პრეპარატორი (070853); ექსპონატების გადამტანი (070854).

საქართველოს უნივერსიტეტებში დასახელებული პროფესიების საგანმანათლებლო პროგრამები ჯერჯერობით არ მომზადებულა. რამდენიმე უნივერსიტეტში (თბილისის ივანე ჯავახიშვილის სახელმწიფო უნივერსიტეტი; თბილისის აპოლონ ქუთათელაძის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია; საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი; ილიას უნივერსიტეტი; ბათუმის ხელოვნების სასწავლო უნივერსიტეტი) რამდენიმე წელია ისწავლება დისციპლინები “მუზეოლოგია” და “მუზეუმის მენეჯმენტი”. ბათუმის ხელოვნების უნივერსიტეტში მომზადდა ბიბლიოთეკარის პროფესიული სტანდარტის პროექტი, რომელიც განსახილველად წარდგენილია ხარისხის განვითარების ეროვნულ ცენტრში. გვინდა მოვამზადოთ, აგრეთვე, მუზეუმმცოდნისა და არქივარიუსის პროფესიული სტანდარტების პროექტები.

აღნიშნული ღონისძიებების განხორციელებით, რამდენიმე წელიწადში შესაძლებელი იქნება სამუზეუმო, საბიბლიოთეკო და საარქივო დაწესებულებებისათვის კვალიფიციური კადრების მომზადების დაწყება. ბუნებრივია, ერთი უნივერსიტეტი ამ პრობლემას ვერ გადაწყვეტს.

საქართველოს განათლებისა და მეცნიერების სამინისტრომ კულტურის სამინისტროსთან ერთად განათლების ერთ-ერთ პრიორიტეტულ მიმართულებად უნდა გამოაცხადოს დასახელებული დარგები და მოახდინოს შესაბამისი საინფორმაციო და ფინანსური უზრუნველყოფა. სხვაგვარად, ვერ ვხედავ პერსპექტივას, უახლოეს პერიოდში გადაიჭრას აღნიშნული პრობლემა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ნ. გელევანიშვილი, განათლება და მუზეუმი, თბ., 2010 (ელ.ვერსია)
ნ. გელევანიშვილი, მუზეუმები 21-ე საუკუნის გამოწვევების პირისპირ, თბ., 2010 (ელ.ვერსია)
ნ. კვარაცხელია, კულტურული ტურიზმი, თბ., 2008
ბ. ლორდი, გ. დექსთერ ლორდი, სამუზეუმო საქმის მენეჯმენტი, თბ., 2006
ჟურნ. “მასწავლებელი”, 2009, № 6
ჟურნ. “საგანმანათლებლო ცენტრის მაცნე”, 2007, № 1
ჟურნ. “საგანმანათლებლოცენტრისმაცნე”, 2007, № 2
Музейная педагогика за рубежом, составитель и редактор М. Ю. Юхневич, М. 1997
Поправко, Е. А. Музееведение, www.vvsu.ru/books/muzeebed).
Сидорова И. Б. Общая музеология как учебная дисциплина: дискуссионные вопросы, ж. Вопросы музеологии, 2010, N 1

თანამედროვე პოპულარული კულტურა და „LOVE SITY 3D“

კონკრეტულ ისტორიულ პირობებში, კულტურის თანამედროვე პოლიტიკა თამაშდება დიდი სოციალური კონფლიქტების ფონზე, საიდანაც განსაზღვრული სფეროები სესხულობენ ინტენსიურობასა და სუბსტანციას. მეცნიერული დისკურსი პოპულარული კულტურის შესახებ, ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესოა ორი მნიშვნელოვანი გარემოების გამო. პირველი: დასაფიქრებელია ის, თუ რა ფორმით ახდენს გავლენას პოპულარული კულტურები საზოგადოებრივ ცნობიერებაზე, იწვევს თუ არა ადამიანების ქცევა-მოქმედების სტანდარტიზაციას და ერთგვარ მოდელირებას. ან ხდება თუ არა კულტურის გამოყენება სოციალური წესრიგის შენარჩუნებისთვის.

ყველა თანხმდება იმაზე, რომ გემოვნება – პიროვნების პერსონალური კულტურული წარმოდგენების გამოხატულებაა, მაგრამ ამ პერსონალური კულტურული წარმოდგენების მოდელირებაზე მნიშვნელოვან გავლენას ახდენს ის გარემოებრივი სამყარო, რომელიც თანამედროვე „გართობის ინდუსტრიის“ მიერაა შექმნილი.

უფრო მეტიც, „დასვენების კულტურა“ გაცილებით უფრო რესპექტაბელურად ითვლება მრავალ ადამიანთა მიერ, ვიდრე „მაღალი ხელოვნება“. ამ დროს, მაღალი დონის კულტურის მომხრეები უკვე ალყაშემორტყმული უმცირესობის მსგავსად გამოიყურებიან, რომლებიც სულ უფრო მეტად საჭიროებდნენ გამუდმებულ მხარდაჭერას (დიურიנגი, 2009:192).

როდესაც, მაგალითად, პოპულარული კულტურები იყენებენ „მაღალი“ კულტურის მიღწევებს, იღებენ ეროვნულ, თუ ეთნიკურ მოტივებს ტრადიციული ხალხური კულტურებიდან და მათ ინტერპრეტაციას ტრანსფორმაციას ახდენენ საბაზრო მოთხოვნების შესაბამისად – ამას ზოგიერთი ექსპერტი უარყოფითად აფასებს, რადგან მათი აზრით, ეს აკნინებს ზოგადად კულტურას; კულტურული გლობალიზაციის პირობებში ნეგატიურად მოქმედებს ეროვნულ თვითმყოფად კულტურებზე. მეორე პოზიციით, ყოველივე ეს მულტიკულტურალიზმის გამოხატულებაა, რაც ხაზგასმით აღნიშნავს სამყაროს მრავალფეროვნებას, ხელს უწყობს ინტერკულტურულ ურთიერთობებს და განსხვავებულ კულტურათა ურთიერთგაცნობას.

ბუნებრივია, ადამიანებს გვჭირდება დასვენება, გართობა, ამის გარეშე წარმოდგენელია ცხოვრება და ჩვენც ობიექტურად დაინტერესებული ვართ, რომ ამისათვის ყველა პირობა არსებობდეს. საქმე იმაში გახლავთ,

თუ რამდენად „ხარისხიანია“ ის კულტურული პროდუქცია, რომელსაც მისი შემქმნელები გვთავაზობენ. ის, რომ პოპულარულია, ყოველთვის არ ნიშნავს, რომ კარგია.

გემოვნება არ არის თანდაყოლილი, იგი ადამიანში სოციალური აღზრდის პროცესში ფორმირდება. სოციო-კულტურული გარემო გავლენას ახდენს გემოვნების ჩამოყალიბებაზე და ამ თვალსაზრისით, განსაზღვრავს იმ მოთხოვნილებებსაც, რაც ადამიანს საკუთარ თავთან თუ გარე სამყაროსთან მიმართებით გააჩნია. რადგან თანამედროვე პოპულარულ კულტურებს უფრო მეტად კომერციული ინტერესები ამოძრავებს, პოტენციურ მომხმარებელთა მოზიდვის მიზნით, ობიექტურად მიმართულია ისეთი პროდუქციის შექმნაზე, რომელიც ორიენტირებულია „სიამოვნებაზე, გართობის და დასვენების კულტურაზე“.

კულტურის გამოყენება სოციალური წესრიგის შენარჩუნებისთვის, კაპიტალისტური საზოგადოების ზოგად მახასიათებელს წარმოადგენს იმ კუთხით, რომ ფასეულობის გადატანა ხდება ესთეტიკურ სივრცეში, ხელოვნებისა და ცხოვრების დუალობას ხაზი ესმება და ძალაუფლებისა და ფულის ძალაში ეკვლის შეტანა აღარ ხდება, ან კიდევ მათ მიმართ დამოკიდებულება, ობიექტურ რეალობაში, ნაკლებად კრიტიკულია. ხარისხი იმ ინსტიტუტების მიერ შეფასებული კულტურული ობიექტის ღირებულებაა, რომელთა მეშვეობითაც იწარმოება ან ნადგურება იგი, რაც კავშირშია მისი მედიუმის დამოუკიდებელ ფუნქციებთან.

კულტურულ ზონებსა და ჟანრებში განსაკუთრებით თვალშისაცემია, რომ არანაირად არ ხდება სრული შეთანხმება ხარისხის თაობაზე. კულტურულ დაპირისპირებას გადავყავართ უფრო ფართო და ბუნდოვან საზღვრებში; მას თავისი ენა და მიზნები და მოტივაციაც გააჩნია.

საქმეც სწორედ ამაშია, „გამორჩეულ ხარისხს“ ნაკლებად ვპოულობთ თანამედროვე პოპულარულ კულტურებში. ამავე დროს, „ხარისხში“ არ ვგულისხმობთ მხოლოდ პროდუქციის ტექნიკურ გამართულობისა და სრულყოფის ასპექტს (ან პროდუქციის შექმნას მრავალგზის გამოყენებადი ტექნიკურ-შემოქმედებით სტანდარტებით), „ხარისხი“ ჩვენთვის ისეთ შინაარსში, ემოციებსა და შეგძნებებშია, რომლებიც „კი არ გვაცარიელებს, არამედ გვაკვებს“.

დისიდენტები, რომლებიც არ კმაყოფილდებიან მხოლოდ არსებულ დისკურსთან დაპირისპირებით, ცდილობენ ძალაუფლების ურთიერთობებში ცვლილებები შეიტანონ, როგორც თეორიაში, ასევე პრაქტიკაში და საზღვრების გადაფასებას ითხოვენ (ასათიანი, 2006:75).

თანამედროვე პოპულარულმა კულტურამ (ნაწილობრივ რადგან მისმა მომხმარებლებმა იციან, რომ ეს არის სარგებელზე ორიენტირებული ბიზნესი და რაღაც დონეზე მათ იყენებენ), აგრეთვე, განავითარა მისთვის



ურვეულო გამოხატვის მანერა და განწყობები. სიამოვნების მისაღებად კიდევ რა უნდა არსებობდეს, თუ არა აწმყოთი ცხოვრება. ადამიანი ამგვარი სულისკვეთებით საზრდოობს – „ეს სისუღელეა, მაგრამ მე მომწონს“ – და ეს განწყობა სოლიდარულია პროდიუსერებსა და მომხმარებლებს შორის, რადგანაც მნიშვნელოვანი არგუმენტია, რომელსაც ითვალისწინებენ კულტურული პროდუქციის შექმნის პროცესში.

სარეკლამო ინდუსტრია კულტურული პროდუქციის პოპულარიზაციის (მისი ბრენდირების მიზნით) მიზნებიდან გამომდინარე ითვალისწინებს პოტენციურ მომხმარებელთა ფსიქოლოგიურ მახასიათებლებს და მისგან გამომდინარეობს: „ეს სისუღელეა, მაგრამ მე მომწონს“, „მის გარეშე შეიძლება, მაგრამ მე მაინც მჭირდება ის“, „არა ის აუცილობლად მჭირდება“.

პოპულარული კულტურა ათიათასობით ფორმის, ჟანრის, აუდიტორიის, გამოხატვის მანერის, სტილისა და მიზნების სეგმენტად იქცა. მისი მასშტაბები იმდენად დიდია, რომ ინტერპრეტაციის თვალსაზრისით შეუძლებელია მისი მონოლითის სახით განხილვა. ზოგიერთი ე.წ. „პოპულარული კულტურა“ შექმნილია ერთობლივად. დიდი ნაწილი შექმნილია ადამიანთა შედარებით მცირე დაჯგუფებებისთვის, რომლებიც ახლო კავშირშია და მეტ-ნაკლებ მხურვალე ინტერესს გამოხატავენ მოცემული ჟანრების მიმართ. იმავდროულად, სულ უფრო და უფრო მჭიდრო კავშირი მყარდება სექტორებსა და ბაზრის გზებს შორის. ფორმატების მიხედვით, ბრენდინგი უმნიშვნელოვანესია თინეიჯერებს შორის: კომიქსები, კომპიუტერული თამაშები, წიგნები, ფილმები, მუსიკალური კომპაქტდისკები და ვიდეო, სატელევიზიო შოუები შეიძლება „ბრენდის“ სახით იქნეს წარმოჩენილი. ინდუსტრიული პერსპექტივით, კონსოლიდაციის სტიმულირებისათვის უმნიშვნელოვანესია, როდესაც მსხვილი მედია კონგლომერატები „ერთობლივად მოქმედებენ“ ბიზნესის ტერმინების მიხედვით ოდესღაც წარუმატებლად ნაგარაუდვეი ობიექტების ძებნაში. მიგვაჩნია, რომ ორივე ეს დანიშნულება – სეგმენტაციის და კონსოლიდაციის – ერთდროულად თანაარსებობენ და ერთიმეორესთან წინააღმდეგობაში არ მოიაზრებიან (სტორი, 2007:258).

ამდენად, თანამედროვე ადამიანებში მათში ჭეშმარიტ შეგრძნებათა დრამატიზება ხდება. ისინი გამძაფრებულად ასახავენ მოზარდთა ემოციურ დილემას. პოპულარული კულტურა ერთი მხრივ, თვითგამოხატვის ასპარეზია ახალგაზრდებისათვის და მოერე მხრივ, ნოყიერი ნიადაგია კომერციული მომმარაგებლებისათვის. უნდა აღინიშნოს, რომ კომერციული ბაზრის სტანდარტები, რომელიც აპელირებს პოპკულტურის მოჩვენებით ხარისხიანობაზე, სინამდვილეში საკმაოდ შეზღუდული და ერთგვაროვანია. შემოთავაზებული პროდუქციების სიმრავლე და სახესხვაობრიობა სულაც

არ ქმნის მრავალფეროვნებას, ის უფრო ერთფეროვან სიმრავლედ შეიძლება აღვიქვათ. გრძნობიერებისა და ემოციურობის დიაპაზონის ჭეშმარიტი გაფართოება ძალისხმევას მოითხოვს, რაც სიამოვნების გაზრდასაც გულისხმობს.

ყველაზე უარესი, რაც ზოგიერთი პოპულარული კულტურის შესახებ შეიძლება ითქვას, არა მისი ვულგარობა და ზნეობრივი მანკიერებაა, არამედ ის, რომ პოპმუსიკა, უბრალოდ, არცთუ ისე კარგია“ (სტორი, 2007:143). რაც მთავარია, მაღალი ემოციური ფონი, რომელიც ხშირ შემთხვევაში პოპულარული კულტურის თანმდევია, მნიშვნელოვან გავლენას ახდენს ახალგაზრდების ფსიქიკაზე, ქმნის რა გრძნობიერებას, რომელიც მოკლებულია სიღრმეს, ახალგაზრდა ემოციურად იხარჯება, მაგრამ აღარ იესება.

სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, პოპულარული კულტურა არ ქმნის ახალ გრძნობებსა და ემოციებს, პოპკულტურასთან ურთიერთქმედებისას ემოცია და შეგრძნებები ემყარება აწმყოს და იგი სწრაფად წარმავალია. არა მარტო პოპმუსიკის, არამედ ნებისმიერი პოპულარული კულტურის მომხმარებელთა პიროვნებათაშორისი ურთიერთობები სულ უფრო ზედაპირული ხდება. თითქოს ერთი შეხედვით იგი ხელს უწყობს, განსაკუთრებით ახალგაზრდებს შორის, აქტიურ კომუნიკაციას: შთაბეჭდილებისა და ემოციების გაზიარების, საერთო იდენტობის შეგრძნების თვალსაზრისით. ცხოვრების სწრაფი დინამიკა ცვლის ადამიანთა შორის ურთიერთობების ხასიათს, თანამედროვე ტექნოლოგიური მიღწევები კომუნიკაციის სფეროში ცვლის პიროვნებათაშორისი ურთიერთობების დინამიკას, ინტენსივობას, ხანგრძლივობას, ტრადიციულად არსებული კომუნიკაციის ფორმებს, გარკვეულ ასპექტებში შეიცვალა ურთიერთობის „ტექნიკური პარამეტრები“.

ინფორმაციულმა ტექნოლოგიებმა (კომპიუტერი, ტელევიზია, რადიო, კავშირგაბმულობა, საინფორმაციო ელექტრონული ბანკები) მკვეთრად შეცვალეს ადამიანის ცხოვრების წესი. ახალი ტექნოლოგია მიზანდანიშნულებით ამტკიცებს თავის უპირატესობას მასთან წინააღმდეგობაში მოსულ ძველ ტექნოლოგიებთან, ახალი ტექნოლოგია მკვიდრდება და ძველი უქმდება (სამსონია, 2004:10).

დღევანდელი თანამედროვე ადამიანი ვიდეოტელეფონით ხელში მიერთებულია ინტერნეტთან და იგი მისთვის საჭირო ინფორმაციას თუ მომსახურებას დროის უმცირეს მონაკვეთში იღებს. იზრდება ქვეყნებს შორის კონკურენცია ყველა დარგში თუ სფეროში. ინტერნეტს მივყავართ ცოდნის დენაციონალიზაციისაკენ. ტექნოლოგიის განვითარების კვალობაზე რთულდება საზოგადოებრივი ურთიერთობები. თანამედროვე ტექნო-

კულტურულ გარემოში ადამიანი ზედმეტად დაძაბულია, ნერვული სისტემა იოლად აღეგზნება, უჭირს სრულფასოვანი დასვენება და ა.შ.

თანამედროვეობის ძალიან საინტერესო ფენომენია ინტერნეტი, რომელიც პოპულარული კულტურების მრავალ ფორმებს და სახეობებს იტევს საკუთარ თავში. ინტერნეტ მომხმარებელს საშუალება აქვს ინტერნეტის მეშვეობით გაეცნოს პოპმუსიკის, თანამედროვე კინოინდუსტრიის, პოპულარული პრესის, ერთი სიტყვით, თანამედროვე კულტურას – მთელი თავისი მრავალფეროვნებით. ცუდი ისაა რომ, ყოველივე ეს, ხშირ შემთხვევაში ინტერნეტ სივრცეში საკმაოდ ზედაპირულად არის წარმოდგენილი. ამასთან, ინტერნეტში არსებობს სხვა უამრავი გასართობი ვებსაიტები, რომლებიც მომხმარებელთა დასვენებისა და გაართობის ინტერესებს ემსახურება, ხოლო შინაარსობრივად ნაკლებად შემეცნებითია.

შეგვიძლია თუ არა ინტერნეტში მოვიძიოთ „სერიოზული მასალები“ – რა თქმა უნდა, შეგვიძლია, მაგრამ მომხმარებელთა მნიშვნელოვანი ნაწილი (ჩვენ შეგვიძლია ამ შემთხვევაში პოსტსაბჭოთა ქვეყნების მოსახლეობის მაგალითს დავუყრდნოთ), განსაკუთრებით ახალგაზრდები, სულ უფრო მეტად ეტანება „გართობის ინდუსტრიის“ მიერ შემოთავაზებულ პროდუქციას.

ინტერნეტი არის სამყაროს მიკრომოდელი, რომელშიც შეგვიძლია არა მარტო სასურველი ინფორმაციის მოძიება, არამედ ურთიერთობაც. ამის კარგი მაგალითია ინტერნეტ სოციალური ქსელები, რომლებიც დღითიდღე სულ უფრო პოპულარული ხდება სხვადასხვა ასაკობრივ ჯგუფებში.

ამ პოზიციის განსამტკიცებლად, ვფიქრობ საინტერესო იქნება ერთი მაგალითის მოყვანა, კერძოდ ვისაუბრებ ახალი ტიპის ინტერნეტ სოციალურ ქსელზე, რომელიც სამგანზომილებიან ვირტუალური სამყაროს სახით არის მოცემული – „Love City 3D“-ის სოციალურ ქსელი ადამიანების ურთიერთგაცნობის და კომუნიკაციის მიზნებს ემსახურება, მთელი ვირტუალური სამყაროა: მომხმარებელთა პერსონალური ავატარები, ღამის კლუბები, ლუდხანები, საცეკვაო მოედნები, სტრიპტიზ კლუბები, მაღაზიები, სასტუმროები, მომხმარებელთა „საკუთრებაშია“ ბინები პერსონალური მოხმარებისათვის და ა.შ. ფაქტიურად, „სიყვარულის 3D ქალაქში“ წარმოდგენილია გასართობი ინდუსტრია მთელი თავისი ატრიბუტიკით. აქ რეალური ადამიანები ურთიერთობენ, მეგობრობენ, ბრაზობენ, ეჭვიანობენ, უყვართ და ძულთ ერთმანეთი, აქვთ გარკვეული სოციალური კავშირები და გამოკვეთილი სოციალური სტატუსი, ფაქტიურად, როგორც ჩვენს რეალურ ცხოვრებაში.

გარკვეული თვალსაზრისით იქმნება ისეთი შთაბეჭდილება, თითქოს ეს ვირტუალური სამყარო უფრო მეტად რეალურია, ვიდრე ჩვენი რეალური ცხოვრება. ყოველ შემთხვევაში, მომხმარებლებს თამაში აძლევს იმ შესაძლებლობებს, რომლებსაც მოკლებულნი არიან ყოველდღიურ სინამდვილეში, აქედან გამომდინარე, გართობის და სიამოვნების მიღების მიზნით, მომხმარებლები შედიან ავატარის „კანში“ და ცდილობენ წარმოიდგინონ ვირტუალური, როგორც რეალური. ამავე დროს, თამაშში აკეთებენ იმას, რასაც ვერასოდეს გააკეთებენ რეალურ ცხოვრებაში. მომხმარებლებები აცნობიერებენ – ეს თამაშია!, მაგრამ მათი ემოციები თამაშის პროცესში სავსებით რეალურია.

ამ გადმოსახედიდან, შეიძლება შეიქმნას შთაბეჭდილება – რეალური თანამედროვე სამყარო მხოლოდ იმიტომ გვეჩვენება სინამდვილედ, რომ აქ ვირტუალურის ნიშნები არ არის იმდენად შესამჩნევი, როგორც, მაგალითად, ამ თამაშში.

გარკვეულწილად შეიძლება ითქვას, რომ თანამედროვე გართობის ინდუსტრია, შესაბამისად პოპულარული კულტურები თანამედროვე ცხოვრების წესის მოდელირებას ახდენენ, ხოლო მათი პროდუქციის მომხმარებლები გარკვეული პარამეტრების ფარგლებში ისევე მოქმედებენ ნამდვილ სამყაროში, როგორც ამ თამაშში. ანუ, ამ მხრივ, გაგებული სინამდვილე ძალიან წააგავს თამაშს. ამავე დროს, „Love City 3D“ შემქმნელები მუდმივად იკვლევენ მომხმარებელთა მოთხოვნილებებს და საბოლოო ჯამში მომხმარებელთა გემოვნების გათვალისწინებით, „Love City 3D“ შიგადაშიგ ექვემდებარება განახლებას. განა ზოგადად იგივეს არ აკეთებს, სინამდვილეთან მიმართებაში, „გართობის თანამედროვე კომერციული ინდუსტრია?“

თანამედროვე ინფორმაციულ ეპოქაში ინდივიდის სულიერი და კულტურული მსოფლშეგნება განიცდის საერთაშორისო საკომუნიკაციო საშუალებათა ზეწოლას (აქსენიევა, 2005:9).

თანამედროვე პოპულარული კულტურა, შესაბამისად გასართობი ინდუსტრია, თავის „სიამოვნებაზე“ ორიენტირებული საშუალებებით სულ უფრო მეტად იჭრება, მეტ ადგილს იკავებს ადამიანის ცხოვრებაში და პრეტენზიას აცხადებს არსებობის უფლებაზე ნებისმიერ საზოგადოებაში, რადგან ობიექტურად, ვერანაირი აკრძალვები ვერ შეაჩერებს მას. პოპულარული კულტურის არსი იმაში მდგომარეობს, რომ ძალით თავს ვერავის მოახვევ, კულტურა პოპულარული ხდება, თუ საზოგადოება აიტაცებს. მისი მაცდუნებელი ბუნება მას ნებისმიერ საზოგადოებაში შედწევადს ქმნის.

ხელმისაწვდომი ინფორმაციის რაოდენობა და მრავალფეროვნება ბეზიბიძებს იმისკენ, რომ ჩვენი ცხოვრება მიღებული ინფორმაციის

ჭრილში განვიხილოთ. ექსპერტული ცოდნა არ ეფუძნება რაიმე ტრადიციას და არ არსებობს რეალური რეკომენდაცია იმისა, თუ როგორი არჩევანი უნდა გავაკეთოთ ან კიდევ როგორი შეფასება შეიძლება მივცეთ ექსპერტთა მოსაზრებას. შედეგად მომავლის ღიაობა დგას, როგორც შესაძლებლობების, ასევე საფრთხის წინაშეც.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ასათიანი მ., კულტურის სოციოლოგია, თბილისი, 2006
2. სამსონია ნ., ამცოლაძე გ., ლომსაძე მ., ტექნოლოგია და საზოგადოება, თბილისი, 2004
3. სთორი ჯ., კულტურის კვლევები და პოპულარული კულტურის შესაწავლა, თბილისი, 2007
4. К.А. Аксенова, РЕКЛАМАИ РЕКЛАМНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ, МОСКВА, 2005



ფანდრეიზინგის აუცილებლობა გარდამავალი ეკონომიკის პირობებში

დღესდღეობით ფანდრეიზინგი ევროპული კულტურული ორგანიზაციების ინფრასტრუქტურის განუყოფელი ნაწილია. იმ ქვეყნებშიც კი, სადაც კულტურა ტრადიციულად ფინანსდება სახელმწიფო სტრუქტურებიდან. კულტურის ორგანიზაციები სულ უფრო ხშირად ეძიებენ დაფინანსების ახალ წყაროებს. დღეს ბიზნესიდან, სხვადასხვა ფონდებიდან და კერძო პირებიდან თანხების მოზიდვის აუცილებლობა კიდევ უფრო აქტუალურია, ვიდრე ოდესმე. განსაკუთრებით მწვავედ დგას ეს საკითხი ისეთ ქვეყნებში, სადაც კულტურა მთლიანად სახელმწიფოს მიერ ფინანსდებოდა და ასევე გარდამავალი ეკონომიკის ქვეყნებში. ასეთ ქვეყნებში ვაწყდებით, როგორც კულტურის ინფრასტრუქტურის და ეკონომიკურ პრობლემებს, ასევე ფსიქოლოგიურ ბარიერებს, რაც ხელს უშლის აუცილებელი უნარ-ჩვევების განვითარებას და ამ საკითხისადმი ახალი დამოკიდებულების ჩამოყალიბებას.

ფანდრეიზინგული კამპანიის წარმოება მოითხოვს არა მარტო ამ საქმიანობით დაკავებული სპეციალისტების ანუ ფანდრეიზერების აქტიურ ჩართულობას, არამედ იმ ადამიანებისაც, ვისთვისაც ხდება ფინანსური საშუალებების მოზიდვა. წარმატებული ფანდრეიზინგი შესაძლებელია მხოლოდ იმ შემთხვევაში, როდესაც ამ პროცესის ყველა მონაწილე მოძრაობს ერთი მიმართულებით ანუ ხდება ორგანიზაციის სხვადასხვა სახის საქმიანობის კომპლექსურად განვითარება.

თანამედროვე კულტურის მენეჯერი ძალიან ჰგავს მენეჯერს ბიზნესის სფეროდან. მათი ამოცანები ბევრ ასპექტში – დაგეგმარება, კონტრაქტების შედგენა, კოლექტივის მორალური მდგომარეობის მხარდაჭერა, კლიენტების მოზიდვა და ფინანსების მართვა ერთმანეთს ემთხვევა. ფანდრეიზინგი, ეს ხომ ორ ენაზე საუბრის ხელოვნებაა – კულტურისა და ბიზნესის.

ნებისმიერ ქვეყანაში ფანდრეიზინგული საქმიანობა ძალას იკრებს ერის მატერიალური კეთილდღეობის ზრდის ფონზე ანუ ეს უკანასკნელი პირდაპირ არის დამოკიდებული ქვეყნის ეკონომიკურ განვითარებაზე. კულტურა ზეგავლენას ახდენს ქვეყნის ეკონომიკურ მდგომარეობაზე და ამასთან დამოკიდებულია ეკონომიკური განვითარების საერთო დონეზე –



ხდება მუდმივი ურთიერთკავშირი. რა თქმა უნდა, სახელმწიფოს შეუძლია წაახალისოს კულტურული ორგანიზაციების ინიციატივა, მოიძიოს ალტერნატიული დაფინანსება, თუმცა ფულადი საშუალებების მოზიდვა შესაძლებელია მხოლოდ ფინანსურად წარმატებული ბიზნესიდან და კერძო პირებიდან.

ფანდრეიზინგი ტრადიციული გაგებით, ესაა ორგანიზაციის საქმიანობისათვის ალტერნატიული, არასაბიუჯეტო წყაროებიდან ფულადი სახსრების ძიება და შემოსავლების ზრდა საკუთარი საქმიანობის განვითარების ხარჯზე. ესაა პროფესიული საქმიანობა, რომელიც შემოსავლის ყველა წყაროსერთიან, მოქნილ ბიუჯეტში გაერთიანების საშუალებას იძლევა და რაც აუცილებელია კულტურული ორგანიზაციის ნორმალური მუშაობისა და ფუნქციონირებისათვის. ფანდრეიზინგის კლასიფიკაცია შეიძლება მოვახდინოთ იმ პრინციპების მიხედვით, რაც საფუძვლად უდევს ამ საქმიანობას:

- დაფინანსების მიზნების მიხედვით.
- ფულადი საშუალებების წყაროს მიხედვით.
- დროებითი კრიტერიუმების მიხედვით.

ფანდრეიზინგული საქმიანობის თავისებურება მისი კომპლექსურობაა. იგი მოიცავს რამდენიმე განსხვავებულ ეტაპს:

1. საქმიანობის დაგეგმარება: მიზნების და ამოცანების დასახვა, რესურსების შეფასება, სტრატეგიის შემუშავება.
2. კვლევა და ანალიზი.

პირველი საფეხური მოიცავს მოსამზადებელ სამუშაოებს. ფანდრეიზინგის დაწყებამდე, პირველ რიგში, ზედმიწევნით გაანალიზეთ ორგანიზაცია, მისი მოთხოვნილებები, ძლიერი და სუსტი მხარეები. თუკი არასაკმარისადაა განვითარებული ორგანიზაციის მარკეტინგი, მაშინ შესაძლებელია კულტურულმა ორგანიზაციამ ვერ შეძლოს სპონსორის მოთხოვნების დაკმაყოფილება, ანუ ის მომსახურება, რომელსაც ჩვენ ვთავაზობთ სპონსორს არ შეესაბამებოდეს მის დანახარჯს. თუმცა, ყოველთვის უნდა გვახსოვდეს, რომ ფანდრეიზინგი ეს არა მარტო “ფულის შოვნაა”, არამედ სხვადასხვა მომსახურება და პროდუქტიც, რომელიც შეიძლება პოტენციურმა სპონსორებმა შემოგვთავაზონ. ბევრი ბიზნეს კომპანია მხარს უჭერს კულტურას, ვინაიდან ეს აძლიერებს დაამყარებს მათ იმიჯს საზოგადოების ცნობიერებაში, ე.წ. “ასოციაციური სარგებელი”, რაც ყველაზე მძლავრი არგუმენტია ბიზნესთან თანამშრომლობის დროს. კულტურა საზოგადოების სოციალურ დაკვეთას ასრულებს, ამიტომ მისი მხარდაჭერა და მასში ფულადი სახსრების დაბანდება კომპანიებს სოციალური პასუხისმგებლობის კონცეფციის რეალიზაციის საშუალებას აძლევს.

მეორე საფეხურია დაფინანსების პოლიტიკის შემუშავება. ეს არის მოკლე დოკუმენტი მკვეთრად განსაზღვრული პოლიტიკით და ფანდრეიზინგის ძირითადი პრინციპებით, რისთვისაც საჭიროა რამდენიმე ფაქტორის გათვალისწინება. შეზღუდულია თუ არა პოტენციური სპონსორების წრე?! რისი შეთავაზება შეუძლია თქვენს ორგანიზაციას სპონსორისათვის და შეგიძლიათ თუ არა თქვენი საქმიანობა მოარგოთ სპონსორის ინტერესებს?!

მესამე საფეხურია ფანდრეიზინგული საქმიანობის დაგეგმარება – ამ პროცესის ორგანიზებისათვის საჭიროა კონკრეტული ქმედებების განხორციელება და ამ ქმედებებისათვის კონკრეტული ვადების დადგენა, კონკრეტულ საქმიანობაზე პასუხისმგებელი პირების დანიშვნა, შრომის გადანაწილება – ვინ, რას და როდის გააკეთებს. აუცილებლად უნდა განისაზღვროს მოკლე, საშუალო და გრძელვადიანი მიზნები. ფანდრეიზინგის მთავარი პრინციპია – კვლევა, ბიზნეს გარემოს ანალიზი, სხვადასხვა დაფინანსების წყაროების შესწავლა და მაქსიმალურად ბევრი ინფორმაციის მოპოვება პოტენციურ სპონსორებზე, ამისათვის ყველაზე მარტივი საშუალებაა ყოველდღიურად ცოტაოდენი დრო დაუთმოდ სხვადასხვა კომპანიებზე, ფონდებზე, საგრანტო პროგრამებზე ინფორმაციის შეგროვებას ინტერნეტის და არა მარტო ინტერნეტის მეშვეობით, რის საფუძველზეც შესაძლებელია შეიქმნას სხვადასხვა იდეების, ფაქტების და კონტაქტების საკუთარი ბანკი. შეადგინეთ პოტენციური სპონსორების საძიებელი. ყველაზემთ ჩამოთვლილმა ინფორმაციამ შეიძლება გადამწყვეტი როლი ითამაშოს კრიზისულ მომენტში.

გაერთიანდით პოპულარულ ქსელურ სტრუქტურებში, “Networking”-ი ხომ თანამედროვე მენეჯმენტის ძირითადი იდეაა, თუნდაც შექმენით საკუთარი ქსელი კულტურის სფეროში, რათა იქონიოთ კავშირი სხვა კულტურის ორგანიზაციებთან, გაცვალოთ იდეები და კონტაქტები. ეს ერთგვარად ზღვარს გააველებს კონკურენციასა და თანამშრომლობას შორის.

შეიმუშავეთ სასპონსორო პაკეტი, სადაც აღწერთ თქვენი ორგანიზაციის საქმიანობას, მიზნებს და საკუთარ აუდიტორიას (ვინ ხართ, რას საქმიანობთ და რა გინდათ). ამ შემთხვევაში მნიშვნელოვანია გამოიყოს ორი ტიპის აუდიტორია, პირველი – თავად ის ადამიანები, რომლებიც მოდიან თქვენი ნამუშევრის შესაფასებლად და მეორე – გავლენიანი ადამიანები, რომლებიც გიცნობენ თქვენ და თქვენს საქმიანობას – პოლიტიკოსები, კულტურის მოღვაწეები, მეწარმეები და მასობრივი საინფორმაციო საშუალებების წარმომადგენლები. სპონსორი ყველაზე მეტად დაინტერესებულია ამა თუ იმ პროექტის სამიზნე აუდიტორიით, რაც



უფრო ფართო და მრავალფეროვანია აუდიტორია, მით უფრო საინტერესო ხართ თქვენ სპონსორისათვის.

წარმოადგინეთ თქვენი პროექტი და ის პრიორიტეტული მიმართულებები, რომელიც საჭიროებს დაფინანსებას. ყოველთვის ნათლად ჩამოაყალიბეთ ის სარგებელი, რასაც სპონსორი მიიღებს თქვენთან თანამშრომლობით. მიუთითეთ ყველა თქვენი მხარდამჭერი, ვისგანაც ოდესმე მიგიღიათ მატერიალური და არამატერიალური მხარდაჭერა. ამ შემთხვევაში ფონდებთან მუშაობა ცოტათი განსხვავებულ მიდგომას მოითხოვს, ვინაიდან მათი პირდაპირი დანიშნულებაა მხარდაჭერა გაუწიონ კულტურის ორგანიზაციებს, ამიტომ მათ სხვა მოთხოვნებიდა დაინტერესება აქვთ, ვიდრე ბიზნეს სპონსორებს. ფონდები თვალყურს ადევნებენ პროექტის რეალიზაციის პროცესს, დასახული ამოცანების შესრულებას და მაყურებლის, დამთვალიერებლის რაოდენობას. ამიტომ აუცილებელია ღონისძიებების ორგანიზაციებს მივაწოდოთ სრული ინფორმაცია პროექტის განვითარებაზე, გავიაროთ მათთან კონსულტაციები და შევაფასოთ პროექტის ეფექტურობა. ყოველთვის უნდა გვახსოვდეს, რომ ფანდრეიზინგი ემყარება ადამიანურ ურთიერთობებს, როგორც წესი ფულადი საშუალებები გამოეყოფა ადამიანს, რომელიც პასუხისმგებელია პროექტის განხორციელებაზე და არა მხოლოდ პროექტს. თუკი თქვენსა და სპონსორს შორის ჩამოყალიბდა პროფესიული, მეგობრული ურთიერთობები, თქვენს პროექტებს ყოველთვის ექნება დაფინანსების დიდი ალბათობა.

როგორც ხედავთ, ფანდრეიზინგული საქმიანობა დიდ შრომას მოითხოვს, ამიტომ საქართველოში კულტურის ორგანიზაციების მცირე რაოდენობა იჩენს ძალისხმევას დამატებითი სახსრების მოსაძიებლად, თუ რა თქმა უნდა, ეს სასიცოცხლო საფრთხეს არ უქმნის კულტურის ორგანიზაციას. მსგავსი ინერტულობა ფანდრეიზინგის განვითარებას უშლის ხელს, მაშინ როცა, ევროპასა და ამერიკაში უკვე წარმოიშვა ფანდრეიზერის სპეციალობა, რომელიც საკმაოდ პრესტიჟული და მაღალანაზღაურებადია. მსგავს პროფესიონალებზე მოთხოვნილება მსოფლიო მასშტაბით, სახელმწიფო დაფინანსების შემცირების ფონზე, სულ უფრო იზრდება. ალტერნატიული დაფინანსების მოსაძიებლად აუცილებელია ჩვენს ქვეყანაში შესაბამისი კადრების მომზადება – პროფესიონალები ჯგუფის ჩამოყალიბება, რომლებიც იქნებიან გათვითცნობიერებული კულტურაში და ამასთან ბიზნესის კანონზომიერებებში გარკვეულნი. არტმენეჯერებიდა ფანდრეიზერები შესაბამისი უნარ-ჩვევების საფუძველზე შესძლებენ სპონსორებთან, საერთაშორისო ფონდებთან, პარტნიორებთან ღირსეული თანამშრომლობის ჩამოყალიბებას, შენარჩუნებასა და განვითარებას.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. პული ჯ., ფულის მენეჯმენტი (ხელოვნების ორგანიზაციებისათვის), თბ., 2005
2. სამადაშვილი უ., როგორ გავხადოთ ბიზნესი სოციალურად წარმატებული, ჟურნალი “ბიზნესი და კანონმდებლობა”, 2009, №1, იანვარი
3. Мак-Илрой Э., Культура и Бизнес: путеводитель по фандрайзингу, Москва, 2010
4. Хангельдиева И., Культура и рынок: современные тенденции, Москва, 2010
5. Buckley G., Sponsorship Manual, Third Edition, ABSA (Association for Business Sponsorship of the Arts), 1997

აბსურდის პროზაზე ალბერტ კამიუს “სიზიფის მითის” მიხედვით

ალბერტ კამიუს აზრით, აბსურდის გრძნობა იბადება მოწყენილობის, უიმედობის, გაუცხოების ატმოსფეროში, როდესაც ადამიანი ამოვარდება ყოველდღიურობის ჩვეული კალაპოტიდან, როდესაც “სიცარიელე მეტყველი ხდება, როცა ყოველდღიური ქმედებათა ჯაჭვი წყდება და გული ამოვად დაეძებს მის დაკარგულ რგოლს” (“Сумерки Богов», 1989:229). მანამდე კი ადამიანი ცხოვრობს ინერციით, ასე ვთქვათ მექანიკურად: “ადგომა, ტრამვაი, ოთხი საათი კანტორაში ან ფაბრიკაში, სადილი, ტრამვაი, ოთხი საათი მუშაობა, ვახშამი, ძილი; ორშაბათი, სამშაბათი, ოთხშაბათი, ხუთშაბათი, პარასკევი, შაბათი, ყოველივე ერთ რიტმში” (“Сумерки Богов», 1989:229). მისი ცხოვრება ავტომატიზირებული და ერთფეროვანი ხდება. ამას გარდა, მისი მზერა მუდამ მომავალზეა მოპყრობილი, იგი “მომავლით ცხოვრობს”: “ხვალ” “მოგვიანებით”, “როცა მდგომარეობა გექნება” “ასაკთან ერთად მოვა” ამ ადამიანისთვის ყველაფერი, მისი ცხოვრება, მისი მომავალი, გარშემო მყოფი ბუნება ფლობს მისადმი მიწერილ საზრისს.

მაგრამ “ხდება ისე, რომ ჩვეული დეკორაციები ირღვევა” (“Сумерки Богов», 1989:229). ასეთ ერთფეროვნებასა და იმედში მცხოვრებ ადამიანს, ადრე თუ გვიან საშინელი მოწყენილება და უიმედობა მოიცავს. რაც დრო გადის, მისთვის მით უფრო აუტანლად მოსაწყენი ხდება ამგვარი ცხოვრება, ამსთანავე, სულ უფრო კარგად აცნობიერებს მომავალზე დამყარებული თავისი იმედების უსაფუძვლობას. მისი მზერა საბოლოოდ სიკვდილს აწყდება. მას შემდეგ ყველაფერი კარგავს თავის ძველ, მომტყუბელ საზრისს: ყოველდღიური ცხოვრება, ჩვენი მომავალი, ჩვენი გარემომცველი ბუნებაც კი – “ეს ბორცვი, ეს ნაზი ცა, ხეობის კონტურები, ამიერიდან დაკარგულ სამოთხეზე უფრო შორეული გვეჩვენება” (“Сумерки Богов», 1989:230). ადამიანი აცნობიერებს თავის დროში შემოსაზღვრულობას და ამავე დროს იმას, რომ დრო მისი უპირველესი მტერია. “ბოლოს და ბოლოს ხომ სიკვდილი დგება” – აღნიშნავს კამიუ. აქედან ადამიანი ხვდება, რომ ყოველგვარი იმედი ამაოა. მისთვის ნათელი ხდება ყოველგვარი მცდელობისა და წამოწყების

უნაყოფობა და უსარგებლობა. არაფერს აღარ აქვს აზრი. ეს ცხოვრების უსაზრისობის განცდაა.

მაშასადამე, აბსურდის გრძნობა არის ადამიანსა და სამყაროს შორის უღრმესი განხეთქილების გამოხატულება. აბსურდის გრძნობა არის ეს განხეთქილება ადამიანსა და მის ცხოვრებას, მსახიობსა და დეკორაციებს შორის, იგი ილუზიებიდან გამოღვიძებულ ადამიანს უცხადებს საკუთარი თავისა და სამყაროს შესახებ ყველაზე მნიშვნელოვან ჭეშმარიტებას, საკუთრივ იმას, რომ სინამდვილეში სამყარო, რომელშიც იგი ცხოვრობს, სრულიად გაუგებარი, უცხო და უფრო მეტიც, მისდამი მტრულადაა დამოკიდებული, რომ იგი ყოველგვარ იმედს ართმევს ადამიანს.

კამიუ კითხულობს, თუ რა დასკვნა კეთდება მას შემდეგ, რაც მე აბსურდს ვაღიარებ. ცხოვრების უსაზრისობის რწმენიდან ამოსული, რა გზას უნდა დავადგეთ – თვითმკვლელობისას თუ კიდევ სხვას. “თუ ჩვენ დაერწმუნდით ფაქტებში, მაშინ როგორი უნდა იყოს შედეგი, საით უნდა წავიდეთ? ნებაყოფლობით მოვკვდეთ თუ, მიუხედავად ყველაფრისა – ვიმედოვნოთ?” («Сумерки Богов», 1989:232).

მაშასადამე, საკითხი მდგომარეობს იმაში, შესაძლებელია თუ არა აბსურდის დაძლევა და თუკი შესაძლებელია, – როგორ? ხოლო თუ არა, მაშინ რა გზას უნდა დავადგეთ. მთლიანად ამ საკითხს მიუძღვნა კამიუმ თავისი ნაშრომი – “სიზიფეს მითი”. მასში განხილულია აბსურდის აღიარებიდან ორი არამართებული დასკვნა, რომელსაც აბსურდის დაძლევის პრეტენზია აქვს. ესენია: პირველი – იმედი და მეორე – თვითმკვლელობა. კამიუ აკრიტიკებს ორივე გზას და უჩვენებს, რომ აქ აბსურდის დაძლევასთან საერთოდ არა გვაქვს საქმე. ამიტომაც ისინი აბსურდის კონსტატაციიდან არათანმიმდევრული დასკვნებია.

პირველი გზა – იმედი, – დამახასიათებელია ე.წ. “ქრისტიანი ექსისტენციალისტებისათვის”. კამიუ განიხილავს მის ცალკეულ წარმომადგენლებს და ბოლოს მათ შეჯამებას და საერთო დამახასიათებლს იძლევა. ჰაიდეგერის, იასპერსის, შესტროვის, კირკეგორის ნააზრევში, რა თქმა უნდა არსებობს რიგი განსხვავებები, მაგრამ მთლიანობაში “მათ მიერ შექმნილი სულიერი პეიზაჟი ერთნაირია”. ამ მოაზროვნეთათვის დამახასიათებელია საერთო უიმედობის ატმოსფერო. ისინი აცხადებენ, რომ არაფერია ნათელი, ყველგან ქაოსია, ადამიანს შეუძლია დაინახოს და შეიცნოს მხოლოდ მის გარშემოწოფი “კედლები”. ეს არის “მომაკვდინებელი ატმოსფერო”. კამიუ აღნიშნავს, რომ მათთვისაც ყველაზე მთავარია მათ მიერ აღიარებული ჭეშმარიტებიდან გამომდინარე შედეგი. ყველანი ისინი აღიარებენ აბსურდის ფაქტს, მაგრამ აქედან სრულებით არათანმიმდევრულ დასკვნას აკეთებენ. აბსურდი მათ



გამოიყენეს მარადისობაში გადასვლის საშუალებად. აბსურდის აღმოჩენის შემდეგ ისინი აღმერთებენ იმას, რაც მათ ანადგურებთ, რაც მათ ღუპავთ, ისინი პოულობენ იმედისათვის საფუძველს იმაში, რაც ყოველგვარ იმედს მოკლებულია.

კამიუს მოჰყავს იასპერსის სიტყვები: “ხომ არ გვიჩვენებს ჩვენ ეს მარცხი, რომ ყოველგვარი ახსნისა და ნებისმიერ შესაძლო გაგების მეორე მხარეს დგას არა არარა, არამედ ტრანსცენდენციის ყოფიერება” («Сумерки Богов», 1989:244). კ. იასპერსი, ყოველგვარი საფუძვლის გარეშე ამტკიცებს ტრანსცენდენტალურ ყოფიერებას და ხელის ერთი მოსმით, “ადამიანური რწმენის ერთი ბრმა აქტით” («Сумерки Богов», 1989:244) ყველაფერი თავის ადგილზე დგება. “ასე აბსურდი ხდება ღმერთი” – წერს კამიუ («Сумерки Богов», 1989:244). მისი აზრით, ეს მსჯელობა ყოველგვარ ლოგიკურობას მოკლებულია. მას იგი რწმენაში “ნახტომს” უწოდებს.

ნახტომს მიმართავს სორენ კირკეგორი: “თუ ადამიანს არ ექნებოდა უკვდავი ცნობიერება, თუ ყველა საგანთა საფუძვლად არ იქნებოდა არაფერი, გარდა ველური ძალების დუდილისა, რომელნიც ყოველ საგანთ, დიდთ თუ პატარათ, წარმოქმნიან ბნელ ენებათა ორომტრიალში, თუკი მათ მიღმა დაიმალებოდა უძირო და ამოუვსებელი სიცარიელე, მაშინ რა იქნებოდა სიცოცხლე, თუ არა სასოწარკვეთა?” («Сумерки Богов», 1989:250). კამიუ მიუთითებს, რომ კირკეგორი სასურველს ჭეშმარიტებად მიიჩნევს. მაგრამ “ჭეშმარიტების ძიება არ არის სასურველის ძიება” («Сумерки Богов», 1989:250). იგი უარყოფს იმ პოზიციას, რომლის მიხედვითაც იმისათვის, რომ გაექცნენ ამ კითხვას და სიცოცხლე არ წარმოუდგეთ სასოწარკვეთად, ყოველგვარ ტყუილს ურიგდებიან და ემსგავსებიან “ვირს, რომელიც ილუზიის ვარდს ღეჭავს” («Сумерки Богов», 1989:250). ალბერტ კამიუ საკითხის ზემოთმოტანილ მიდგომას, რომელსაც რწმენაში ნახტომს უწოდებს, ახასიათებს როგორც “ფილოსოფიურ თვითმკვლელობას” («Сумерки Богов», 1989:250). ეს გამოთქმა არის ყველაზე მოსახერხებელი აღნიშვნა აზრის იმ მიმდინარეობისა, რომელიც “თავისი თავის გადალახვას ცდილობს იმით, რაც მას უარყოფს”. ეს უარყოფა არის ზემოთ ჩამოთვლილ მოაზროვნეთათვის – ღმერთი. ღმერთის ერთადერთი საყრდენი არის ადამიანური გონების უარყოფა. სწორედ ადამიანური გონების უძღურებიდან და ირაციონალურის დაშვებიდან მიდიან ეს მოაზროვნენი მარადიული, ტრანსცენდენტური ყოფიერების აღიარებამდე. რამდენადაც არაფერია დამტკიცებული, შეგვიძლია ვამტკიცოთ ის, რაც მოგვეხასიათება.

ეს გზა, რომელსაც აბსურდის დაძლევის პრეტენზია ჰქონდა, სინამდვილეში მისგან გაქცევას, მისგან თავის არიდებას წარმოადგენს. ეს

მოაზროვნენი აბსურდს “მარადისობაში ტრამპლინად” იყენებენ, ამით ისინი აბსურდს გვერდს უვლიან და ილუზიას აფარებენ თავს. მაშასადამე, თავიანთი კვლევის თავდაპირველ გზებს გადაუხვევენ და სრულიად არამართებულ დასკვნას აკეთებენ, რომ ცხოვრების აბსურდულობა, სამყროს ირაციონალურობა და ადამიანის უძლურობა მიანიშნებს ტრანსცენდენტურ ყოფიერებაზე, ღმერთზე, რომ იგი განაგებს ყოველივეს, ამიტომ ჩვენ უდნა ვირწმუნოთ და ვირწმუნოთ ბოლომდე, ყველაფერი, შედეგად კი მარადიულობაში დავიმკვიდრებთ ადგილს. ფილოსოფოსი აცხადებს, რომ ექსისტენციალისტების მთელი მცდელობა მარადიულობაზე უფლების მოთხოვნაა. “ქრისტიანმა ექსისტენციალისტებმა” ყოველი ღონე იხმარეს, რათა არსებობის აბსურდულობიდან გადასულიყვნენ მიღმურ სამყაროზე. მაგრამ ავტორი ფიქრობს, რომ ჩვენ არაფერი გვაძლევს ამგვარი მსჯელობის საფუძველს. არაფერი გვაძლევს უფლებას, რომ ვირწმუნოთ ღმერთი და უკვდავება. ჩვენს ცხოვრებაში, ამჟვეწანად, ღმერთი არ ცხადდება ისე ნათლად, რომ ასეთი დასკვნები გავაკეთოთ. აბსურდს არ მივყავართ ღმერთამდე. ჩვენ გვსურს ღმერთი, მაგრამ ამ სურვილიდან არ გამომდინარეობს ღმერთის არსებობა.

კამიუს სურს იცხოვროს მხოლოდ იმით და ააგოს თავისი ფილოსოფია მხოლოდ იმაზე, რაც ნათელი, ცხადი და უჭკველია, რაც გონების საზღვრებს არ სცილდება. მას სურს იცოდეს, თუ შეუძლია იცხოვროს მხოლოდ იმით, რაც იცის. ამიტომ აბსურდულ სიტუაციიდან გამოსავლად იგი არ იღებს იმედის გზას, რომელსაც რელიგიური ხასიათი აქვს. ეს უფრო მეტად თავის მოტყუებაა, შეგუებაა, ვიდრე დაძლევის მცდელობა. ასევე დაძლევის ყოველი “ქრისტიანი ექსისტენციალისტი” არსებობის აბსურდულობას, ტრანსცენდენტური ყოფიერების, ღმერთის რმწნის მიღების გზით. მაგრამ ცხადია, რომ სინამდვილეში აქ საქმე გვაქვს სხეულის ნაკლოვანებებისადმი და ცხოვრების აბსურდულობისადმი შეგუებასთან, მათზე უფრო მაღალი ღირებულების გამოგონებით.

კამიუ აგრეთვე განიხილავს მეორე გზას, რომელსაც თითქოს პრეტენზია აქვს აბსურდის დაძლევისა და აჩვენებს, რომ ეს გზაც არამართებულია, რომ აქაც აბსურდის გადალახვა მხოლოდ მოჩვენებითია. ეს არის თვითმკვლელობა. თვითმკვლელობის დროს ადამიანი კი არ დაძლევს აბსურდს, არამედ ნებდება მას. აბსურდს ქმნის როგორც ვთქვით, სიკვდილის გარდაუვალობა, ხოლო თვითმკვლელი ამ გარდაუვალობის დაძლევას კი არ ცდილობს, არამედ პირიქით, იგი ნებდება მას. თვითმკვლელი თავისი ნებით ბარდება ხელებში, იმას რისი დაძლევაც სურდა. აქ არავითარი თანამიმდევრულობა არ არის დაცული, რადგანაც რაიმეს დასაძლევად საჭიროა არა დავნებდეთ მას, არამედ პირიქით, ვიბრძოლოთ. კი არ შევეგუოთ, არამედ არასოდეს დავეთანხმოთ. კამიუ

აცხადებს: “ჩვენ ახლა ეხედავთ, თუ რამდენად შორს არის აბსურდის გამოცდილება თვითმკვლელობიდან” («Сумерки Богов», 1989:260). “თვითმკვლელობა შეცდომაა” აბსურდის აღიარების შემდეგ («Сумерки Богов», 1989:261). ირკვევა, რომ აბსურდიდან გამოსავალი არ არის, მისი დაძლევა შეუძლებელია, აბსურდის გადალახვის მცდელობა ყოველთვის უშედეგოა. სწორედ ამიტომაცაა აბსურდი აბსურდი, რომ იგი გადაუღლახავია. ფრანგი ავტორისთვის აბსურდის არსებობის პირობას მისი გადაუჭრელობა წარმოადგენს. ამიტომ, საკითხი შეიძლება დადგეს მხოლოდ ასე: შესაძლებელია თუ არა აბსურდის პირობებში, როდესაც თვითმკვლელობა უკუგდებელია და არც ილუზიებს არ ვაფარებთ თავს, ადამიანური ცხოვრების მშნებლობა. ეს არის ურწმუნოების პირობებში ცხოვრების შესაძლებლობის საკითხი. აუცილებელია ვიცოდეთ, შეიძლება თუ არა აბსურდით ცხოვრება, თუ ეს ლოგიკა სიკვდილს მოითხოვს.

რადგანაც ჩვენ შევთანხმდით, რომ აბსურდის აღიარებას თან სდევს მისი გადალახვის დიდი სურვილი, ამიტომ ყველაზე სწორი პოზიცია იქნება ის, რომელიც აბსურდის დაძლევის მცდელობას წარმოადგენს. ხოლო, რაიმეს დაძლევა თუ გვინდა, საჭიროა ბრძოლა და არა დანებება ან შეგუება. ამბოხი არის არა შერიგება სიკვდილთან, არამედ ბრძოლა. ე.ი. ცხოვრების განგრძობა, მაგრამ ისეთი ბრძოლა, რომელიც განწირულია დამარცხებისათვის.

მაშასადამე, შესაძლებელი ყოფილა აბსურდის პირობებში ცხოვრება და ეს ცხოვრება იქნება ამბოხი აბსურდის წინაშე. ეს არის ადამიანის ამბოხი საკუთარი ხვედრის, სიკვდილის გარდაუვალობის წინაშე. იგი ადამიანის “ღირსებაა”. ამბოხი აბსურდის წინააღმდეგ არის სიკვდილის გარდაუვალობასთან ბრძოლა, ხოლო სიკვდილთან ბრძოლა სიცოცხლისაკენ სწრაფვას მოასწავებს. რაც უფრო მეტად უარყოფება სიკვდილი, მით უფრო მეტად მიიღება სიცოცხლე. “ეს ამბოხი ფასს აძლევს ცხოვრებას”. ამბოხი, სიკვდილის წინააღმდეგ ბრძოლა წარმოადგენს რაც შეიძლება მეტად ცხოვრებისაკენ სწრაფვას. ამრიგად, ამბოხებულ ადამიანს ცხოვრების პრინციპი ხდება რაც შეიძლება მეტად ცხოვრება. მან გააცნობიერა, რომ ამ ცხოვრების მიღმა არაფერია და მისი მზერა ამიერიდან მხოლოდ ამქვეყნიურ ცხოვრებაზეა მიპყრობილი. ამასთანავე, მეტად ცხოვრების პრინციპიდან გამომდინარე მას აინტერესებს არა ცხოვრების “როგორობა”, არამედ რაოდენობა. მეტად ცხოვრება არ ნიშნავს გაჭიანურებულ სიცოცხლეს, მრავალი წლის სიცოცხლეს. ცხოვრება განცდაა და ამიტომაც მეტად ცხოვრება, ცხოვრების მეტად განცდას, განცდათა მაქსიმალურ სიმრავლესა და ინტენსივობას გულისხმობს. ეს ნიშნავს, რომ რაც შეიძლება მეტად განვიცდიდე ჩემს თავს და მეტად განვაცდევინებდე მას სხვებს. განცდების ხარისხს ცვლის განცდების რაოდენობა. რას

წარმოადგენს ასეთი ცხოვრება? “არაფერს, გარდა მომავლისადმი გულგრილობისა და ყოველი შესაძლებელის ამოწურვის სურვილისა” – პასუხობს კამიუ («Сумерки Богов», 1989:264). აბსურდული ადამიანი ამოწურავს ყველაფერს და ამოიწურება თავადაც და უკვე აღარა აქვს მნიშვნელობა, როგორი იქნება ეს ცხოვრება: კარგი თუ ცუდი; ზნეობრივი თუ უზნეო. აბსურდული ადამიანი “არაფერს არ მოიმოქმედებს მარადისობისათვის და არც უარყოფს ამას”. ამქვეყნიური ცხოვრება არის მისი თავისუფალი ქმედებების მოედანი. იგი განთავისუფლებულია ყოველგვარი მსჯავრისაგან, გარდა საკუთარისა. აბსურდის რწმენა ყოველგვარ ღირებულებათა შკალას უარყოფს. “ყველაფერი ნებადართულია”. ადამიანი თავის ქმედებებში თავისუფალია და აქედან პასუხისმგებელიც, მაგრამ არასოდეს დამნაშავე. აბსურდი ავლენს სინდისის ქენჯნის უსარგებლობას. ასეთი ადამიანისათვის სათნოება თუ ბოროტმოქმედება მხოლოდ კაპრიზი შეიძლება იყოს. მთავარია იცხოვრო სისხლსავე ცხოვრებით და სულ ერთია როგორ შეძლებ ამას.

აბსურდული ადამიანს სიმბოლური გამოხატულებაა სწორედ სიზიფე. იგი, როგორც აბსურდული ადამიანი განწირულია უნაყოფო და უიმედო შრომისათვის, ღმერთების ზიზღის, სიკვდილის სიძულვილისა და სიცოცხლის გადამეტებული სიყვარულის გამო. “ასეთია ამქვეყნიური ენებათა ფასი”. სიზიფე ტრაგიკული გმირია. რადგან იგი ცნობიერებას ფლობს, მან იცის ყოველივეს ამოება. მაგრამ ეს ნათელი ცნობიერება, რომელსაც ტანჯვა უნდა მოეტანა, მისი გამარჯვების საწინდარი გახდება. სიზიფე თავის ბედზე მაღლა დგება, რადგანაც “არ არსებობს ბედი, რომელსაც ვერ დაჯაბნიდა ზიზღი” («Сумерки Богов», 1989:306). სიზიფე ამით ჩუმ სიხარულს ეცემა – მას ეკუთვნის მისივე ბედი. აბსურდული ადამიანის ცხოვრება ყოველდღიური ბრძოლაა, რომელიც მარცხით მთავრდება. ბრძოლა, მარცხის წინასწარი ცოდნის მიუხედავად წარმოადგენს ამ ადამიანის ცხოვრების წესს. მაგრამ იგი ბედნიერად უნდა ჩაითვალოს, რადგანაც “მწვერვალისათვის მხოლოდ ბრძოლაც საკმარისია, რათა აივსოს ადამიანის გული” («Сумерки Богов», 1989:308).

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Камю Альберт, «Бунтующий человек», Москва, 1990
2. «Сумерки Богов», Москва, 1989
3. Camus A., “Le Mythe de Sisyphe” Essai sur l’absurde. P. Galimard. 1942



სამყარო როგორც პოლოგრამა

1947 წელს ლონდონის სახელმწიფო კოლეჯის პროფესორმა დენის გაბორმა პირველი პოლოგრამა მიიღო; სახელწოდებით გაბორი ხაზს უსვამს მეთოდის შესაძლებლობას – დავარებისტრიოთ კვლევის ობიექტზე სრულიინფორმაცია. 1960 წელს საბჭოთა ფიზიკოსების აკადემიკოსების ნ. ბასოვისა და ა. პროხოროვის და ამერიკელი მეცნიერის ჩარლზ ტაუნსის მიერ პირველი ლაზერის შექმნის შემდეგ პოლოგრამა სწრაფად ვითარდება. გრაფიკული პოლოგრამის საფუძველი მიჩიგანის ტექნიკური ინსტიტუტიდან ლეიტისა და უპატნიეკის შრომები გახდა, 1962 წელს მათ პოლოგრამის ჩაწერის სქემა შექმნეს. 1982 წელს პარიზში მეცნიერთა ჯგუფმა ალენ ასპექტის ხელმძღვანელობით აღმოაჩინა, რომ განსაზღვრულ პირობებში ელემენტარული ნაწილაკები, მაგალითად ელექტრონები მათ შორის მანძილის მიუხედავად, ინფორმაციას მყისიერად ცვლიან ანუ ერთმა ნაწილაკმა ყოველთვის იცის რას აკეთებს მეორე. ეს აღმოჩენა არღვევს აინშტაინის პოსტულატს ურთიერთქმედების გავრცელების ზღვრული სიჩქარის შესახებ, რომელიც სინათლის სიჩქარეს უდრის. იმდენად რამდენადაც სინათლის სიჩქარეზე სწრაფი მოგზაურობა დროის ბარიერის გადალახვის ტოლფასია, ამ საშიში პერსპექტივის დაძლევა ზოგიერთმა მეცნიერმა რთული შემოვლითი გზით განიზრახა, ზოგიერთი კი უფრო რადიკალური ახსნისთვის მოტივირდა. ლონდონის უნივერსიტეტის ფიზიკოსი დევიდ ბუმი თვლის, რომ ასპექტის აღმოჩენის თანახმად რეალური სინამდვილე არ არსებობს და მიუხედავად მისი ცხადი სიმკვრივისა სამყარო თავის არსში ფიქციაა – გიგანტური, კარგად დეტალიზირებული პოლოგრამა. ბუმის დასკვნის ასახსნელად კიდევ ერთხელ დავუბრუნდეთ პოლოგრამას. პოლოგრამა ლაზერის საშუალებით შექმნილი სამგანზომილებიანი ფოტოა. სამი განზომილება არ არის პოლოგრამის ერთადერთი მნიშვნელოვანი თვისება, თუ მას ორ ტოლ ნაწილად გავყოფთ და ლაზერს დავანათებთ ორივე ნახევარი სრულად შეიცავს საწყის გამოსახულებას, თუ დაყოფას ვაგრძელებთ ყოველი ახალი დანაყოფი კვლავ საწყისი გამოსახულების სრულად შემცველია. ჩვეულებრივი ფოტოსგან განსხვავებით პოლოგრამის ყველა დეტალში სრული სურათია. პოლოგრამის პრინციპი „ყველაფერი ყოველ დეტალში“ ქმნის წესრიგისადმი ახალი მიდგომის შესაძლებლობას. დიდი ხნის მანძილზე მეცნიერება კვლევისათვის, მიუხედავად საკვლევი ობიექტისა, საუკეთესო მეთოდად ობიექტის დანაწევრებას და შემადგენელი ნაწილების კვლევას მიიჩნევდნენ. პოლოგრამამ აჩვენა, რომ ეს მეთოდი

ყველა შემთხვევაში არ გამოდგება, თუ დაგანაწევრებთ ჰოლოგრაფიულად შექმნილ გამოსახულებას არ მივიღებთ დეტალებს, მივიღებთ შემცირებული ზომის პირველ გამოსახულებას. ამ იდეებმა ბუმს ასპექტის ნაშრომების სხვაგვარი ინტერპრეტაციისკენ უბიძგა: მისი აზრით ელემენტარული ნაწილაკები, მიუხედავად მათ შორის მანძილისა ურთიერთქმედებენ არა იმიტომ, რომ ერთმანეთს იღუმალ სიგნალებს უგზავნიან, არამედ იმიტომ, რომ მათი ცალკეულობა ილუზიაა. რეალობის უფრო სიღრმისეულ დონეზე ეს ნაწილაკები არა ცალკეული ობიექტები, არამედ უფრო ფუნდამენტურის გაგრძელებაა. ჩვენ ვხედავთ ცალკეულ ნაწილაკებს იმიტომ, რომ სინამდვილის მხოლოდ ნაწილს ვხედავთ, ნაწილაკები არ არის ცალკეული „ნაწილები“, არამედ უფრო ღრმა ჰოლოგრაფიული ერთიანის ზღვარია, და რამდენადაც ფიზიკურ რეალობაში ყველაფერი ამ „ფანტომშია“ სამყარო თავისთავად პროექცია, ჰოლოგრამაა. ჰოლოგრაფიულ სამყაროში თვით დრო და სივრცეც არ შეიძლება იყო საფუძველი; რეალობა სუპერ ჰოლოგრამაა, სადაც წარსული, აწმყო და მომავალი ერთდროულად თანაარსებობს.

დამოუკიდებელი ნეიროფიზიოლოგი სტენდფორდის უნივერსიტეტიდან კარლ პრიბრამი მრავალრიცხოვანი ექსპერიმენტების შედეგად ასკვნის, რომ ინფორმაცია ინახება არა ტვინის რომელიმე ნაწილში, არამედ მთელ ტვინში. პრიბრამი ფიქრობს, რომ მეხსიერება არა ნეირონებში, არა ნეირონების ჯგუფში, არამედ მთელს ტვინში ცირკულირებულ ნერვულ იმპულსებშია, პრიბრამი დარწმუნებულია, რომ ტვინი ჰოლოგრამაა. პრიბრამის თეორიით აიხსნება ადამიანის ტვინის ინფორმაციული მოცულობა (სავარაუდოდ 10 მილიარდი ბიტ (1 ბიტ – დაახლოებით 30 თაბახის ფურცელს უდრის)). ჰოლოგრამის თვისებებს კიდევ ერთი შემატა – უზარმაზარი მოცულობა. ლაზერის კუთხის შეცვლით ერთიდაიგივე ზედაპირზე შესაძლებელია მრავალი სხვადასხვა ინფორმაცია ჩაიწეროს. ფირის ერთ კუბურ მეტრზე 10 მილიარდი ბიტი ინფორმაცია თავსდება.

შესაძლებელია თუ არა შემოქმედებითი აქტის სრული აღწერა? ამ კითხვაზე თითქმის ერთგვაროვან პასუხს სრულიად განსხვავებულ ფსიქოლოგიურ, ფილოსოფიურ, დიალექტიკურ, ეგზისტენციალურ თეორიებში ვხვდებით.

კარლ როჯერსი წერს: „შემოქმედებითი აქტის სრულად აღწერას არ უნდა ველოდოთ, რადგან თავისი ბუნებით ის აღუწერელია. ეს არის რაღაც იღუმალდი, რომელიც უნდა განვიხილოთ როგორც შეუცნობელი იქამდე, ვიდრე ის არ მოხდება.“

ვასილი კანდინსკის აზრით, „ხელოვნების ნამდვილი ნიმუში „მხატვრისაგან“ იღუმალდი, მისტიური ფორმით აღმოცენდება“. მიუხედავად

ამისა მრავალ ნახევრად ფორმირებულ შესაძლებლობებს შორის შემოქმედი ირჩევს ერთს, რომელიც მეტად აკმაყოფილებს გარე სამყაროსთან ეფექტური ურთიერთობის მოთხოვნილებას.

შემოქმედებითი აქტის თანმდევი განცდები გამოხატვის და გაზიარების სურვილია. ეს შესაძლებლობაა დაძლეულ იქნას განმარტოების სევდა. მაგრამ სად არის გამოხატვისა და გაზიარების სურვილის საწყისი. შესაძლებელია თუ არა მქონდეს სურვილი იმისა რაც არ ვიცი? მ. მამარდაშვილის აზრით ვიდრე წიგნს წაიკითხავ, ის შენში უნდა წაიკითხო, წინააღმდეგ შემთხვევაში შეხვედრა არ შედეგება, ვფიქრობ დასმული კითხვაც ანალოგიურ პასუხს ითხოვს – გამოხატვა და გაზიარება ჩვენშია, წინააღმდეგ შემთხვევაში ის არ მოხდება.

ხელოვნება გამოხატვის და გაზიარების მრავალსახოვან ფორმებს მოიცავს. თუ შუა საუკუნეები ხელოვნების შვიდ ფორმას გრამატიკას, ლოგიკას, რიტორიკას, არითმეტიკას, მუსიკას, გეომეტრიას და ასტრონომიას აღიარებდა, თანამედროვე ინტერპრეტაციით ტერმინი მოიცავს ლიტერატურას, მუსიკას, ცეკვას, დრამატურგიას, მხატვრობას, სკულპტურას, არქიტექტურას, ფოტოგრაფიას, კინოს და სხვ. და ყველა ფორმას გამოხატვის და გაზიარების სურვილი ახასიათებს. მაგრამ სად, რომელ შრეში უნდა ვეძებოთ თვით ამ სურვილთა საწყისი. ქრისტიანულ კოსმოლოგიაში სამყაროს შექმნის მიზეზად ღვთაებრივი სიყვარულის თვისება – განვრცობადობა მიიჩნევა, ქრისტიანულ ანთროპოლოგიაში ადამიანი ღვთის სახედ და ხატად შეიქმნა, შესაბამისად, დაშვება იმისა, რომ ადამიანური სიყვარული ღვთაებრივი სიყვარულის ელემენტს ატარებს, – შესაძლებელია.

ადამიანური უნარი ქმნადობისა და ხელოვნების ფორმების მეშვეობით დროისა და სივრცის დაძლევის მცდელობისათვის ძალისხმევა სამყაროს ჰოლოგრაფიულ მოდელში ელემენტარული ნაწილაკების უნარებს ემსგავსება – აქ ყველა ერთია, ერთშია და ერთად არის, ამ მოდელში ადგილი არ რჩება განმარტოების სევდისათვის, რადგან ყველაფერი საწყისშია გაზიარებული.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Василий Кандинский, О духовном в искусстве,
<http://www.wassilykandinsky.ru/book-116.php>;
2. Карл Роджерс, О СТАНОВЛЕНИИ
ЛИЧНОСТЬЮ <http://psylib.org.ua/books/roger01/index.htm>;

3. Michael Talbot, The Holographic Universe,

[http://www.4shared.com/document/oju7xkBK/Michael Talbot -
The Holograph.html](http://www.4shared.com/document/oju7xkBK/Michael_Talbot_-_The_Holograph.html).

ნაწული ნოღაიდელი

შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტის
სამეცნიერო ცენტრის მეცნიერ-თანამშრომელი

**“ნამჭრელთა” სახეები ხალხური დეკორატიულ-გამოყვანებითი
ხელოვნების ნიმუშებში**

აჭარაში, საქართველოს სხვა კუთხეების მსგავსად, ფეიქრობა, როგორც შინამრეწველობის დარგი, ძველთაგანვე კარგად იყო განვითარებული. აქაური მკვიდრნი საოჯახო პირობებში ამზადებდნენ როგორც ქსოვილს, ისე ნაქსოვ ნივთებსაც. ცხოვრების პირობების გაუმჯობესებამ ყოფიდან თანდათან განდევნა საოჯახო პირობებში დამზადებული ქსოვილი და მის დასამზადებელი მანქანა-იარაღები. აჭარაში ამჟამად შედარებით კარგადაა დაცული წინდებისა თუ სხვა აუცილებლად სახმარი ნივთების ქსოვა, მაგრამ საოჯახო პირობებში უკვე აღარ ქსოვენ შალს (მატყლის ძაფით ნაქსოვ ქსოვილს). ხალხურ ფეიქრობასთან დაკავშირებული ლექსიკური მასალების შეგროვებისას ახლა, ძირითადად, მთხრობელთა ზეპირ მასალებს ვეყრდნობით. მოპოვებული მასალა მეტყველებს, რომ ქსოვილების დამზადება და ყოველდღიური მოხმარების ნივთების ქსოვა აჭარა მაღალი ოსტატობით ხასიათდებოდა. ამას ადასტურებს ნაქსოვ ორნამენტთა ის ათეულობით სახელწოდება, რომლებიც წლების განმავლობაში დარგის ლექსიკის შესწავლისას აჭარის სხვადასხვა ხეობასა თუ სოფელში აღვწუსხავთ.

ქსოვისას ნაქსოვში უამრავი სახე გამოჰყავთ. ამ პროცესს ჩახატვას, ჩაქსოვას, დამჭრელებას (დაჭრელებას) უწოდებენ. ნაქსოვში სხვადასხვა ფერის ძაფებით გამოყვანილ სახეთა ზოგად სახელად კი აჭარაში მრავალი ტერმინი გვაქვს. ნაქსოვ ორნამენტთა აღსანიშნავად აქ გამოიყენებენ სიტყვებს: სახე, ჭრელი, ნამჭრელი, ჭეჭელა, პეპელა, ფოთოლი, ყვავილი. სახე-ნამჭრელთაგან გამოყოფენ ნაქსოვ ორნამენტებს, რომლებიც ერთი ფერის ძაფით ქსოვისას გამოჰყავდათ ნაქსოვში. მათ უწოდებენ მისითჭრელს ან მისდამჭრელს. სიტყვა ჭრელი ადამიანის პირველყოფილ სამეურნეო საქმიანობას და ტერმინ “წერას” უკავშირდება, რაც თავისთავად მიწათმოქმედების განვითარებასთანაა დაკავშირებული, რადგან ძველთაგანვე მიწის ჭრას, კვეთას აღნიშნავდა (სურგულაძე, 1978:10). შემდგომში თანდათან გაფართოვდა სიტყვა წერის მნიშვნელობა და გარდა “ჭრისა” და “კვეთისა”, მას მიეცა ხატვის მნიშვნელობაც და

ჩახატვის ცნებასაც გამოხატავდა. აჭარულ დიალექტში მოძიებული ტერმინები “ჭრელი”, “ნამჭრელი”, “ჭეჭელა” და სხვ., რომლებიც ნაქსოვი, ხეზე თუ ქვაზე ორნამენტის “ჩახატვას”, სახის გამოყვანას გულისხმობს, ნაწარმოებია საერთოქართველური “ჭრ” ძირიდან (ჩიქობავა, 1938:408).

ჭრელებით, ნამჭრელებით ქსოვდნენ წინდებს, თათნებს (ხელთათმანებს), კარაჭინებს (შალის უყელო წინდებს), პაიჭებს, ზანკლებს (წვივსაცმელებს), ქისებს, თორებს, თავსაკრავებს. ფერთა საოცარი შეხამებითა და ორნამენტებით ქსოვდნენ წვრილ და ბრტყელ ღაზაზურებს (ზონრებს), რომლებსაც იყენებდნენ ტანსაცმლის დეტალებად, ცხვირსახოცების, საწოლის თეთრეულის თუ აკვნის მოწყობილობის მოსართავად.

ამჟამად თქვენი ყურადღება გვინდა გაგამახვილოთ სახე-ნამჭრელთა იმ ათეულობით სახელზე, რომლებიც წინდის ჩხირებითა და ყაისნაღით გამოჰყავდათ ნაქსოვი. დაფიქსირებულია სამოცდაათზე მეტი სახის ტერმინი. ეს სახელები ზოგ ნამჭრელ-ორნამენტს მიუღია ციური სხეულების სახელის მიხედვით. მაგალითად: მზითვალა, ზისჭრელი, თვარისჭრელი, მასკლავა და სხვ. გეომეტრიული ფიგურების მიმსგავსებით: გვალა-გვალა, ღორება (ხაზები), განხეზოლა (გვერდითი ხაზები), ნუსხურა ან ნუსხიყურა (სამკუთხედები), ყულფავი (მარყუქისებური ნაქსოვი)... სამეურნეო იარაღების სახეობების მიმსგავსებით: ასტმიტარა, მაკრატელა, ჭიბოშანა, ჯაჭვავი, ჯოხებაი, კაუჭავი, ხიზრითვალა, ხიზრიკილა (ხიზარი (თურქ) – ხერხი); მცენარეთა ფოთლებისა თუ ნაყოფის ფორმის მიხედვით: აპარკულა, აჯინჭრულა, ეწრისფურცელა, ვარდებაი... ფაუნის წარმომადგენელთა და მათი სხეულის ნაწილების მიმსგავსებით: აკაკული, ბოჭოტკავავი, თევიფხა, კატიკვალა, კატიკვანკა, ჩიტივალა და სხვ. (ნოღაიდელი, 1990:25). სახე-ნამჭრელებს სახელებს არქმევდნენ წარმომავლობის მიხედვითაც: თურქულა, ქურთულა, კანტავრულა (კანტავრი სოფელია ზემო აჭარაში), ჩურუქსულა (ქობულეთის რეგიონის თურქული სახელწოდება); მქსოველი-ოსტატის სახელის მიხედვით: ვაყოფურა, ხანუმა, ჯიანყაში და სხვ.

ნამჭრელთა სახელების მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, ზოგი მათგანი ორნამენტის მიხედვით შეიძლება კიდევ იმეორებს ერთმანეთს, მაგრამ უმეტესობა დამოუკიდებელი სახეა და ხალხის შემოქმედების, მისი მდიდარი ფაანტაზიის ნაყოფს წარმოადგენს. სამწუხაროდ, შინამრეწველობის ეს ერთ-ერთი ტრადიციული საქმიანობა თანდათან დავიწყებას ეძლევა. უკვე სამუზეუმო ექსპონატებად იქცა ხალხური საქსოვი დაზგა “საფრეკო” და საოჯახო პირობებში დამზადებული ქსოვილიც. საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში დამზადებული ნაქსოვი ნივთები საუკეთესო სუვენირებს წარმოადგენს ტურისტებისათვის. მათ რიცხვს შეიძლება



მიემატოს აქ დამზადებული წინდები, ხელთათმანები, კარაჭინები, პატივსაცემი, ღაზაზურები და სხვ.

ქსოვის ხალხური წესების, ნაქსოვთა სახეებისა თუ ნაქსოვში გამოყვანილ ნამჭრელ-ორნამენტთა აღდგენით შესაძლებელი გახდება გავამდიდროთ და გავამრავალფეროვნოთ ქართული ტრადიციული ორნამენტი, შევისწავლოთ მისი მხატვრული სახე, გამოვიყენოთ ისინი ტანსაცმლისა თუ აქსესუარების შესაქმნელად. ყოველივე ეს საშუალებას მოგვცემს დავიწყებას გადავარჩინოთ ხალხური მატერიალური და სულიერი კულტურის კიდევ ერთი ტრადიციული საუნჯე - ქართველი ხალხის მდიდარი შემოქმედების ნაყოფი.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ნ. ნოღაიძელი, ძველი ქართული ენის ლექსიკა და საფეიქრო ტერმინოლოგია, აჭარული დიალექტის დარგობრივი ლექსიკა, VII, თბ., 1990
2. მ. სურგულაძე, ძველი ქართული პალეოგრაფიული ტერმინები, თბ., 1978
3. არნ. ჩიქობავა, ჭანურ-მეგრულ-ქართული შედარებითი ლექსიკონი, თბ., 1938

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი

**ჯოისუზნის ეკლესიის "საშინელი სამსჯავროს"
რელიეფური კომპოზიციის კონოგრაფიული თავისებურებანი**

ონის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში დაცულია მეტად საინტერესო რელიეფური კომპოზიციის შემცველი ფილა, რომელიც რაჭის სოფ. ჯოისუზნის "მცხეთის" წმინდა გიორგის აწ უკვე დანგრეული ტაძრის აღმოსავლეთ ფასადზე არსებული სარკმლის მოწარჩობას წარმოადგენდა. მისი განსაკუთრებულობა იმაში მდგომარეობს, რომ რელიეფზე გამოსახულია "საშინელი სამსჯავროს" ერთ-ერთი ყველაზე ადრეული კომპოზიცია, რომელმაც ჩვენამდე მოაღწია. ის X საუკუნის I ნახევრით თარიღდება.

ქართულ სამეცნიერო ლიტერატურაში არსებობს გამოკვლევები, სადაც მოცემულია ჯოისუზნის ზემოთხსენებული რელიეფების აღწერა (ბოჭორიძე, 1994:229; რაჭა 1991. 2008:20), სხვადასხვა მოსაზრებანი მისი დათარიღების შესახებ, ასევე მისი მხატვრულ-სტილისტური ანალიზი (ალადაშვილი, 1978, №7:68-76; Шмерлинг, 1962:80-81). თუმცა მათი იკონოგრაფიული თავისებურებები სპეციალურად არ არის შესწავლილი, რაც კიდევ უფრო მიმზიდველს ხდის მას ამ საკითხით დაინტერესებულ პირთათვის.

ჯოისუზნის ეკლესიის სარკმლის საპირეზე არსებული "საშინელი სამსჯავროს" თემა შემოკლებული რედაქციით არის წარმოდგენილი, მაგრამ მისი იკონოგრაფია მთელი რიგი თავისებურებებით ხასიათდება. აღსანიშნავია, რომ საქართველოში "განკითხვის დღის" თემამ შემდგომ საუკუნეებში ინტერიერში გადაინაცვლა და დასავლეთ მკლავში საბოლოოდ დაიმკვიდრა ადგილი, როგორც მოხატულობის ერთ-ერთმა ძირითადმა თემამ და მრავალნაწილიანმა სიუჟეტურმა კომპოზიციამ.

ჯოისუზნის რელიეფზე არსებული "საშინელი სამსჯავროს" გამოსახულება შვიდნაწილიანია. მათგან სამი საკუთრივ "განკითხვის დღის" მოვლენებს ასახავს, დანარჩენ ოთხზე კი თითო გეომეტრიული ორნამენტი და თითო წმინდა მხედარია გამოსახული. ცენტრში წარმოდგენილია აღსაყდრებული მსაჯული ქრისტე, მის გვერდებზე კი მოციქულები პეტრე და პავლე. მომდევნო ფილაზე გამოსახულია ანგელოზის მიერ სულების აწონვა. "საშინელი სამსჯავროს" ყველაზე ადრეული ბიზანტიური გამოსახულებები მოხატულობაში IX-X საუკუნეებში გვხვდება. მათგან ერთ-ერთი ყველაზე ძველი კასტორიაში, წმ. სტეფანეს ტაძარში

არსებული ფრესკებია, სადაც პირველად ბიზანტიურ ხელოვნებაში, ასახულია სულის აწონვის სცენა (Lexikon der christlichen Ikonographie, 1972:514). “განკითხვის დღის” ერთ-ერთი ადრეული ნიმუში კაპადოკიაში, იკლარის სამონასტრო კომპლექსში – ილანლი კილისეს მოხატულობაში (N. et M. Thierry, 1963:93-98) გვხვდება, სადაც “საშინელი სამსჯავროს” სიუჟეტური კომპოზიციაა წარმოდგენილი (მოხატულობა, დაახლოებით IX-XI საუკუნეებით თარიღდება). საინტერესო ისაა, რომ აქ, ჯოისუბნის რელიეფის მსგავსად, სულების აწონვის სცენას და ცოდვილებად და უცოდველებად დაყოფას, დიდი ადგილი აქვს დათმობილი. ამიტომ, ამ მსგავსების გათვალისწინებით, ეს კაპადოკიური მოხატულობა ავირჩიეთ ჯოისუბნის რელიეფთან შესადარებლად. ამ გზით გვინდა დავადგინოთ მსგავსება-განსხვავებები და ჩვენში თემის იკონოგრაფიული გადაწყვეტის თავისებურებები.

„სულთა აწონვის“ სცენა ჯოისუბანში ყველაზე ემოციურია. ცოდვილთა შიშველი ფიგურები შიშისა და სასოწარკვეთილებისაგან მოკუნტულან და განაჩენს ელიან. მესამე ფილაზე ქტიტორი და საყვირიანი ანგელოზის კომპოზიციაა გამოსახული. ქრისტე მსაჯული, სამართლის აღმსრულებელ მოციქულებთან ერთად, მენაღარე ანგელოზის მიერ ქრისტეს მეორედ მოსვლის გაცხადება და სამართლის აღსრულების მომენტი, ასევე, ქტიტორის მიერ მისი სულის შეწყალების თხოვნა იდეურად და შინაარსობრივად ერთმანეთთან არიან დაკავშირებული და კომპოზიციურ ერთიანობას ქმნიან. იკონოგრაფიული პროგრამის შესაბამისად, ეს სცენები “საშინელი სამსჯავროს” თემის აუცილებელი შემადგენელი ნაწილებია.

კაპადოკიურ მოხატულობაში სულთა აწონვის სცენას კედელის ქვედა რეგისტრი ეთმობა. კედელი, ზოგადად, სამ რეგისტრად დაყოფილი: ზედა რეგისტრში ქრისტეა წარმოდგენილი აქეთ-იქით ანგელოზებით. ეს არსობრივად „ამაღლების“ სცენაა. შუა რეგისტრი მოციქულებს ეთმობათ, ხოლო ქვედა – სულთა აწონვასა და მათ განაწილებას. “საშინელ სამსჯავროსთან” დაკავშირებულ თემათაგან, ერთი სიუჟეტის გამოყოფა, მიგვითითებს მოხატულობის ადრეულობაზე და ამით, ჯოისუბნის რელიეფთან მის ნათესაობაზე. თუმცა, თავად კომპოზიციები ერთმანეთისაგან განსხვავებულია: ჯოისუბანში ლაკონურადაა მოცემული სიუჟეტი, ცოდვილთა და უცოდველთა მწკრივებით, კაპადოკიურ მხატვრობაში კი აქცენტი კეთდება ცოდვილთა დასჯაზე და ჯოჯოხეთის სცენებზე. ქართულ რელიეფში ყურადღებას იპყრობს ქტიტორის ჩართვა კომპოზიციაში, რაც კაპადოკიურ მხატვრობაში არ გვხვდება. ქართული და კაპადოკიური იკონოგრაფიული პროგრამების ლაკონურობა, ერთი სიუჟეტის აქცენტირება მიუთითებს იმ ფაზაზე, როცა პროგრამა ჯერ

კიდევ ყალიბდება. თუმცა, განხორციელება ორივეგან სხვადასხვაგვარია და პროგრამის ჩამოყალიბების პერიოდში არსებულ თავისებურ შემოქმედებით პროცესებზე მიუთითებს.

როგორც ცნობილია, “საშინელი სამსჯავრო”, როგორც მრავალნაწილიანი სიუჟეტური კომპოზიცია ბიზანტიაში მოგვიანებით, დროთა განმავლობაში ყალიბდება. თავდაპირველად ხდებოდა ძველი და ახალი აღქმიდან ცალკეული სცენების ილუსტრირება, შემდეგ კი შეიქმნა იკონოგრაფიული პროგრამა, რომელიც ხელოვნების თითქმის ყველა დარგში გავრცელდა – მხატვრობაში, ქანდაკებასა თუ მინიატურაში.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ბოგორიძე გ., რაჭა-ლეჩხუმის ისტორიული ძეგლები და სიძველეები (წიგნი შეადგინა ლევან ფრუიძემ), თბილისი, 1994
2. ალადაშვილი ნ., ჯოისუბნის რელიეფები, ჟურნ. საბჭოთა ხელოვნება, 1978, №7
3. რაჭა 1991, მიწისძვრით დაზიანებული ძეგლები, თბილისი, 2008
4. Шмерлинг Р, Малые формы в архитектуре средневековой Грузии, Тб. 1962
5. Lexikon der christlichen Ikonographie. Herausgeben Engelbert Kirschbaum. Rom, Frieburg, Basel. Wien. 1972
6. N. et M. Thierry, Nouvelles Églises Rupestres de Cappadoce, Région du Hasan Daği. paris, 1963.



სიმბოლოს მნიშვნელობა რეკლამაში

„სიმბოლო არის გასაღები ადამიანის ბუნებაში შესაღწევად. ადამიანი ცხოვრობს არამარტო ფიზიკურ, არამედ სიმბოლურ უნივერსუმში, ენა, მითი, ხელოვნება და რელიგია არის ამ უნივერსუმის ის სხვადასხვა ნაწილები, რომლებისგანაც იძერწება სიმბოლოთა ქსელი – რთული მატერია ადამიანის გამოცდილებისა“

(კასირერი, 1998:29)

თანამედროვეობაში სანახაობითობა წარმოადგენს მასობრივ ცნობიერებაზე ზემოქმედების ერთ-ერთი ყველაზე უნივერსალურ საშუალებას. ტექსტურ ინფორმაციაზე მეტად ყურადღება დაეთმო ვიზუალურ გამოსახულებებს და სიმბოლოებს. ვიზუალიზაცია შეინიშნება ცხოვრების ყველა სფეროში. საშუალო სკოლის სახელმძღვანელო წიგნებშიც კი ინფორმაცია უმეტესწილად მოწოდებულია ვიზუალური გამოსახულებების სახით, რასაც პედაგოგიკაში თვალსაჩინოების პრინციპი ეწოდება. ინფორმაციის მოწოდების ასეთმა მეთოდმა, ერთი მხრივ გაადვილა მასალის ათვისების პროცესი, მეორე მხრივ კი გამოიწვია ის, რომ ახალგაზრდობის გარკვეულ ნაწილს ეზარება წიგნში ვრცელი მასალის წაკითხვა.

ვიზუალური რეკლამის ეფექტურობა აიხსნება იმით, რომ ვიზუალურ აღქმას პასუხობს ადამიანის თავის ტვინის მარჯვენა ნახევარსფერო, რომელიც უზრუნველყოფს ემოციურ იმპულსებს, როცა ბეჭდვით ინფორმაციას პასუხობს მარცხენა – რაციონალური. აქედან გამომდინარე ვიზუალურად მოწოდებულ ინფორმაციას მეტი შესაძლებლობა აქვს მოახდინოს მანიპულირება ადამიანის ცნობიერებით (პენდიკოვა, 2008:276). ვ. როზინი სრულიად მართებულად აღნიშნავს: „დღეს სამომხმარებლო ბაზარს იპყრობს არა თვით საგანი, არამედ მისი გამოსახულება“ (როზინი, 2004:203).

რეკლამაში დიდი მნიშვნელობა ენიჭება სიმბოლოს გამოყენებას. სიმბოლო ქმნის ადამიანის დამოკიდებულებას ამა თუ იმ პროდუქტის, მომსახურების, ფირმის, ორგანიზაციის მიმართ. სიმბოლოს ნიშნელობა მდგომარეობს იმაში, რომ ის მომენტალურად აღიქმება და არ საჭიროებს ენობრივ განსხვავებებს, რაც აუცილებელია ტექსტური განცხადებისთვის.

სრულიად ვეთანხმებით ცნობილი ინგლისელი რეკლამის თეორეტიკოსის დ. ოლიგვის აზრს იმის შესახებ, რომ ყოველი რეკლამა უნდა განიხილებოდეს იმ თვალსაზრისით, თუ როგორ ქმნის ის სიმბოლოთა კომპლექსს და როგორია პროდუქტის იმიჯი (ოლიგვი, 2007). სიმბოლოთა ფუნქციას რეკლამაში წარმოადგენს:

1. ადამიანში ემოციების გამოწვევის შესაძლებლობა;
2. ინფორმაციის ლაკონურად გადმოცემა;
3. რეკლამის აზრობრივი დატვირთვის გაძლიერება.

სარეკლამო გამოსახულების შექმნის პროცესში განასხვავებენ სიმბოლოთა სამ ძირითად ჯგუფს, რომელებსაც მომხმარებელი ყველაზე მეტ უპირატესობას ანიჭებს. ესენია: ანთროპოლოგიური, სოციალური და კულტურული (პენდიკოვა, 2008:287-288).

ანთროპოლოგიური სიმბოლო ეფუძნება ადამიანის სხეულის გამოსახულებას. რეკლამა წარმოადგენს სამყაროს, რომელშიც ცხოვრობენ მხოლოდ ღამაზი, სტატიური, კეთილი და გულისხმიერი ადამიანები, ამიტომ რეკლამა გვიჩვენებს ადამიანის სხეულის იმ ფორმებს, რომლებიც ითვლება სილამაზედ კონკრეტულ დროსა და კულტურულ სივრცეში. არსებობს მთელი რიგი პროდუქციისა, რომელთა პოპულარიზაცია ხდება მომხიბვლელი ქალის ან მამაკაცის შიშველი ან ნახევრად შიშველი სხეულის გამოყენებით. ხშირად სხეულის ცალკეული ნაწილებიც წარმოდგება დამოუკიდებელ სიმბოლურ გამოსახულებებად, რითაც ანიჭებს სარეკლამო გამოსახულებას დამატებით მნიშვნელობას. მაგ: ტუჩები აღიქმება როგორც სექსუალურობის სიმბოლო, თვალები გულახდილობის და ინტერესის სიმბოლოდ და ა.შ. ანთროპოლოგიური სიმბოლოს გამოყენება ემყარება ფსიქოლოგების მტკიცებულებებს იმის შესახებ, რომ სექსუალური მოტივები წარმოადგენს ყურადღების მიზიდვის ყველაზე უნივერსალურ და ეფექტურ საშუალებას.

სოციალური სიმბოლოს ჯგუფიდან ადამიანზე ზემოქმედების თვალსაზრისით ყველაზე ძლიერ სიმბოლოს წარმოადგენს ოჯახის სიმბოლო. რეკლამაში წარმოდგენილი იდეალური ოჯახის ხატი (მოსიყვარულე ღამაზი ცოლ-ქმარი და მშობლები, ბედნიერი, ჯანმრთელი ბავშვები, კეთილისმსურველი და გულისხმიერი ბებიები და ბაბუები, რომანტიული წყვილები) მაყურებელში ყოველთვის იწვევს დადებით ემოციებს, ამიტომაც ხშირად სხვადასხვა სახის პროდუქტის მოხმარების პროცესი ნაჩვენებია ოჯახურ გარემოში. სოციალური სიმბოლოების ჯგუფიდან ზემოქმედების თვალსაზრისით კარგ ეფექტს იძლევა ისეთი სიმბოლოებიც, როგორიცაა ჯანმრთელობა, საკვები, უსაფრთხოება.

კულტურული სიმბოლო – კონკრეტული კულტურისთვის დამახასიათებელი იდეის მატერიალიზებული წარმოდგენაა. სხვადასხვა

კულტურულ სივრცეში ტრადიციების და კულტურული მემკვიდრეობის საფუძველზე დროთა განმავლობაში ყალიბდება სხვადასხვა სიმბოლური გამოსახულებები, რომლებიც შემდგომ ერთმანეთისგან განასხვავებენ ქვეყნებს. რეკლამა ხშირად მიმართავს ხელოვნების იმ ნიმუშის გამოსახულებას, რომლებიც რომელიმე ქვეყნის კულტურულ სიმბოლოს წარმოადგენს. მაგალითად: ფრანგული სუნამოების რეკლამებში ხშირად წარმოდგენილია ცნობილი ეიფელის კოშკი, ბერძნული ზეთუნის ზეთის რეკლამაში იყენებენ პართენონის ტაძრის გამოსახულებას, იტალიური ალკოჰოლური სასმელის „მარტინის“ თანმხლებ გამოსახულებას წარმოადგენს კოლიზეუმი, ეგვიპტის პროდუქციის რეკლამის გამოსახულებას – სფინქსი, პირამიდა და სხვა. ასევე, მიმართავს ფერებს, რომლებიც დროთა განმავლობაში ამა თუ იმ ქვეყანაში ჩამოყალიბებული ფერთა სიმბოლიკის მეშვეობით ასოციაციურად გვაკავშირებენ კონკრეტულ ქვეყანასთან. პოზიტიურად მოქმედებს მაყურებელზე პროდუქციის რეკლამირება კონკრეტული ქვეყნის გეოგრაფიული ადგილმდებარეობის (გეოგრაფიული სიმბოლო) სახასიათო, ღამაზი პეიზაჟების ფონზე. მაგალითად: ქართული მინერალური წყლების „ბორჯომის“ და „ლიკანის“ რეკლამები.

სარეკლამო სიმბოლოს შექმნა რთული პროცესია და მოითხოვს ბევრ ფიქრს. გრაფიკოს-დიზაინერს რთული ამოცანის გადაწყვეტა უხდება – მან სწორად უნდა შეარჩიოს აზრობრივი კოდი, რომელსაც სიმბოლოს ფორმით წარმოადგენს და რომელიც მისაღები იქნება მოხმარებლისთვის. ადამიანმა მარტივად უნდა ამოიკითხოს სიმბოლური გამოსახულებიდან აზრი, ამოიცნოს მასში პროდუქტი, მომსახურების სახე თუ თემა და დაინახოს მისი უპირატესობები. აქედან გამომდინარე რეკლამისტმა სიმბოლური გამოსახულების შექმნის პროცესში, არ უნდა მიმართოს ცოდნის ისეთ სფეროებს, რომლებიც ცნობილი იქნება საზოგადოების მხოლოდ ვიწრო წრისთვის ან საჭიროებს სპეციალურ განათლებას, რადგან რთულად გასაგებ სიმბოლოს და მის არასწორ ინტერპრეტაციას შეუძლია რეკლამის ინფორმაციის აღქმის გაფუჭება. გაშუქების სიხშირის საფუძველზე კარგად შერჩეულ ეფექტურ სიმბოლოს, ნელ-ნელა ეჩვევა თვალი, ამიტომ გარკვეული პერიოდის შემდეგ, პროდუქტის პირდაპირი ჩვენება აღარ წარმოადგენს საჭიროებას, საკმარისია მხოლოდ გამონღდეს მისი ვიზუალური სიმბოლო და მომხმარებელი იმწამსვე წარმოიდგენს თვით პროდუქტს. სიმბოლო წარმოადგენს ბრენდს. მაგალითად: ეფექტური სიმბოლოები აქვთ ისეთ ცნობილ საკომუნიკაციო კომპანიებს როგორიცაა – ბილაინი და ჯეოსელი. მათი სიმბოლური გამოსახულებები ადამიანთა ცნობიერებაში უკვე გაიგივებულია კომპანიების საქმიანობის და

მომსახურების არსთან. ხშირად იყენებს რეკლამა საგნების, ცხოველების, ფრინველების, მცენარეების სიმბოლურ გამოსახულებებს. მაგალითად: მუხის გამოსახულება სქელი ფესვებით, სტაბილურობის და სიმყარის ასოციაციის იწვევს. ქოლგის გამოსახულება – დაცულობის და მეუღლეობისასეთ სიმბოლოებს. ხშირად მიმართავენ საბანკო დაწესებულები. ღოში ასოცირდება ძალაუფლებასთან, სიძლიერესთან და ხშირ შემთხვევაში წარმოსდგება სახელმწიფოს გერბზე ძალაუფლების სიმბოლოდ, მსგავსი სიმბოლოა გვირგვინი. ის გამოხატავს უპირატესობას, წარმატებას, უფლებამოსილებას და დიდებას. ჯაჭვი სიმბოლურად გამოხატავს ინტეგრაციას, კავშირს, სიმყარეს, ერთობლიობას, ურთიერთობას. სპილო ასოცირდება სიმდიდრესთან და ძაღლასთან, ცხენი – სისწრაფესთან და კეთილშობილებასთან, ყვავილი – სინაზესთან, გაზაფხულთან, სიხარულთან. გამონეხილი მხატვრის – პაბლო პიკასოს მიერ დახატული მტრედი მსოფლიო მშვიდობის სიმბოლოა და ა.შ.ინფორმაციის ეპოქამ განაპირობა ის, რომ კულტურები დაუახლოვდნენ ერთმანეთს და ტრადიციულ სიმბოლოთა გვერდით განჩნდა ინტერნაციონალური სიმბოლოები და პოპულარული სისტემები.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Кассирер Е. „Опыт о человеке” Из книги „Проблема человека в западной философии”, Изд. „Прогресс”, Москва, 1998.
2. Оливи Девид , „О Рекламе”, Изд. „Ексмо” Москва. 2007:
3. Пендикова И. Раkitина Л., „Архетир и Символ в Рекламе”, „Юнити”, Москва 2008.
4. Розин В. „Визуальная культура и восприятие. Как человек видит и понимает мир”. 2-е Издание. Изд. „ЕдиториалУРСС”, Москва.2004.

თამაზ ხუციშვილის ჟანრული ფერწერა

სამოცდაათიანელთა თაობის გამორჩეული ოსტატის თამაზ ხუციშვილის ხელოვნებამ თავისებური ელფერი შემატა უახლეს ქართულ ფერწერას. იგი იმ მხატვართა წრეს განეკუთვნება, რომლებიც ფერის ტონალურ შესაძლებლობათა სრულყოფილად გამოვლენისაკენ ისწრაფვიან და უშუალოდ აგრძელებენ უფროსი თაობის კოლორისტების შემოქმედებით ტრადიციას. მისი მხატვრობა ხასიათდება ფერწერული ენის ორგანული შეგრძნებით, ტონალურად მდიდარი პალიტრა, დახვეწილი გაზა, წერის თავისუფალი მანერა თუ ტილოს ზედაპირის მეტყველი ფაქტურა ხელოვანის საუკეთესო ნაწარმოებებს განსაკუთრებულ გამომსახველობას ანიჭებს.

1950-იანი წლების შუა ხანებიდან ფერწერული ამოცანები ორგანულად დაუკავშირდა ამ პერიოდის ხელოვნების საერთო ტენდენციას – მხატვრული ენის განახლებისაკენ ლტოლვას. ფერწერაში გაძლიერდა კოლორისტული ძიებები, რაც ახალი ქართული მხატვრობის სათავეებიდან მომდინარეობს. ორმოცდაათიანელთა ნოვაციები, რომლებიც ახალი მხატვრულ-სააზროვნო პრობლემატიკის დამკვიდრებას უკავშირდება, მთელი სისავსით 1960-იან წლებში გამოვლინდა და ლოგიკურ დასაყრდენს უქმნიდა მომავალ თაობას. სხვადასხვა მხატვრული პრობლემისადმი შემოქმედებითი მიდგომა, სამყაროს უშუალო, ინდივიდუალური აღქმა, ხატოვანი აზროვნება, ფერწერის სახვით-დეკორატიული საშუალებების, ფერის თავისთავადი და სახვითი თვისებების ხაზგასმა სამოცდაათიანელთა შემოქმედებითი ინტერესების ძირითად სფეროს განსაზღვრავს.

თ. ხუციშვილის მრავალფეროვან შემოქმედებაში ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ადგილი ჟანრულ ფერწერას უკავია, მათ შორისაა სურათები ყოფითი სპეციფიკის სრული გამოვლენით და სიუჟეტური ხასიათის ნაწარმოებები. ესენია გარკვეული სოციალური ჯგუფებისა თუ ტიპების ამსახველი სცენები, ქუჩის ეპიზოდები, ჟანრული ელემენტებით აღბეჭდილი პორტრეტები და სხვ.

ჟანრული სურათისათვის დამახასიათებელი ცალკეული ეპიზოდის გამოსახვისა თუ ამბის დეტალიზებული თხრობის ტენდენცია მუდამ ნამუშევარში “დუქანი” (ტ/ზ. 125X150, 1975), სადაც ადამიანები და მათი გარემოცვა თავისებურ სამყაროს ქმნიან. ნაწარმოებს ნათელი, დასრულებული სტრუქტურა გააჩნია, რაც თავის მხრივ განაპირობებს მის

ფერწერულ-პლასტიკურ ერთიანობას და ავლენს მხატვრის განსაკუთრებულ ყურადღებას არქიტექტონიკისა და კოლორისტული საშუალებების მიმართ. სივრცე აქ სურათის სიბრტყის პარალელურად სიღრმეში ნელა იშლება და თავისებური მრავალპლანიანობის ილუზიას ქმნის. საინტერესოა, რომ კომპოზიციას ფაქტიურად ორ თანაბარ არედ ჰყოფს ხის მასიური მოყავისფრო დახლი, რაც ორ ძირითად პარალელურ პლანს წარმოშობს. წინა პლანზე სურათის მარცხენა კუთხეში გამოსახულია მიმტანის მჯდომარე, 3/4-ით შემობრუნებული ფიგურა. აღსანიშნავია ამ ახალგაზრდა ქერათმიანი ქალის პორტრეტული დახასიათება, ფართოდ გახელილი მეტყველი თვალები, რომლებიც პირდაპირ მნახველს შეჰყურებს. მისი ჩაცმულობა — მუქი ვარდისფერი კაბა, თეთრი წინსაფარი, თეთრზოლიანი ყვითელი პერანგი თუ მუხლებზე დაფენილი ღია მოყავისფრო ტილო ნაწარმოებში აქტიურ ფერადოვან აქცენტს ქმნის. სურათის მარჯვენა კუთხეში, მიმტანი ქალის გასწვრივ, მოთავსებულია ხის მასიური, მუქი ყავისფერი კასრი, რომელიც კომპოზიციის თავისებურ მდგრადობას და მთავარ მოცულობათა მართებულ თანაფარდობას განსაზღვრავს. სურათის მეორე პლანზე, კომპოზიციის ცენტრში გამოსახულია მსუქანი მამაკაცის დახლს მიღმა მდგომი ფიგურა. მისი სახასიათო, ბუნებრივი პოზა, თეთრი პერანგის აკაბიჭებული სახელოები, თეთრი ქუდი თუ ღია მოყავისფრო წინსაფარი პერსონაჟს მედუქნის ტიპიურ იერს ანიჭებს. მისი სახე ასევე ინდივიდუალიზებულია და კონკრეტულ ნიშნებს ატარებს. აღსანიშნავია, რომ ამ პერსონაჟების სახეებში იკითხება ერთგვარი სევდა, გაუცხოება, მხატვრის მიერ მათი შინაგანი, პიროვნული თვითგანცდის გადმოცემის მცდელობა. მეტყველი და დინამიკურია სურათის ზედა მარჯვენა კუთხეში წარმოდგენილი სცენა, როგორც ჩანს ეს დუქნის სამზარეულოა, სადაც საყოფაცხოვრებო საქმიანობით დაკავებული სამი პერსონაჟია გამოსახული. თავიანთი პროპორციული შეფარდებით, ბუნდოვანი განათების სპეციფიკით ისინი სიღრმეში აღიქმებიან, რაც გარკვეულწილად მესამე პლანის განცდას ბადებს. თავისი კომპოზიციური წყობით, დინამიკური რიტმით, ერთიანი განწყობით თუ სახეთა განზოგადებით ეს სცენა თითქოს დამოუკიდებელ ხასიათს იძენს. ამ შთაბეჭდილებას კიდევ უფრო აძლიერებს სამზარეულოს სცენის აქცენტირება მისი შემომსაზღვრელი ჩარჩოებით, რასაც სურათის უკანა პლანზე მოცემული თაროს ვერტიკალი და დახლის პორიზონტალი ქმნის. მიუხედავად ყოველივე ამისა, კოლორისტული თვალსაზრისით, კომპოზიციის ეს ნაწილი სრულ პარმონიაშია სურათის ერთიან თბილ მოყავისფრო გამასთან. განსაკუთრებული სიცხოველით, ხელშესახები სიცხადით გადმოსცემს მხატვარი დახლზე თუ თაროებზე დაწყობილ საგნებს — ხილით სავსე ფაიფურის ვაზას, მინის ღუდის

კათხებს, ვერცხლისფერ სამოვარს, შამპანურისა თუ ღვინის ბოთლებს, რომლებიც მისთვის დამახასიათებელი რეალისტური გამომსახველობით, ფაქტურულობისა და პლასტიკურობის მძაფრი შეგრძნებით ხასიათდება.

ყოფით თემაზე შესრულებული სურათის ერთ-ერთი მაგალითია “მრეცხავი” (ტ/ზ 38X32, 1986). სურათზე გამოსახულია ოთახის ფრაგმენტი, სადაც მხატვარი წარმოგვიდგენს მრეცხავ ქალს. ინტერიერის მარცხენა ნაწილი კარების ღიობით არის ჩამოჭრილი. კომპოზიციის ასეთი კადრირებული აგება მთავარზე ყურადღების ფიქსირების, კონკრეტული ადამიანის დახასიათების თავისებური საშუალებაა. აღსანიშნავია, რომ აქ მხატვრის მთავარი ამოცანა არა პორტრეტულობა, არამედ ყოფითი ასპექტის უშუალო გადმოცემაა, რომლის მხატვრული განზოგადების საფუძველს კონკრეტული მოვლენის ასახვა წარმოადგენს. აღსანიშნავია, რომ პერსონაჟის დახასიათებაში წამყვანი მნიშვნელობა თემატურ მოტივს ენიჭება – ცენტრალური ადგილი კომპოზიციაში წინა პლანზე გამოსახულ სარეცხის მოყავისფრო ტაშტს და მოღურჯო თუნგს უკავია, რაც ფიზიკურ შრომაზე ამახვილებს ყურადღებას. შუქჩრდილი და განათება, როგორც წესი, თ. ხუციშვილის სახეითი ენის მნიშვნელოვანი ფაქტორია. სინათლის შუქი, რომელიც მარცხნიდან ეცემა ტაშტზე დახრილ ფიგურას, ყველაზე მკაფიოდ წინა პლანს – ფართო, თავისუფალი მონასმებით დაწერილ ქალის მასიურ სხეულს, ღონიერ ხელებს ანათებს და გამოსახულებას ერთგვარ რელიეფურობას ანიჭებს. მიმზიდველი და ეფექტურია განათებისა და დახვეწილი მოყავისფრო კოლორიტის ერთიანობით გაჟღენთილი სივრცული გარემოცვა. სურათის საერთო კომპოზიციური გადაწყვეტის ლაკონიზმი, მთავარზე ყურადღების გამახვილება ქმნის მხატვრული განზოგადებისა და სახის ფართო წაკითხვის საშუალებას.

სიუჟეტურ-სახეობრივი და რეალისტური დახასიათების სიმკვეთრით გამოირჩევა “ლხინი” (ტ/ზ 63X85, 1994). ეს არის უანრული კომპოზიციის ტრადიციული ფორმის სურათი, რომელშიც ყოფითი თემის ერთ-ერთი ეპიზოდი – მყუდრო ოთახში გაშლილ სუფრასთან მსხდომი მოქიფეთა სცენა არის წარმოდგენილი. ნიშანდობლივია, რომ ნამუშევარში დრო დაკონკრეტებული და თითქოს შეჩერებულია, რაც უანრულ სტილისტიკას შეესაბამება. აქ ყურადღება რეალისტურ გამომსახველობაზეა გადატანილი, რასაც სიუჟეტური მოტივის სიმახვილე განსაზღვრავს. კომპოზიციის წინა პლანზე გამოსახულ მდიდრულ მაგიდას სამი პიროვნება უხის, მარცხნიდან მარჯვნივ მათი განლაგება და მოქმედება შემდეგნაირად ვითარდება – წითელ სამხედრო მუნდირში გამოწყობილი მამაკაცი პაპიროსს აბოლებს, მის გვერდით მჯდომი სათვალღიანი ახალგაზრდა გიტარას უკრავს, ფეხზე მდგომი მსუქანი მამაკაცი, რომელიც დოქიდან

წითელ ღვინოს ასხამს და მეგობრულ ნადიმს მასპინძლობს, თავად ავტორი — თ. ხუციშვილია. მოქეიფეთა რიგს ასრულებს სურათის მარჯვენა კუთხეში მოთავსებული ჩოხიანი მამაკაცის პროფილში მოცემული ფიგურა, რომლის შეზარხოშებული მხერა მაყურებლისაკენ არის მიმართული. მოქმედება მიმდინარეობს ნეიტრალური მოყავისფრო ფერისა და რბილი განათების გრადაციით შექმნილ სივრცულ გარემოცვაში. იგი წარმოადგენს ინტიმურ ინტერიერს — ოთახის კედელი მორთულია ყვავილებით მოჩითული შპალერით, გამომსახველია ორნამენტულ ოქროსფერ ჩარჩოში ჩასმული სურათის ფრაგმენტი ბუნდოვანი კეოზაჟის მინიშნებით, სურათის ზედა მარჯვენა კუთხიდან დაშვებული მიმე ატლასის ფარდა. დიდი ოსტატობით, ფაქტურის ნატურალისტური გადმოცემით არის შესრულებული თეთრ სუფრაზე დალაგებული დახვეწილი ნატურმორტი — მინის, ფაიფურის, ვერცხლის ჭურჭელი. მხატვარი რეალისტური სიცხადით, დეტალურად ამოწერს პერსონაჟთა ტანსაცმელს, სხვადასხვა აქსესუარს და ა.შ. ყოველივე ეს საგნობრივი სამყაროს ფერწერულად გადმოცემული მატერიალური არსის წარმოჩენას ემსახურება. ეჭვგარეშეა პერსონაჟთა პორტრეტულობა, მათი ჩაცმულობა თუ მეტყველი პოზები ხასიათთა სხვადასხვაობას განაპირობებს და ამავდროულად თავდაზნაურთა სოციალური ფენის წარმოჩენას ემსახურება. აქ ნათლად ვლინდება მხატვრის ნოსტალგია, როგორც ზოგადად წარსულის, ისე ამ გარდასული კლასის წარმომადგენელთა მიმართ, რაც ტიპურია და თემის თავისებური გაიდვალისებითაც გამოიხატება. ნიშანდობლივია, რომ სურათის ემოციურ-ფერწერული აგების გადამწყვეტი ფაქტორია შექჩრდილი და განათება, რომელიც ფორმის მოცულობით-პლასტიკური დახასიათების გარდა, კომპოზიციის სივრცულ სტრუქტურას განაპირობებს. განათების რამდენიმე ზონა კომპოზიციაში ფიგურებს გარემომცველი სივრციდან გამოყოფს, ამასთან ერთად სივრცითი ფონის თბილი ყავისფერი ფერის ტონალური გრადაციის წყალობით ნამუშევარში ჰარმონიული ფერწერული მთლიანობა იქმნება. შესრულების ერთგვარი ნატურალისტური მანერით, გამოსახული სცენის ფოტოგრაფიული ხასიათით, რეალური მოდელების რომანტიზებული წარმოჩენით მხატვარი თითქოს ერთმანეთთან აკავშირებს წარსულსა და აწმყოს, წარმართავს თავისებურ უწყვეტ დიალოგს წარმოდგენილ მხატვრულ სახეებსა და მაყურებელს შორის.

თ. ხუციშვილის ისეთ ნაწარმოებებში როგორებიცაა: “აზიელი”, “ასტამური”, “ელენე” და სხვ., ჟანრული სცენის მხატვრული ინტერპრეტაცია ერთგვარი ორიენტალიზმით შთაგონებულ იერსახეს იძენს. აღსანიშნავია, რომ ამ კომპოზიციებში გაძლიერებულია დეკორატიული საფუძველი და ნატურული აღქმა თითქოს მეორე პლანზე ინაცვლებს.

ფიგურა, სილუეტი, მოძრაობა გააზრებულია მახვილად, გროტესკულად. კომპოზიციის დეკორატიული ერთიანობისა და დინამიკური ხასიათის შექმნაში დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ფერადოვან ლაქებს, პასტოზურ მონასმებს, რაც ფიგურის, საგნის, ფერწერული ზედაპირის ერთგვარ თანასწორობას ამკვიდრებს.

კოლორიტის, განათების განსაკუთრებული როლი მხატვრული სახის დახასიათებაში კარგად ჩანს სურათში “აზიელი” (მ/ზ 36X26). ექსპრესიული პასტოზური მონასმებით შესრულებული მოყავისფრო ტონალურ-სივრცული ფონიდან მძლავრი შუქით გამოკვეთილია ფეხზე მდგომი მამაკაცის ფიგურა, რომლის დამახასიათებელი ჩაცმულობა – წითელი ჭვინტიანი წაღები, ფართო მოყავისფრო-მოწითალო ხალათი თუ მრგვალი მოთეთრო-მოწითალო ქუდი ნათლად მიაჩნდება მის აღმოსავლურ წარმომავლობაზე. აღსანიშნავია, რომ პერსონაჟი რთული რაკურსით ხასიათდება – ფეხები და ტანი მოცემულია პროფილში, სახე კი ანფასშია გამოსახული. ფიგურა თითქოს ქვემოდან ზემოთ იკითხება, რასაც ახლოს მოტანილი კადრი და პოზა განსაზღვრავს; ამგვარ ნიუანსებს კომპოზიციაში გარკვეული დინამიკური იმპულსი შემოაქვს, თუმცა მიუხედავად ყოველივე ამისა, აქ მოდელის გარეგნული სტატიკა არის აქცენტირებული. ნამუშევარში ყურადღება გადატანილია ტიპაჟის განწყობილების გადმოცემაზე. დინამიკური პასტოზური მონასმები, ეფექტური განათება, კონტრასტული შუქჩრდილები გმირის შინაგან სამყაროში ჩაღრმავების თავისებური ხერხია. სინათლის მოძრავი ბლიკები სახესა თუ სამოსზე, წარბების ქვევიდან მომართული დახრილი მზერა ამჟღავნებს პერსონაჟის მეღანქოლიურ ბუნებას და ხაზს უსვამს მისი პიროვნული თვისებების წარმოჩენას. კოლორიტისა და განათების მჭიდრო ურთიერთკავშირით, ფერისა და სინათლის სინთეზით მხატვარი გადმოსცემს ადამიანს გარკვეულ სულიერ მდგომარეობაში.

მსგავსი მხატვრულ სტილისტური ამოცანები იჩენს თავს ნამუშევარში “ასტაური” (ტ/ზ 24X19, 1998). ეს არის კამერული ჟანრული სურათი, სადაც ყურადღება ტიპაჟურ გამომსახველობაზეა გამახვილებული. ერთფიგურიანი კომპოზიციის ცენტრში გამოსახულია მოხუცის 3/4-ით მოცემული მჯდომარე ფიგურა, რომლის ამაყი, კონცენტრირებული მზერა მაყურებლისაკენ არის მიმართული. განათებას, შუქჩრდილს ამ ნამუშევრის მხატვრულ-სახეობრივ სისტემაშიც წამყვანი როლი აკისრია. რბილი განათებით აქცენტირებული წინა პლანი, მოხუცის შინაგანი ღირსებით გამსჭვალული სახე და მის ფერხითი დაწყობილი თიხის ჭურჭელი, მის უკან კედელზე დაცემული მკვეთრი ჩრდილის ლოკალური ლაქები ნამუშევარს საოცარ სიცხოველეს, დინამიზმს ანიჭებს. ფაქტიზი ტონალური გადასვლებით შესრულებული მოყავისფრო-მორუხო ნეიტრა-

ღური ფონი შავი სამოსით მოსილ პერსონაჟთან ფერისა და ფორმის ზედმიწევნით ეფექტურ კონტრასტს ქმნის, რაც ამავედროულად სივრცის განსაკუთრებულ შეგრძნებას იძლევა და მხატვრული სახის მნიშვნელოვანებას უსვამს ხაზს. გმირის თავისებურება გახსნილია მისთვის დამახასიათებელი ნიშნების გამოვლენით კონკრეტული დროის ზღვარზე, კონკრეტული სახისმეტყველებით, ჩაცმულობით, ანტურაჟით; სიუჟეტურ-სახეობრივი თხრობის ლაქონიზმი, ინტერესი სინათლისადმი, ფაქტურის ერთგვარი "გახსნილობა" და თავისუფალი ხასიათი, მოდელის სწრაფი დახასიათება ერთი ამოსუნთქვით შესრულებული სურათის შთაბეჭდილებას ტოვებს და მას თავისებურ რომანტიზებულ ელფერს სძენს. ტრადიციული ტიპის ჟანრული სურათისათვის დამახასიათებელი ცალკეული ეპიზოდის გამოსახვის ან დეტალიზებული თხრობის ნაცვლად თ. ხუციშვილი ნამუშევარში მხატვრული სახის მთლიან ხასიათს ქმნის.

კომპოზიციური აგების ერთგვარი პლასტიკურ-რიტმული გადაწყვეტა იკვეთება ნამუშევარში "ელენე" (ტ/ზ 27X22, 1999), რომელიც დინამიკური ფორმებისა და ფერის გამომსახველობითი თვისებების მაქსიმალური გამოვლენით ხასიათდება. ამ კამერული ხასიათის ჟანრულ სურათში ტილოს ფორმატის მთელი ვერტიკალი ქალის გამოსახულებას უკავია. ხედვის წერტილი აქ შერჩეულია ისე, რომ ნამუშევრის ცენტრში მოცემული მჯდომარე ფიგურა ქვემოდან ზემოთ იკითხება. ამ შთაბეჭდილებას აძლიერებს მისი დახრილი თვალები და ქვემოთ მიმართული მზერა, რაც პერსონაჟს თავისებურ იდუმალებას ანიჭებს. ზედმიწევნით მეტყველია პორტრეტირებულის რთული რაკურსი, რომელსაც ერთგვარი ზიგზაგისებური რიტმი ახასიათებს – მოდელის მარცხნივ მობრუნებული ქვედა ტანი და მარჯვნივ გადახრილი თავი 3/4-ით არის მოცემული, მკერდი და წელი კი თითქოს ანფასში იკითხება. პერსონაჟის გრაციოზულ პოზას დინამიკურობას მატებს ზეაწეული ხელები, ნატიფი თითებით იგი თავსამკაულს იკეთებს. მოდელის გარდამავალი, ნარნარი მოძრაობა, ელეგანტური ჩაცმულობა თუ დახვეწილი აქსესუარი (მარგალიტის საყურე, ოქროს სამაჯური) მას ერთგვარ იდეალიზებულ იერსახეს ანიჭებს. ნამუშევრის კოლორისტულ დომინანტს ყავისფერი წარმოადგენს, რომლის უფაქიზესი ტონალური გადასვლები დახვეწილ, მდიდარ ფერწერულ გამას ქმნის. ღია მოყავისფრო-მოყვითალო ფერებშია შესრულებული ქალის კაბა. მუქი ყავისფერი მონასმებით იქმნება მისი თავსაბურავი თუ წელზე შეკრული კორსეტი, რომელიც მოხდენილი ფიგურის მრგვალ ფორმებს გამოკვეთს. ფართო, თავისუფალი მოთუთრო მონასმებით არის დაწერილი გულსმიბნეული ბაფთა, რაც დიდი ზომის ყვავილის იმიტაციას ქმნის; იგივე მოყავისფრო-მოთუთრო ტონალურ რეგისტრში გადმოცემული კაბაზე დატანილი სქელი ლაქები

თავისებურად აცოცხლებს სურათის ზედაპირს და ამეცხველებს ფორმას. ქალის სხეულის ნაწილობრივი სიშიშველე – სახე, მკერდი, ხელები, შესრულებულია მოვარდისფრო-მოთეთრო თხელი მონასმებით, რაც ადამიანის კანის ბუნებრივ ტონებს გადმოსცემს. კომპოზიციის ქვედა ნაწილში სპონტანურად განლაგებული მინის ბურთები რეალისტური სიცხადით ამჟღავნებენ თავიანთ გამჭვირვალე ფაქტურას, ამ თავისებურ ბუტაფორიულ მოტივს სურათში ერთგვარი თეატრალურობის ელემენტი შემოაქვს რაც, გარკვეული თვალსაზრისით, ისედაც ახასიათებს აღნიშნულ სცენას. ნამუშევარი სხვადასხვა ინტენსიურობის მოყავისფრო ფონზეა წარმოდგენილი. ფიგურა მარცხნიდან მკვეთრი შუქით არის განათებული, რაც მკაფიოდ გამოკვეთს პლასტიკურად მოდელირებულ ფორმებს, აკონკრეტებს დეტალებს, გამოყოფს საგნებს და გამოსახულებას განსაკუთრებულ ცხოველხატულობას ანიჭებს. კომპოზიციის მარჯვენა მხარეს დადებული მუქი ყავისფერი ლოკალური ლაქები ღრმა ჩრდილებს ქმნიან, რაც არღვევს ფონისმიერი გარემოს თავისებურ ნეიტრალურობას და სურათში სივრცობრიობის განცდა შემოაქვს.

თამაზ ხუციშვილის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ნაწარმოებია “ათას ცხრაას ოცდაერთი წელი” (ტ/ზ 130X120, 1984), რომელიც ისტორიულ თემაზეა შესრულებული და წითელი არმიის მიერ საქართველოს ოკუპაციის საერთო სურათს ასახავს. იგი ავლენს ავტორის შემოქმედებით მისწრაფებებს, იმ ტენდენციებს, რომლებიც მხატვრის სიუჟეტური კომპოზიციების თავისებურებებს განსაზღვრავს. აღსანიშნავია, რომ მიუხედავად თამატური მოტივისა, სიუჟეტის კომპოზიციური გადაწყვეტა არ ხასიათდება კონკრეტული ისტორიული მოვლენის ჩვენებით, ტრადიციული ქართული ისტორიული სურათის პეროიზმითა და ამადლებულობით. შინაარსის გადმოცემის ხასიათი, სცენის კამერული გააზრება, პერსონაჟთა მცირერიცხოვანი ჯგუფის აქცენტირება, ყოფითი დეტალების წინა პლანზე წამოწევა განსაზღვრავს სურათის ჟანრულ ინტერპრეტაციას. ნიშანდობლივია, რომ სურათში სივრცე დომინირებს. მნიშვნელოვანი როლი ენიჭება პეიზაჟს, რომელიც სიღრმეშია განვითარებული. მის ფონზე მკაფიოდ გამოიყოფა კომპოზიციის წინა პლანი – სურათის მარცხენა მხარეს გამოსახული სამფიგურიანი ჯგუფი. ესაა ქართული ინტელიგენციის ერთგვარი კრებითი, სიმბოლური სახე. თანადროულ ქართულ და ევროპულ სამოსში გამოწყობილი დარბაისელი ადამიანები იძულებულნი არიან დატოვონ სამშობლო. ავტორის დამოკიდებულება პერსონაჟების მიმართ აქტიურია, რაც რეალიზებულია მხატვრულ სახეებში, სცენის დეტალებში, საგნების გადმოცემაში. კომპოზიციის დინამიკურ რიტმს ქმნის ფიგურათა პოზები, მათი სივრცეში განთავსება, სურათის სიღრმისაკენ მიმავალი მრუდხაზოვანი გზა, რომელზეც

იარაღსხმული ჯარისკაცები მიაბიჯებენ. მხატვარი ისწრაფვის რეალური
ეთარების შეგრძნების შექმნისაკენ, რომელიც კონკრეტულ დროსა და
სივრცეში არსებობს და ამავდროულად განაპირობებს მის თანახმობას
ზოგადთან. ნამუშევრის შინაარსობრივი და კომპოზიციური დეტალების
აქცენტირებას ემსახურება განათება. ჩამავალი მხის მოწითალო შუქი
მკვეთრად ანათებს ღრუბლებს, მთებს, ხეებს, სახლს და განაპირობებს
კომპოზიციის ემოციურ ეფერადობას. ერთგვარი ხელოვნური შუქი ეფინება
გზას, სურათის მარჯვენა კუთხეში გამოსახულ ქვის მონოლითური
მოაჯირის ფრაგმენტს და მასზე დადებულ ქვის ლარნაკს, რომელშიც
მოვარდისფრო-მოთეთრო ყვავილებია. ეს ეფექტური, თეატრალური
მხატვრობისათვის დამახასიათებელი განათება მთავარისა და მეორეხარის-
ხოვანის აქცენტირების მიზანმიმართული ხერხია. ამ პრინციპის
შესაბამისად განათება მკვეთრად გამოყოფს ნაწარმოების მთავარ
პერსონაჟებს, რომლებიც მხატვრული სახეების კონკრეტულობით, ინდი-
ვიდუალური დახასიათებით გამოირჩევიან. განათება ხელს უწობს მხატ-
ვრული სახეების ემოციურობის გამოვლენას. ამავე დროს სახეთა
დამახასიათებელი პორტრეტულობის მიღმა აქაც გარკვეული სოციალური
ფენის განზოგადებული ისტორიული ტიპაჟები იკითხება. ნაწარმოების
დახვეწილი, თბილი ფერადოვანი გაბა, რომელიც უპირატესად მოყავი-
ფრო-მოყვითალო, მოვარდისფრო-მოვერცხლისფრო ტონებზეა აგებული,
ზრდის მხატვრულ სახეთა ემოციურობასა და აღქმის უშუალობას. აქ
პლასტიკურად მოდელირებული ფერწერული ფორმა უფრო დეტალიზე-
ბულია, დიდი ყურადღება ენიჭება მასალის ფაქტურულობას. ყოველივე ეს
კი მხატვრული ფორმის ის კომპონენტებია, რომლებიც თ. ხუციშვილის
სახეთა მხატვრული წყობის ინდივიდუალიზმს განსაზღვრავენ.

ამრიგად, აღნიშნული ნაწარმოებების მხატვრული ანალიზის
საფუძველზე იკვეთება, რომ ჟანრის ფორმა, რომელიც რეალობის ყოფითი
ელემენტების გადმოცემას გულისხმობს, თ. ხუციშვილთან იძენს როგორც
ხაზგასმულად ვიწრო ხასიათს, ასევე უფრო განზოგადებულ მხატვრულ
ინტერპრეტაციას. ზოგიერთ შემთხვევაში (“მრეცხავი”, “ასტაური”,
“ელენე”), ჟანრულ სცენებს სურათის საერთო კომპოზიციური გადაწყვეტის
ლაკონიზმი, შინაარსის განზოგადება და მთავარზე აქცენტის დასმა
გამოარჩევს. რამდენადმე განსხვავებულია ჟანრის ინტერპრეტაცია ისეთ
ნამუშევრებში, როგორებიცაა: “დუქანი”, “ლხინი”, “ათას ცხრაას
ოცდაერთი წელი”, სადაც ცალკეული ეპიზოდის გამოსახვისა თუ ამბის
დეტალიზებული თხრობის ტენდენცია ვლინდება.

თ. ხუციშვილის მხატვრული მეთოდი ეფუძნება აკადემიურ-
რეალისტური წერის მანერას. სივრცისა და ფორმის პლასტიკური ძერწვის
ძირითად საშუალებას ფერთა ფაქიზი ტონალური გადასვლები, ოსტატური

შუქ-ჩრდილოვანი მოდელირება, საგნობრივ-მოცულობითი გამომსახველობა განსაზღვრავს. ფერწერულ-კოლორისტულ საწყისებთან ერთად ავტორის სახეითი ენის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტორია განათება, რომელიც მკაფიოდ გამოკვეთს არსებითს, აკონკრეტებს საგნებს, დეტალებს, იგი გარკვეულწილად თეატრალური მხატვრობის სპეციფიკას ეფუძნება. მხატვრის კომპოზიციებში თავს იჩენს წარმოსახვითი გარემოს, ერთგვარი თეატრალური მიზანსცენის თუ სცენოგრაფიული სივრცისათვის დამახასიათებელი კადრირების პრინციპი, ამასთან ერთად ისინი გაწონასწორებული სტრუქტურით, შინაგანი წესრიგით ხასიათდებიან, რაც ნამუშევრების მხატვრულ მთლიანობას განსაზღვრავს.

თ. ხუციშვილის ჟანრულ ნაწარმოებებში თვალსაჩინოა ყოფითი მოტივების ერთგვარი თეატრალიზება, მხატვრული სახის რომანტიზება. მისი კამერული სიუჟეტური სცენები ინტიმურ გარემოს ქმნიან, სადაც მხატვრული სახეები, პორტრეტი-ტიპები საკუთარ თავში ჩაკეტილ, გაუცხოებულ, “გარდასულ დღეთა” პერსონაჟებად წარმოგვიდგებიან. მოვლენების ამგვარი გააზრება თავად ავტორის ინდივიდუალური განცდით არის განპირობებული, რაც მას თავისებური ხედვისა და ორიგინალური ხელწერის მქონე შემოქმედად წარმოაჩენს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ხუციშვილი თ., ფერწერა, გრაფიკა (სამხატვრო ალბომი), ტექსტის ავტორი ხოშტარია გიორგი, თბილისი, 2006
2. არსენიშვილი ი., მოსე თოიძის ფერწერის მხატვრული პრობლემები, ივ. ჯავახიშვილის სახ. თსუ-ს სამეცნიერო შრომების კრებული, თბილისი, 2001
3. Беридзе В., Езерская Н., Искусство Советской Грузии 1921 – 1970, Москва, 1975

ბათუმის სინაგოგა

(პროექტისა და ნაგებობის ურთიერთმიმართების საკითხი)

ებრაელთა კომპაქტური დასახლება აჭარაში, ძირითადად, 1878 წლიდან, ოსმალთა ბატონობისაგან განთავისუფლების პერიოდიდან იწყება. ბათუმის საპორტო-სავაჭრო ქალაქად ჩამოყალიბებამ განაპირობა მოსახლეობის რაოდენობრივი ზრდა და მიგრაციული ცვლილებები. ბათუმში მიგრირებულთა შორის იყვნენ სავაჭრო-ეკონომიკურ სფეროში მომუშავე ებრაელი ვაჭრებიც (სიჭინავა, 1958:111; ღორია, 2009:34-35). XIX ს-ის დასასრულიდან ბათუმში ჩამოყალიბდა “აშკენაზი” და “ქართველი ებრაელების” სათვისტომო. ქართველი და აშკენაზი ებრაელები დადიოდნენ მხოლოდ თავიანთ სინაგოგებში, რაც, განპირობებული იყო მათი ტრადიციებისა და ყოფის განსხვავებული ხასიათით (ღორია, 2009).

ბათუმის სახელმწიფო საარქივო სამმართველოს მასალებში დაცულია ებრაელთა სამლოცველო სახლისა და დაწყებითი სასწავლებლის პროექტი, რომელიც ბათუმის მესამე პოლიციურ უბანში, შეპელევის ქუჩაზე, ებრაელთა თემისთვის კუთვნილ მიწის ნაკვეთზე უნდა აშენებულიყო. არქიტექტორ სიმონ ვოლკოვიჩის მიერ შედგენილი პროექტი ბათუმის არქიტექტურის განყოფილების მიერ დამტკიცებულია 1913 წელს. სინაგოგის შენობის აგება პროექტის დამტკიცებიდან მალევე უნდა მომხდარიყო. ნაგებობა ამჟამად ვაჟა ფშაველას (ყოფილი შეპელევის) ქუჩაზე №33-ში მდებარეობს. იგი წარმოადგენს კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლს, ბათუმის ისტორიული განაშენიანების ერთ-ერთ საინტერესო ნიმუშს.

წინამდებარე ნაშრომი წარმოადგენს ბათუმის სინაგოგის ფუნქციური და მხატვრული თავისებურებების, პროექტისა და ნაგებობის დღევანდელი სახის შედარებითი ანალიზის, ებრაული სალოცავის სპეციფიკური ნიშნების წარმოჩენის მცდელობას.

სინაგოგამ დიდი როლი შეასრულა ებრაელთა ცხოვრებაში. მან გააერთიანა ღვთისმსახურება, სკოლა და საზოგადოებრივი ცხოვრება. სინაგოგის მთავარი ფუნქცია რელიგიური რიტუალების ჩატარება და ტრადიციის დაცვაა, თუმცა იგი, ამავე დროს, რელიგიური განათლების ცენტრია. შესაბამისად, ბათუმის ებრაელთა სამლოცველო სახლის

პროექტი ითვალისწინებდა საღვთისმსახურო, დაწყებითი სასწავლებლისა და სამეურნეო დანიშნულებისათვის საჭირო სათავსებს.

სიმონ ვოლკოვიჩის პროექტის თანახმად, ნაგებობა წარმოადგენდა წაგრძელებულ სწორკუთხედს, რომელიც ორი ძირითადი ნაწილისაგან – სამლოცველო დარბაზისა და სასწავლო კორპუსისაგან შედგებოდა.

შენობის მთავარი შესასვლელი მოწყობილია დასავლეთით – სადაც ქუჩიდან ფასადის ცენტრისაკენ მიემართება განიერი საფეხურიანი კიბე. სამლოცველო დარბაზს ამავე მხრიდან ერთვის სამნაწილიანი “პორტიკი”, რომლის ცენტრში განთავსებულია ვესტიბული, ხოლო გვერდით, შვერილ სათავსებში – მეორე სართულზე მიმავალი კიბის უჯრედები. ვესტიბული განიერი კარით უკავშირდება სამლოცველო დარბაზს.

დარბაზის სივრცეში ხაზგასმულია გრძივი ღერძი. სივრცის არქიტექტონიკით იგი სამნაწიანი სალოცავების მსგავსია. სამი წყვილი წრიული სვეტიდან დასავლეთის პილასტრი, რომელთაც ქალთა გალერეისათვის განკუთვნილი ანტრესოლი უჭირავს, სივრცეს სამ ნაგად ყოფს. პროექტის თანახმად აზიდული პროპორციების მქონე, ზემოთკენ შევიწროებულ კოლონებს გააჩნია ორსაფეხურიანი ბაზისი და თასისებური კაპიტელი.

აღმოსავლეთი კედლის შუა ნაწილში მოწყობილი იქნებოდა საკურთხეველი. არონ ჰაკოდეში (წმინდა კარადა) თავსდებოდა ნიშაში. მისი მორთულობა შეადგენდა მაღალი ბაზისების მქონე იონიურ კოლონებზე დამყარებულ ანტაბლემენტს. წმინდა კარადის კარიც მდიდრული ორნამენტული შემკულობით ხასიათდებოდა. კედლის ამ ნაწილში, ამბიონის ირგვლივ, იქმნებოდა ღრმა თაღოვანი ნიშა, რომლის კომპოზიციურ გადაწყვეტას ასრულებდა თაღის ქიმზე მდებარე წრეში ჩაწერილი მაგენ-დავიდი. ამბიონის ორივე მხარეს გამართული უნდა ყოფილიყო მსუბუქი კონსტრუქციის, სავარაუდოდ, ხის შემადგენელი “სცენა”, რომლის ფუნქცია პროექტზე განსაზღვრულია წარწერებით: ჩრდილოეთი კანტორისათვის („Каптур“), ხოლო სამხრეთი – გუნდისათვის („Хоры“). ამბიონის მარცხნივ განსაზღვრულია ადგილი რაბინისათვის, ხოლო მარჯვნივ – წინამძღოლისათვის. ბემის – ამბიონის აივანი – ბაღიასინებიანი მოაჯირითა და ცენტრიდან მიმავალი ორმარშიანი კიბით იყო გადაწყვეტილი. პროექტის მიხედვით, ძალზე საინტერესო იქნებოდა ცენტრალური ნავის გადახურვა. სავარაუდოდ, იგი წარმოადგენდა ხის მსუბუქ კონსტრუქციას, რომელიც შედგებოდა კოჭებზე დამაგრებული თაღოვანი და ისრულ-თაღოვანი “სტალაქტიდებისაგან” ან “კესონებისაგან”, შესაძლოა, ეს იყო სტუკოს ელემენტებით მორთული დეტალებიც.

შენობის განათების სისტემას უზრუნველყოფდა გრძივ კედლებზე გაჭრილი საკმაოდ მაღალი და განიერი ფანჯრები. ფანჯრების სისტემა ექვემდებარებოდა სიმეტრიული განთავსების პრინციპს.

მეორე სართულის დონეზე სამლოცველო დარბაზს სამი - დასავლეთი, სამხრეთი და ჩრდილოეთი მხრიდან გასდევდა ანტრესოლი, რომელზეც განთავსებული იყო ქალთა გალერეა - აზარა.

პროექტის თანახმად, სამლოცველო დარბაზს პირველი და მეორე სართულის ჩათვლით 300 ადამიანი უნდა დაეცია. დიფერენცირებული იყო სკამების განლაგება: პირველ სართულზე, აშკენაზური ტრადიციის თანახმად, დასაჯდომები განთავსებულია განივად და ორიენტირებულია აღმოსავლეთისაკენ, ხოლო მეორე სართულზე - ცენტრისაკენ.

პროექტის მიხედვით, სამლოცველო დარბაზს აღმოსავლეთიდან, ეზოს მხარეს, ერთვოდა სამსართულიანი კორპუსი დაწყებითი სასწავლებლისათვის. კერძოდ, პირველ სართულზე, შესასვლელის პირდაპირ მდებარე მოგრძო დერეფნის ორივე მხარეს, განლაგებული უნდა ყოფილიყო სამი საკლასო ოთახი და ორი სათავის სველი წერტილებისათვის. საკლასო ოთახები გათვლილი იყო 45, 30 და 23 მოსწავლეზე. ნაგებობის ჩრდილოეთ მხარეს განთავსებული დერეფნიდან მიემართებოდა სასწავლო კორპუსის მეორე სართულზე ამავალი კიბე. კიბის უჯრედთან ერთად, მეორე სართულზე განთავსებული უნდა ყოფილიყო შემოსასვლელი, სააქტო რეკრეაციული დარბაზი სცენით და სამასწავლებლო - ბიბლიოთეკით. თითოეული ოთახი უნდა განათებულიყო სამლოცველო დარბაზის მსგავსი განიერი ფანჯრებით. სასწავლებლის მესამე სართული უნდა დათმობოდა მასწავლებელთა ოთახებს. საცხოვრებელი დიფერენცირებული იყო დაოჯახებული და დაუოჯახებელი პედაგოგებისათვის.

ფუნდამენტი მყარ საყრდენს უქმნიდა ნაგებობის ყველა კონსტრუქციულ ელემენტს (საყრდენ კედლებს, სვეტებს). სინაგოგის სარდაფის სართულში განთავსებული უნდა ყოფილიყო სამეურნეო სათავსები: სამეურნეო დანიშნულების ოთახები, საწყობები, პურის (მაცა) საცხობი. სარდაფში მოხვედრა სამხრეთისა და ჩრდილოეთის მხარეს განთავსებული კიბის უჯრედებით და სამლოცველო დარბაზის ნიშნულზე. სარდაფში იქნებოდა შესაძლებელი. სარდაფში სარკმლები გაჭრილი იყო პირველი სართულის პარალელურად. სარკმლის წირთხლები შიგნით გაგანიერებული, ხოლო გარეთ კი მკვეთრად დავიწროებული სწორკუთხა ფორმის უნდა ყოფილიყო.

ამდენად, ხ. ვოლკოვიჩის მიერ შედგენილი პროექტი ითვალისწინებდა ებრაული სამლოცველო სახლის ყველა მოთხოვნას და აერთიანებდა როგორც საღვთისმსახურო, ასევე, საზოგადოებრივ და საგანმანათლებლო



ფუნქციებს. პროექტზე თითქმის დეტალურად იყო დატანილი ნაგებობის თითოეული მხატვრულ-კონსტრუქციული ელემენტი. არქიტექტორი ქმნის სინაგოგის საინტერესო ნიმუშს, რომელიც, ყურადღებას იქცევს არამარტო ფუნქციურად განპირობებული თავისებურებებით, არამედ ეპოქისათვის დამახასიათებელი მხატვრული ნიშნებითა და გარკვეული ინდივიდუალუ-ბით.

ბათუმის სინაგოგის დღევანდელი სახე მოწმობს, რომ პროექტი განხორციელდა გარკვეული ცვლილებებით და უპირატესობა, უმთავრესად, სამლოცველო დარბაზს მიენიჭა.¹

ინტერიერის კომპოზიცია მეტ-ნაკლებად ეფუძნება პროექტით გათვალისწინებულ მხატვრულ და კონსტრუქციულ ხერხებს, თუმცა მისი დღევანდელი სახე უფრო სადაა. შუა ნავი გვერდითებთან შედარებით უფრო მაღალია. პროექტთან მიმართებაში დაცულია ინტერიერის განათების პრინციპი და სარკმელთა ფორმები. ხშირი და განიერი სარკმლებიდან შემოსული შუქი ხელშემწყობ პირობებს ქმნის ინტერიერის ნათელი, მეტ-ნაკლებად ხალვათი სივრცის აღქმისათვის. ნაგების გადა-ხურვა ბრტყელია. შუა ნავში ჭერის კუთხეები ირიბი მოხაზულობისაა, რაც კამაროვან ფორმაზე გადასვლის ასოციაციას იწვევს. ეს თავისებურება, შესაძლოა, განპირობებული იყო ჭერის კონსტრუქციის დასამაგრებლად, რომელიც, ნახაზის თანახმად ხის უნდა ყოფილიყო.

პროექტით გათვალისწინებული რთული ფორმის ბაზისებისა და ორსაფეხურიანი კაპიტელების მქონე კოლონების ნაცვლად წარმოდგენი-ლია აზიდული პროპორციების, მაგრამ ნაკლებად გამომსახველი მრგვალი სვეტები, მარტივი პროფილის ბაზისებითა და კაპიტელებით.

პროექტისაგან განსხვავებულია ბემისა და არონ ჰაკოდეშის მხატვრული სტრუქტურა. ეს სარიტუალო ფორმები თითქმის სრულიად განახლებულია გასული საუკუნის 90-იან წლებში და ხასიათდება სადა, რამდენადმე ხელოსნური გადაწყვეტით. არონ ჰაკოდეშისათვის განკუთვნილი ღრმა ნიშის მაგივრად წარმოდგენილია მცირედ შეკვეთილი ნიშა ფრონტონიანი საპირეთი. წმინდა კარადის ზემოთ განთავსდა მრგვალი სარკმელი, რაც თავისთავად მოწმობს, რომ კედლის ამ ნაწილის გადაწყვეტისას არ იქნა გათვალისწინებული პროექტის მოთხოვნები: სასწავლო კორპუსი აღარ ემიჯნება სამლოცველო დარბაზს.

¹ საბჭოთა პერიოდში - 1998 წლამდე, აქ ფუნქციონირებდა სპორტული ორგანიზაციები და კულტურული ცენტრი "ქართველთა და ებრაელთა ურთიერთკავშირი". 1998 წელს ნაგებობამ დაიბრუნა პირვანდელი ფუნქცია. გასული საუკუნის 90-იან წლებში შენობას ჩაუტარდა რემონტი. კედლები შეიმოსა ხელახალი ბათქაშით, ნაწილობრივ შეიცვალა ფანჯრის ფორმები და ფრაშუგები.

განსხვავებულია სამლოცველო დარბაზის მეორე სართულის დასავლეთი მონაკვეთიც. ამჟამად ქალთა გალერეა ორნაწილიანია და მოიცავს მხოლოდ გრძივი ღერძის გვერდით სივრცეებს. აივნები ერთმანეთს დასავლეთით არსებული ვიწრო ანტრესოლით უკავშირდება. მიუხედავად იმისა, რომ აზარა სივრცეს სამი მხრიდან უვლის, ფუნქციურად მხოლოდ მისი გვერდითი ნაწილებია დატვირთული. მეორე სართულის ღონეზე დასავლეთ კედელს ამკობს ტრაპეციისებური ნიშა სწორკუთხა კანელურებიანი პილასტრებითა და ვიწრო ორნამენტული კაპიტელებით, რაც მოწმობს, რომ ინტერიერის ამ ნაწილის კორექტირება მშენებლობის პროცესში უნდა მომხდარიყო. ასეთი გადაწყვეტის შედეგად სამხრეთი გალერეა შეიცვალა ორმხრივი – ქალთათვის განკუთვნილი ანტრესოლით. ამჟამად ვესტიბიულის თავზე მდებარე სივრცე მოწყვეტილია აზარასაგან და დამოუკიდებელ კომპარტიმენტს წარმოადგენს. აზარა შემოსაზღვრულია მცენარეულ-ხეულებიანი მოაჯირით, რომელიც განსხვავდება პროექტზე დატანილი წრეში ჩაწერილი ჰექსოგრამებიანი ტიხრებისაგან.

გრძივი კედლების მორთულობაში აღარ იკითხება კიდეში წყვილად გაჭრილი კილისებური სარკმლების გამაერთიანებელი თაღოვანი მოტივები, არც სარკმლების კიდეებსა და შუაში დასმული კაპიტელებიანი ნახევარსვეტები, არც სარკმლის ფრამუგები და ვიტრაჟებია შემორჩენილი. სახეცვლილია მეორე სართულზე ასასვლელი კიბის საფეხურები, ბალიასინები და მოაჯირები. აღარ არსებობს ჭერის დეკორატიული კონსტრუქცია. ძნელია თქმა იმისა, თუ ინტერიერის გადაწყვეტაში რამდენად იყო გათვალისწინებული პროექტზე გამოსახული ეს დეტალები, სარიტუალო მცირე არქიტექტურული ფორმები, რადგან გასულ საუკუნეში არაერთხელ ჩანს განახლებული როგორც კედლები, ასევე ფრამუგები.

ასევე, უარყოფილია სამლოცველო დარბაზის გვერდითა – სამხრეთი შესასვლელი კიბითურთ, რაც ქუჩის განაშენიანების თავისებურებებით იყო განპირობებული. სარდაფის სართული კი ამჟამად სარკმლებისა და ჩასასვლელების გარეშეა წარმოდგენილი.

ამდენად, სინაგოგის ინტერიერის დღევანდელი სახე მოწმობს, რომ პროექტი განხორციელდა გარკვეული ცვლილებებით და მისი გადაწყვეტა დაეფუძნა სამლოცველო კომპლექსის ფუნქციისა და სივრცის შემცირების, მხატვრული ფორმების გამარტივების პრინციპს.

ს. ვოლკოვიჩის პროექტის მხატვრული გადაწყვეტა ყველაზე მეტად მთავარ ფასადზეა გათვალისწინებული. ფასადის ცენტრში გაჭრილი კარის საპირეს შეადგენს სწორკუთხა ბაზისებზე აღმართული მრგვალი პილასტრი ფოთლოვანი კაპიტელითა და კილისებური თაღით. შეღესილ და შეთეთრებულ ფასადზე იკვეთება ნალისებური, ნახევარწრიული და

სწორკუთხა სარკმლის ღიობები, დეკორაციული ჩანართები და სტუკოთი შესრულებული ფორმები, კარნიზის ქვევით სტალაქტიდისებური დეკორაციული დეტალების მწკრივი, ფასადის კიდეებში კი - შვერილი კოშკურა ქონგურებიანი პარაპეტი. ქონგურების მოტივი მიუყვება ფასადის შუა ნაწილსაც, რომლის ცენტრში განთავსებული პორიზონტალური სარტყელი და ფრონტონისებური პარაპეტი წრეში ჩასმული ექვსქიმიანი ვარსკვლავის საყრდენად იყო გამოყენებული. ფასადის კიდურა ნაწილების ღიობები წარმოდგენილია შეწყვილებული თაღოვანი სარკმლებითა და მრგვალი ფორმის შემინული ღიობებით, რომელთა ფრამუგებს ჰექსოგრამის ფორმა აქვთ.

თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ ფასადი აღარ შეიცავს პროექტზე დატანილ ზოგიერთ დეტალს. მაგალითად, პილასტრების დამაგვირგვინებელ "გირჩებს", რომლებსაც ემყარებოდა ლითონის ექვსქიმიანი ვარსკვლავები, ასევე, აღარ არის შერჩენილი ჰექსოგრამების გამოსახულებები პილასტრების წინა წახნაგებსა და ვიწრო სარტყლებზე. ნაწილობრივ, სახეცვლილია ფანჯრების ფორმები და ფრამუგებიც.² მხატვრულ-სტილისტური თვალსაზრისით სინაგოგის მთავარი ფასადის გადაწყვეტაში ელინდება აღმოსავლური, ისლამური, ნაწილობრივ, გოთური არქიტექტურისათვის დამახასიათებელი ელემენტები, რაც, ძირითად გამოსატულებას თაღოვანი ფორმების ღიობების, სტუკოს ელემენტების, ფრამუგების ალათების მრავალფეროვნებაში პოუვებს. სხვადასხვა რიტმული მონაცვლეობით გამოყენებული პორიზონტალური, დიაგონალური და ვერტიკალური ზოლები ამკვეთრებს კედლის სიბრტყის ზედაპირს. პროექტისა და ფასადის მიხედვით ჩანს, რომ სინაგოგის გარეგნული სახე ავლენს XIX-XX სს-ის საქართველოს ქალაქების არქიტექტურისათვის დამახასიათებელ ეკლექტიკას.

მიუხედავად ცვლილებებისა, ბათუმის სინაგოგა წარმოადგენს საგანგებოდ ებრაელთა სამლოცველო სახლისათვის აგებული შენობის ერთ-ერთი საინტერესო ნიმუშს საქართველოში, რომელიც განახლებათა მიუხედავად, მაინც ინარჩუნებს ავთენტურობას.

ამდენად, პროექტისა და ნაგებობის დღევანდელი სახის შედარება მოწმობს, რომ პროექტის განხორციელებაში შეტანილი კორექტივები,

² ძნელია თქმა, იყო თუ არა ისინი წარმოდგენილი ფასადზე პროექტით გათვალისწინებული ფორმით, რადგან, რეკონსტრუქციამდე გადაღებული ერთ-ერთი ფოტოს მიხედვით, მათი სახეები დღევანდელისაგან განსხვავებული, მაგრამ პროექტთან მიმართებით უფრო მარტივია. ამავად, XX ს-ის 90-იან წლებში რეკონსტრუქციის შედეგად, ფანჯრებში ჩასმული მეტალოპლასტმასის ჩარჩოები სარკმლის ღიობების შესატყვისია. განსხვავებულია მხოლოდ წრიული სარკმლების ალათები, რომლებიც ჰექსოგრამის ფორმისაა. ზოგ შემთხვევაში ჩარჩოსა და ღიობის შესაბამისობა დარღვეულია, მაგალითად, გვერდითი კედლების კიდეებზე ფანჯრებში ირიბი კიდეების მქონე ისრული ჩარჩოს მაგივრად სამკუთხა, ფრონტონისებური ჩარჩოებია.

უმთავრესად, ნაგებობის მხატვრულ-დეკორატიული ფორმების იგნორირებისა და გამარტივების გზით წარიმართა.

ძირითადად, პროექტს ემყარება სამლოცველო დარბაზის გეგმარება, სივრცის განაწილების პრინციპი, ფანჯრების განთავსების სისტემა და ფორმები, დასავლეთი ფასადის მხატვრული გადაწყვეტა, სტილისტური ნიშნები. ნაგებობის დასავლეთი ფასადი თითქმის სრული სახით გამოხატავს არქიტექტორის მიერ დასმულ მხატვრულ ამოცანას. ფასადის კარგად გააზრებული, “კლასიკური” კომპოზიცია, “გოთურ-რომანული” და ისლამური დეტალების სინთეზი, მეტ-ნაკლებად ზომიერად გამოყენებული სიმბოლური თუ დეკორატიული ელემენტები ავლენს ს. ვოლკოვიჩის ხელწერის ეკლექტიკას, მრავალფეროვნებისადი სწრაფვას, გარკვეულ ინდივიდუალიზმს და მაღალ პროფესიონალიზმს, თუმცა XX ს-ის დასაწყისში საქართველოში მოღვაწე სხვა არქიტექტორების მსგავსად, იგი მაინც თავისი დროის ტიპური წარმომადგენელია.³

ცნობილია, რომ საზოგადო მოთხოვნები სინაგოგების არქიტექტურაში არ შეინიშნება. უმთავრესად, ისინი იგება ბაზილიკის ტიპის მსგავსად, სადაც კოლონები შემოსაზღვრავენ ცენტრალურ სივრცეს და წარმოადგენენ საყრდენს ქალთა გალერეისათვის. გასათვალისწინებელია გარკვეული მოთხოვნები სინაგოგების მდებარეობისა და იერუსალიმისაკენ მათი ორიენტაციის შესახებ, თუმცა ამ თავისებურების დაცვა ყოველთვის არ იყო შესაძლებელი და აუცილებელი. ეს მოთხოვნა არ არის დაცული ბათუმის სინაგოგაშიც, რადგან არონ ჰაკოდეშის მდებარეობა არ ემთხვევა სამხრეთის მიმართულებას. ებრაული სალოცავების ექსტერიერთა გადაწყვეტა ებოქის სტილისა და ადგილის კონტექსტის გამომხატველია (ბოსტანაშვილი, 2008:125). სხვადასხვა სტილთა (რომანული, გოთური, რენესანსული, ბაროკოს, კლასიციზმის, პოსტმოდერნიზმის და სხვ.) თავისებურებანი დროსთან ერთად იჩენს თავს სინაგოგების არქიტექტურაში. სტილისტური “მრავალფეროვნება” ახასიათებს საქართველოში დაცულ ქართველ და აშკენაზ ებრაელთა სალოცავებსაც, რომელთა დიდი ნაწილი აშენებულია XIX ს-ის ბოლო ათწლეულიდან, კლასიკური არქიტექტურული ტრადიციების ვარიაციებით (ბოსტანაშვილი, 2008:45). სინაგოგის გარეგნული სახე, ექსტერიერი, სტილი განსხვავებულია, ხოლო ფუნქციონალური საფუძველი მეტ-ნაკლებად უცვლელი. ამ ძირითად თავისებურებებს ავლენს ბათუმის სინაგოგაც, რომელიც თავისი

³ სამწუხაროდ, ცნობები ბათუმში მოღვაწე ამ საინტერესო არქიტექტორის შესახებ ძალზე მწირია. გადმოცემით ცნობილია ის, რომ სვოლოკოვიჩი ემსხვერპლა 1937 წლის რეპრესიებს.

აეთენტურობითა და მხატვრულ-არქიტექტურული გადაწყვეტით ერთ-ერთი
გამორჩეული ნიმუშია საქართველოში.

ლიტერატურა:

- ბათუმის საარქივო სამმართველოს ფონდი ი-6, აღწერა 2. საქმე № 567.
ბოსტანაშვილი შ., სივრცის პოეტიკა – სინაგოგებისა და ებრაული
სასაფლაოების არქიტექტურა საქართველოში, დისერტაცია დოქტორის
აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად, თბილისი, 2008.
ლორია მ., საქართველოს შავიზღვისპირეთის ებრაელები, ბათუმი, 2009.
მამისტვალაშვილი ე., ქართველ ებრაელთა ისტორია, თბილისი, 1990.
სიჭინავა ვ., ბათუმის ისტორიიდან, ბათუმი, 1958.
ჭიჭინაძე ზ., ქართველი ებრაელები საქართველოში, თბილისი, 1990.
Электронная еврейская энциклопедия, т. 7, кол. 830-
849.<http://www.eleven.co.il/article/13810>

კინომცოდნეობა

ვლადიმერ ბიბილიაშვილი
ბათუმის ხელოვნების სასწავლო უნივერსიტეტი,
ასოცირებული პროფესორი

ალექსანდრე წუწუნავა – ქართული მხატვრული კინოს უშეშედეგელი

ალექსანდრე წუწუნავა იყო პირველი რეჟისორი, რომელმაც საფუძველი ჩაუყარა ქართულ მხატვრულ კინემატოგრაფს.

ა. წუწუნავა 1916 წელს ოზურგეთულ სცენისმოყვარე გერმანე გოგიტიძესთან ერთად იწყებს სრულმეტრაჟიანი ქართული ფილმის „ქრისტიანეს“ გადაღებას ცნობილი ქართველი მწერლის ეგნატე ნინოშვილის მოთხრობის „ქრისტიანეს“ მიხედვით. პირველი ქართული მხატვრული ფილმის სცენარიც თავად დაწერა. მოთხრობის საკვანძო ადგილების გამოყენებით მხოლოდ ქრისტიანეს ცხოვრების ამსახველი ამბები გადმოსცა. ასე შეიქმნა პირველი ქართული მხატვრული კინოს სცენარი. „ქრისტიანეს“ გადაღება 1917 წელს დასრულდა.

ფილმი „ქრისტიანე“ თავისი რეალისმითა და ფსიქოლოგიურობით განსხვავდებოდა მდარე გემოვნებისა და მხატვრულად უფერული მელოდრამებისაგან. „ქრისტიანეს“ გმირის ტრაგედია არა მძიმე სოციალურ ყოფაში ან კლასობრივ ჩაგვრაშია, არამედ ქალის უიღბლო სიყვარულში. რეჟისორმა ფილმში გადმოსცა გმირის სულიერი მდგომარეობა, პირადი განცდები, რომელიც დიდი ფსიქოლოგიური სიმართლით არის ნაჩვენები.

წუწუნავა რეალისტურად და ფსიქოლოგიური დატვირთვით გადმოგვცემს გმირის სულიერ დრამას. „1917 წლის მსოფლიო კინოხელოვნების ნაწარმოებთა პანორამაში, ფილმი „ქრისტიანე“ თავისი მხატვრული ღირებულებით საკმაოდ საინტერესოდ გამოიყურება. მასში იგრძნობა ნიჭიერი თეატრალური რეჟისორის მხატვრული მანერის ყოფითი ინტონაცია, ყოფითი დეტალები, ლაკონიური და აზრობრივი ექსპრესიული გამოსახულებები, ადამიანთა განწყობილებითი გამა, რაც ეკრანულ გამოსახულებას ერთობ მიესადაგა“ (ამირეჯიბი, 1979:8).

1924 წელს ალ. წუწუნავა ფილმის „ვინ არის დამნაშავე?“ ანუ „უაილდ ვესტის მხედრების“ გადაღებას შეუდგა, 1925 წელს ფილმი მზად იყო.

საბჭოთა კინოცენზურის პროპაგანდისტური მანქანა მიზანმიმართულად აყალიბებდა საქართველოს ისტორიას. ფილმი „კავკასიელი ჯიგიტების“ სახელითაც გადიოდა საკავშირო ეკრანზე.

„ახლა განსაკუთრებით საინტერესო დროა, ეს არის დრო, როცა ყველა ერმა საკუთარი ინდივიდუალურობა უნდა გამოავლინოს, მისი ყოფის ასახვა ფრთხილ მიდგომას მოითხოვს, თუ გვინდა, რომ საქმემ ნაყოფი გამოიღოს“ – აფრთხილებდა საგანგებო სხდომაზე წუწუნავა ბოლშევიკური პროპაგანდის დამცველებს“ (ქლენტი, 2007:18).

ფილმის „ვინ არის დამნაშავე?!“ სცენარის პირველწყარო იყო ნინო ნაკაშიძის ამავე სახელწოდების პიესა, რომელიც წუწუნავას წარმატებით ჰქონდა დადგმული თეატრში. როცა ფილმ „ვინ არის დამნაშავე?!“ იღებდნენ, კინო ჯერ კიდევ ნაწარმოების შინაარსს თხრობით გამოსახულებათა და წარწერათა ტაქტით გადმოსცემდა. საქართველოს მონტაჟური კინოხელოვნების პრინციპები დანერგილი არ იყო ამ ფილმში, კინომონტაჟის მხრივ რაიმე ახალი მიგნება არ იგრძნობა, მაგრამ ფილმში გვაოცებს მსახიობის ოსტატობა, კინემატოგრაფიული სახის შექმნის რეალისტური მანერა და ხასიათის გააზრებული სიღრმე. რეჟისორი გარეგნულ პლასტიკურ საშუალებებით არ კმაყოფილდებოდა, მსახიობებისაგან შინაგან წვას მოითხოვდა და აქცენტი თვალებით მეტყველებაზე გადააქონდა.

რეჟისორის გამარჯვებად შეიძლება ჩაითვალოს „ვინ არის დამნაშავე?!“ ანსამბლურობა, მაგრამ განსაკუთრებით აღსანიშნავია ცეცელია წუწუნავას (სალიხე) და ნატო ვანნაძის (ფატი) სახეები.

1926 წელს ალ. წუწუნავა ავქსენტი ცაგარელის პიესის მიხედვით იღებს პირველ ქართულ კინოკომედიას „ხანუმას“. ფილმში რეჟისორმა დასცინა როგორც არისტოკრატიის წრეს, ასევე ბურჟუათა კლასის წარმომადგენლებს. ფილმში ბრწყინვალედ არის ნაჩვენები ქალაქური ყოფა, ქეიფი ორთაჭალის ბაღებში, წმინდა ნინოს სასწავლებლის მოსწავლეები, ჩინოვნიკები, თავადაზნაურთა და ვაჭართა კლასის წარმომადგენლები. მსახიობები ქალაქელებისათვის დამახასიათებელი მიმიკითა და ქესტიკულაციით ახერხებენ ქალაქური კოლორიტის შექმნას.

„ქრისტიანეს“ გადაღებიდან რამდენიმე წლის შემდეგ წუწუნავა ფსიქოლოგიურ დრამას კვლავ უბრუნდება და 1927 წელს იღებს ფილმს „ორი მონადირე“ ი. ელეფთერიძის (ზურაბიშვილი) ამავე სახელწოდების მოთხრობის მიხედვით. კინონაწარმოებში მოქმედება ვითარდება მთაში, სადაც არქაული ტრადიციები ბატონობს. ფილმში აისახა ძმების ტურიკოსა (მ. გელოვანი) და მეელიას (კ. მიქაბერიძე) საბედისწერო სიყვარულით გამოწვეული განცდები და სულიერი ტანჯვა ტრაგიკული დასასრულით. ძმებს შორის ფარული ორთაბრძოლა მიმდინარეობს.

ნადირობისას ძმა ძმის დაღუპვის თვითმხილველი და უნებური მონაწილე ხდება. ჩადენილი ცოდვა არ ასვენებს ტურიკოს და შეშლილი ძმის საფლავზე იღუპება.

იმდროინდელი ოფიციალისათვის ფილმი „ორი მონადირე“ მიუღებელი აღმოჩნდა. იმდროინდელმა პრესამ ფილმი წარუმატებელ ექსპერიმენტად ჩათვალა.

„ორი მონადირის“ შემდეგ ა. წუწუნავა იწყებს სოციალური მხატვრული ფილმის „ჯანყი გურიაში“ გადაღებას, ეგნატე ნინოშვილის ამავე სახელწოდების რომანის მიხედვით.

კინონაწარმოების „ჯანყი გურიაში“ სცენარი თავად რეჟისორმა დაწერა. მან ფილმში, რომანისაგან განსხვავებით, უკანა პლანზე გადაიტანა ცალკეულ გმირთა პირადი ცხოვრება, ხოლო წინა პლანზე ხალხის მასა გამოიყვანა. ხალხის ერთიანობაში იკვეთება ცალკეულ გმირთა პორტრეტები. რომანის ზოგიერთმა გმირმა ფილმში სრულიად ახალი თვისებები შეიძინა. რეჟისორი იცავს ნაწარმოების ფაბულას, პერიპეტეებს, მაგრამ დრამატულ მოქმედებებს ხალხის შუაგულში, მასობრივ სცენებში წარმართავს. მან ორიგინალურად და დინამიურად ჩართო ფილმის სიუჟეტში უძველესი ხალხური სანახაობა: ხატობა, ჯვარზე დაფიცება, ნადიმი, ალაია, ჯირითი, ლელო და ა.შ.

მართალია, ფილმში მთავარ მოქმედ გმირად მასაა გამოყვანილი, მაგრამ ზოგიერთი გმირი მაინც იკვეთება: აჯანყების მეთაური ბესია (გ. მელიავე), გიორგი (მ. გელოვანი), სიმონი (დ. ჩხეიძე), აზნაური ივანე (ა. ხინთიბიძე), მისი ყმა კოზია (ნ. ფალავანდიშვილი). ფილმის მასობრივ სცენებში მონაწილეობდნენ ახლო-მახლო სოფლების მცხოვრებლები, რომლებიც ჯერ კიდევ ატარებდნენ გურულებისათვის დამახასიათებელ კოსტიუმს და იარაღს. ფილმის პრემიერა 1928 წელს შედგა და დიდი წარმატებით ჩაიარა.

ალ. წუწუნავამ მხოლოდ ხუთი ფილმი გადაიღო: „ქრისტინე“, „ვინ არის დამნაშავე“, „ხანუმა“, „ორი მონადირე“ და „ჯანყი გურიაში“. არც ერთი მათგანი არ არის ტიპიური საბჭოთა თემატიკისა და სოციალისტური რეალიზმის გამომხატველი.

„ნახევარი საუკუნე იბრძოდა ა. წუწუნავას დაუდეგარი სული. ის ყველგან იყო, სადაც დიდი ეროვნული საქმე კეთდებოდა. ა. წუწუნავა არის ქართული ეროვნული საოპერო რეჟისურის ფუძემდებელი და მისი ყველაზე დიდი მოამაგე. მის სახელს უკავშირდება ქართული კინომატოგრაფიის დასაწყისი. მან დაამკვიდრა კოლექტიური ანსამბლის თეატრი და მკვეთრად გაემიჯნა ინდიაიდუალიზმის ტენდენციებს. წუწუნავამ დაიცვა და განავითარა ქართული ხალხური თეატრალური შემოქმედების დემოკრატიული ტრადიციები“ (კიკნაძე, 1967:28).

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ამირეჯიბი ნ., ალექსანდრე წუწუნავა, საქ. სსრ სარეკლამო-საგამომცემლო განყოფილება, თბილისი, 1979
2. კიკნაძე ვ., ალექსანდრე წუწუნავა, თბილისი, 1967
3. კიკნაძე ვ., ქართველი რეჟისორები, თბილისი, 1970
4. ჟღენტი ო., ქართველი კინორეჟისორები, ნარკვევების კრებული, ნაწილი II, თბილისის თეატრალური უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი, 2007
5. შვანგირაძე ნ., ალექსანდრე წუწუნავა, თბილისი, 1986

ბათუმი — კინემატოგრაფიული ქალაქი

ბათუმი ბოლო წლებში კინოფესტივალების ქალაქად იქცა.

საქართველოს პრეზიდენტის პატრონაჟით წელს უკვე მეექვსედ (17-24 სექტემბერი) გაიმართა საავტორო კინოს საერთაშორისო ფესტივალი **BIAFF-ი**, რომელშიც 25 ქვეყანა მონაწილეობდა, სრულიად საქართველოს კათოლიკოს-პატრიარქის ილია II-ის ლოცვა-კურთხევით 18-22 ოქტომბერს ჩატარდა მართლმადიდებლური ფილმების მეექვსე საერთაშორისო ფესტივალი “წმინდა ანდრიას ჯვარი”, პარალელურად მიმდინარეობდა კინო და ტელეოპერატორთა მესამე საერთაშორისო ფესტივალი “ოქროს თვალი – 2011”, სადაც მონაწილეობა აზერბაიჯანის, სომხეთის, გერმანიის, ავსტრალიის, პოლანდიის, შვედეთის, უკრაინის, ბელორუსიის, რუსეთის, ინდოეთის, აშშს, ესტონეთის, ხორვატიის, ბრაზილიის, კოლუმბიის, დანიის, ლიტვის, არგენტინის, ავსტრიისა და საქართველოს კინომოღვაწეებმა მიიღეს.

2-დან 5 ნოემბრის ჩათვლით გაიმართა ანიმაციური ფილმების საერთაშორისო ფესტივალი “თოფუზი” (რომელსაც თავიდან “ბიმინი” ერქვა), სადაც 36 ქვეყნის 250 ნამუშევარი იყო წარმოდგენილი.

სხვა ფესტივალებზე რომ არაფერი ვთქვათ, კონოფესტივალები ყოველწლიურად უფრო აქტუალური ხდება და მნიშვნელოვან სტუმრებს იზიდავს.

ისეთი პატარა ქალაქისთვის კი, როგორიც ბათუმია, ვფიქრობ სამარისზე მეტიცაა. ამ პერიოდში არაერთი უცხოელი კინომოღვაწე თუ ტურისტი სტუმრობს ქალაქს. ვფიქრობ, ქალაქისა და მისი ღირსშესანიშნაობების გაცნობის შემდეგ უთუოდ გაუჩნდებათ სურვილი, გადაიღონ ფილმი, ან კიდევ ერთხელ იყვნენ ჩვენი განახლებული ქალაქის სტუმრები.

სწორედ აქედან გამომდინარე, გამიჩნდა იდეა, მომეძია ფილმები, რომლებიც ბათუმშია გადაღებული. ამით ერთგვარად აღმედგინა ის ადგილები, სადაც გადაღებული მიმდინარეობდა, და გამეფლო პარალელები ძველსა და ახალ ბათუმს შორის. თუ რითი შეიძლება დავანტერესოთ ჩამოსული ტურისტი და ქალაქის სტუმარი.

ამ ფილმებს შორის ბევრია ისეთი, რომელთაც საერთაშორისო აღიარება და არაერთი პრიზი მოიპოვეს და არის ისეთებიც, რომელთაც ნაკლებად იცნობს მაყურებელი, ან საერთოდ არც კი უნახავს.

არის ფილმები, რომლებიც თავისი შინაარსითა და მაღალმხატვრული დონით გამოირჩევა, ისეთებიც, რომლებსაც შეიძლება არა აქვთ პრეტენზია იყოს შედეგრი, მაგრამ ვფიქრობ, ჩემთვის და ჩემი თანაქალაქელებისთვის, მათთვის, ვისაც უყვარს ბათუმი და ბათუმელები - გარკვეულ შინაარსსა და ღირებულებას წარმოადგენს. ვინაიდან ეს ფილმები თუ მთლიანად არა, ნაწილობრივ ამ ქალაქშია გადაღებული და ზოგიერთი ის უბანი, ან ის სახლი, სადაც ამა თუ იმ ეპიზოდის გადაღება მიმდინარეობდა, დღეს უკვე აღარ არსებობს, ან სრულიად სახეშეცვლილია.

ამდენად ჩემი მიზანი არ არის ამ ფილმების გარჩევა-გაანალიზება და მათი მხატვრული ღირებულებების შეფასება.

ქრონოლოგიურ თანმიმდევრობას არ დავიცავ და პირველ რიგში იმ ფილმებს ჩამოვთვლი, რომლებსაც კარგად იცნობს მაყურებელი, და არა მარტო ქართველი.

თენგიზ აბულაძის ფილმი “მონანიება” (1986 წ.). ვფიქრობ ამ ფილმის ხსენებაზე ბევრს გაახსენდება ეპიზოდი, რომელიც იმ სახლის აივანზეა გადაღებული, რომელიც რ. კომახიძის №44 კვეთასა და ზ. გამსახურდიას ქუჩაზე4 ნომერში მდებარეობს, ყოფილი რესტორან “გემოს” გვერდით, რომელიც ბათუმელების ერთ-ერთი საყვარელი ადგილი იყო. ამ სამსართულიანი უჩვეულო ფორმის სახლის აივანზეა გადაღებული ეპიზოდი, როდესაც ავთო მახარაძის გმირი, ვარლამ არავიძე სიტყვით გამოდის თანაქალაქელების წინაშე.

მეც სწორედ ამ ეპიზოდით მინდა დავიწყო კინოტური - ანუ ექსკურსია კინემატოგრაფიულ ქალაქში. და როგორც ელდარ შენგელაია ფილმის “არაჩვეულებრივი გმოფენის” გმირმა აგული ერისთავმა, საკუთარი ნამუშევრები წარმოგიდგინა, მეც მინდა გამოგზავროთ იმ უბნებსა და სახლებში, სადაც ამ ფილმების გადაღებები მიმდინარეობდა. რათა კიდევ ერთხელ შევახსენო ვისაც ახსოვს, ვინც არ იცის - იმათ მოეუყუე, თუ რა საინტერესო ადამიანები სტუმრობდნენ ბათუმს.

ამავე სახლის აივანზეა გადაღებული ეპიზოდი “არაჩვეულებრივი გამოფენიდან” (1968 წ.), როდესაც დოდო აბაშიძის გმირი, მსახიობი შავლეგი დილით ვარჯიშობს და აივნიდან ესაუბრება თავის მეგობარს, აგული ერისთავს.

მოსწავლე ახალგაზრდობის პარკი, რომელსაც ძველი ბათუმელები დღემდე პიონერთა პარკს უწოდებენ, ნებისმიერი ბათუმელის საყვარელი ადგილია. პარკის შესასვლელი კოლონადები ერთგვარ სიმბოლოდაც კი

შეიძლება ჩაითვალოს სასტუმრო "ინტურისტის" წინ მდებარე ცნობილი კოლონადების შემდეგ. სწორედ აქ არის გადაღებული ეპიზოდები ფილმიდან "მანანა".

ბევრს შეიძლება არ ახსოვს ფილმები:

"მე მოვედი" (1981 წ.) – რეჟისორი ალექსანდრე (ალეკო) ნინუა. მონაწილეობენ: ვლადიმერ (ლადო) ბურდული, ბადრი ბეგალიშვილი, იური ცანავა, ვაჟა ბუალავა, იაკობ ტრიპოლსკი, ნანა ფაჩუაშვილი, მანუჩარ შერვაშიძე, იური ვასაძე, აკაკი მგელაძე, აკაკი აფხაზავა.

"კაპიტნები" (1974 წ.) – რეჟისორი თამაზ გომელაური. მონაწილეობენ: ვასილ ჩხაიძე, უმალ ლაღანიძე, ბორის წიფურია, იური ოგანეზოვი, გია იაშვილი, მანუჩარ შერვაშიძე, გრიგოლ წიტიშვილი, ბაადურ წულაძე, როლანდ კაკაურიძე, სერგო კუნჭულია.

"ერთ პატარა ქალაქში" (1985 წ.) – რეჟისორი გიგა ლორთქიფანიძე. ფილმის სცენარის ავტორია ბათუმელი დრამატურგი ალექსანდრე (შოშია) ჩხაიძე.

ჩვენს ქალაქშია გადაღებული ეპიზოდები ფილმებიდან: "ზღვის შვილები", "მოცურავე", "ფეოლა", "შუქურას საიდუმლოება", "ორი ოკეანის საიდუმლოება", "რუსეთის თეთრი თოვლი", "მსურველებს შეუძლიათ ჩაეწერონ", "გზა მშვიდობისა, ჯაჟო", "კროსვორდის ამოხსნის მოყვარულთათვის", "უდიპლომო სასიძო" და სხვა.

1986 წელს ვიქტორ ჰიუგოს რომანის მიხედვით შეიქმნა კინოსტუდია "ქართული ფილმის" და საფრანგეთის კინოსტუდიების "ანტენ-2"-სა და "პატე-სინემას" ერთობლივი ნამუშევარი "ზღვის მაშვრალნი", რომლის რეჟისორებია ფრანგი ედმონ სეშანი და ქართველი გიზო გაბესკირია. სცენარის ავტორები: ჟან კლოდ კარერი და რეზო თაბუკაშვილი.

ფილმში ფრანგ და ქართველ მსახიობებთან ერთად მონაწილეობენ ბათუმელებიც: იური ცანავა, მარინა ხუხუნაიშვილი, ნინო საკანდელიძე, ხასან მეგრელიძე, ლია აბულაძე, მანუჩარ შერვაშიძე, ნოდარ იაკობაძე, ლუიზა ჯიბლაძე, სულიკო თურმანიძე, ბადრი მჭავანაძე.

მწვანე კონცხსა და ზღვის სანაპიროზეა გადაღებული სცენები ილფისა და პეტროვის რომანის მიხედვით შექმნილი ფილმიდან "12 სკამი".

ბათუმში მიმდინარეობდა გადაღებები და წარდგენილი იყო წლევეანდელ ბათუმის საავტორო კინოს საერთაშორისო ფესტივალზე სულ რამდენიმე თვის წინ შექმნილი ორი ფილმი: თამარ შავგულიძის "დაბადებულები საქართველოში" და ქეთი მაჭავარიანის "მარილივით თეთრი".

ძნელია ამ მოკლე მიმოხილვაში ქართული კინოს საუკუნოვანი ისტორიის მანძილზე ჩვენს ქალაქში შექმნილი ყველა ფილმის წარმოდგენა, მით უმეტეს, რომ მასალა სრულიად არაერთგვაროვანია

თავისი თემატიკის, ჟანრის, მსოფლმხედველობითი თუ ესთეტიკური ღირებულებების თვალსაზრისით.

უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ მიუხედავად იმისა, მთელი ფილმის გადაღება მიმდინარეობს, თუ რამდენიმე ეპიზოდისა, ყოველივე ამის უკან რეჟისორი, ოპერატორი, მხატვარი და კიდევ ბევრი სხვა ადამიანი, ანუ ე. წ. ტექნიკურ-შემოქმედებითი ჯგუფი დგას. ამდენად მათთვისაც არანაკლებ მნიშვნელოვან მოვლენად შეიძლება ჩაითვალოს ჩვენი ქალაქის ღირშესანიშნავი ადგილების დათვალიერება და გაცნობა.

მინდა მოვიშველიო ეროვნული კინოცენტრის დირექტორის თამარ ტატიშვილის სიტყვები: "აჭარის ტურისტული განვითარება საქართველოს პოლიტიკური პრიორიტეტია. ამ მიმართულებით ბათუმი საკმაოდ აქტიურად წარმოჩინდება საერთაშორისო რუქაზე და იწვევს ტურისტულ ინტერესს. კინო ტურიზმი აღიარებული ფორმულაა. ამ ორი სფეროს განვითარება ავსებს ერთმანეთს და ქვეყნის ცნობადობას აძლიერებს. ბათუმის კინოფესტივალები სწორედ ის ღონიძიებაა, რომელიც ქალაქის მთავარ კულტურულ მოვლენად უნდა ჩამოყალიბდეს. ფესტივალის აქტუალური პროგრამა, საინტერესო სტუმრები და სასიამოვნო აქტივობები ამ მიზნისაკენ არის მიმართული."

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ვფიქრობ ამ საკითხით შეიძლება დაინტერესდეს აჭარის ტურიზმის დეპარტამენტი. დღეს ასე პოპულარული ეკო, ეთნო, სათავედასავლო თუ სხვა სახის ტურებთან ერთად, ასევე შემუშავდეს მარშრუტი კინოტურისტათვის ბათუმში. ერთობლივად მომზადდეს ვიდეომასალა, სადაც გამოყენებული იქნება ნაწევრები ამა თუ იმ ფილმიდან შესაბამისი ტექსტითა და ფოტოებით.

როცა წვიმს, თუმცა ბათუმში როდის არ წვიმს. ერთმა კოლორიტულმა პიროვნებამ, ჩვენმა თანაქალაქელმა, მწერალმა ალი (ალექსანდრე) სამსონიამ ჩვენს ქალაქს "წვიმიანი მზიანეთი" უწოდა. როცა წვიმს, ჩამოსულ უცხოელ ან ქართველ სტუმარს, რესტორნისა და სხვა გასართობების მაგივრად, სწორედ "კინო ტური წვიმიან მზიანეთში" შეიძლება შევთავაზოთ და ის ადგილები გავაცნოთ, იმ ფილმებზე ვესაუბროთ, ზემოდ რომ ვახსენე. რადგან კინო თეატრთან, მუსიკასთან, მხატვრობასთან თუ არქიტექტურასთან შედარებით ყველასათვის ხელმისაწვდომი, გასაგები და პოპულარული დარგია. განსაკუთრებით ახალგაზრდა თაობისთვის. აქედან გამომდინარე შემეცნებითი დანიშნულებითაც შეიძლება გამოვიყენოთ სკოლის მოსწავლეებისთვის. რათა მომავალმა თაობამ უფრო ხელშესახებად იცოდეს ჩვენი ქალაქის კინოისტორია.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ქართველი კინორეჟისორები, ნარკვევების კრებული, დამხმარე სახელმძღვანელო, თბილისი 2007 წ, ელდარ შენგელაიას შემოქმედება. ანა დოლიძე. გვ. 115.
2. იქვე გვ. 351
3. BIAFF – საავტორო კინოს ბათუმის საერთაშორისო კინოფესტივალი. 2011 წ. ფესტივალის ბუკლეტი. გვ. 5.

გერმანული „ექსპრესიონიზმი“ და ქართული კინო

XX საუკუნის მხატვრულ მიმდინარეობებს შორის, „ექსპრესიონიზმი“ ერთ-ერთი ყველაზე რთული და წინააღმდეგობრივი იყო. აღნიშნული ტერმინი ლათინური წარმოშობისაა და ნიშნავს „გამოსახვას“. ამ მიმართულების მიმდევრები ძირითად მიზნად ისახავდნენ საკუთარ ნაწარმოებებში სუბიექტური შემოქმედებითი განცდების ასახვას. „ექსპრესიონიზმის“ მსოფლმხედველობით პრინციპს წარმოადგენდა ინდივიდის პროტესტი სამყაროს ბნელი ძალების წინააღმდეგ, მისგან პიროვნების გამოჯენა, ტრადიციული ევროპული კულტურის საწყისების ნგრევის შეგრძნება, სასოწარკვეთილება, მისტიკისა და პესიმიზმისაკენ მისწრაფება (დოლიძე, 2007:123). ყოველივე ეს იყო შედეგი იმ ხედვისა, რომელიც გააჩნდათ ექსპრესიონისტებს თავიანთი ეპოქის, კონკრეტულად კი I მსოფლიო ომის მიმართ. სხვა მხატვრული მიმართულებებისაგან განსხვავებით, ეს იყო სოციალურ-პოლიტიკურ ნიადაგზე აღმოცენებული მიმდინარეობა, რაც დაკავშირებული იყო I მსოფლიო ომის შემდგომ გერმანიაში სოციალური წინააღმდეგობის გამძაფრებასთან.

ჯერ კიდევ XX საუკუნის დასაწყისში, ქალაქ დრეზდენში ჩამოყალიბდა მხატვართა გაერთიანება „ხიდი“, რომლის წევრები აცხადებდნენ, რომ ხელოვნების ამოცანა ადამიანის სულიერების წარმოჩენაა. ისინი ემიჯნებოდნენ „იმპრესიონიზმს“, რომელიც ობიექტის გარეგნულ აღწერას ქადაგებდა და თავიანთ შემოქმედებას განაკუთვნიებდნენ „ექსპრესიონიზმს“. მცირე ხნის შემდეგ შექმნილმა ახალმა გაერთიანებამ – „ცისფერმა მხედარმა“, – კიდევ უფრო გააღრმავა კოლეგების იდეოლოგია. მის წარმომადგენლებს მიაჩნდათ, რომ სახვით ხელოვნებაში პიროვნების შინაგანი სამყაროს უკეთ წარმოსახენად საჭიროა აბსტრაქტული კომპოზიციები და ირაციონალური სახეები. მალე „ექსპრესიონიზმი“ გაჩნდა თეატრში, მუსიკაში, მხატვრულ ლიტერატურასა და არქიტექტურაში (დოლიძე, 2007:123).

XX საუკუნის 10-იანი წლების გერმანიაში გადაღებულმა რამდენიმე კინოსურათმა (სტელან რიეს და პაულ ვეგენერის „პრადელი სტუდენტი“, კარლ ბიოზეს და პაულ ვეგენერის „გოლემი“, ოტო რიპერტის „ჰომუნ-კულუსი“) უჩვეულო პათოსითა და ორიგინალური მხატვრული სტილისტიკით, ერთგვარი ნიადაგი მოუზადა და გზა გაუხსნა

“ექსპრესიონიზმის” ჩასახვას ეროვნულ კინემატოგრაფში (დოლიძე, 2007:123). აღნიშნული მიმართულების კლასიკურ ნიმუშად კი ითვლება რეჟისორ რობერტ ვინეს მიერ ბერლინში, 1920 წელს გადაღებული ფილმი “ექიმ კალიგარის კაბინეტი”. სიუჟეტის მიხედვით (სცენარის ავტორები: კარლ მაიერი და ჰანს იანოვიცი), ექიმ-ფსიქიატრი კალიგარი (მსახ. ვერნერ კრაუსი) ჰიპნოზის ძალით მონუსხავს ერთ-ერთ პაციენტს – მოვარეულ ჩეზარეს (მსახ. კონრად ფეიდტი) და აიძულებს ჩაიდინოს სერიული მკვლელობები. კინონაწარმოებში ნათლად იკითხებოდა ძირითადი იდეა – ხელისუფლებისა და მის მიერ დამკვიდრებული წესების წინააღმდეგ მიმართული აშოხი. მაყურებელმა კალიგარიში შეიცნო სახელმწიფო, მის პაციენტში კი – უბრალო ხალხი. ფილმი ალეგორიულად ასახავდა რეალურ სიტუაციას გერმანიაში, რომლის ხელისუფლებამ ერთგვარად მოაჯადოვა საკუთარი მოქალაქეები და ომის სასაკლაოზე გაისტუმრა.

აღსანიშნავია, რომ ექსპრესიონისტულ ფილმებში, ძირითადად, იდეა გამოისახებოდა არა იმდენად რეჟისურაში, რამდენადაც დრამატურგიაში და განსაკუთრებით მხატვრობაში. ექსპრესიონისტული დეკორაციების ძირითადი არსი სინამდვილის დეფორმაციაში გამოიხატებოდა, რაც ხშირ შემთხვევაში კარიკატურულ, გროტესკულ თუ ჰიპერბოლურ ნიშნებს შეიცავდა.

ფილმის მხატვრებმა (ჰერმან ვარმი, ვალტერ რიორიგი, ვალტერ რაიმანი) უარყვეს ნატურალისტური ხედვა და ობიექტური სინამდვილე. ფილმში ანტურაჟად წარმოდგენილი იყო რთული არქიტექტურული კომპოზიციები, კუბისტური მანერით შესრულებული ირეალური, არაპროპორციული დეკორაციები: უსწორმასწორო, დეკორატიული ქუჩები, ერთმანეთზე მიჯრილი დეფორმირებული სახლები, კიბეები, ხეები, ლამპიონები, სხვადასხვა საგნები. სწორედ ამგვარი, პირობითობით აღსავსე ქუჩა-დეკორაციის ფონზე მოქმედებდნენ უცნაურად ჩაცმული მსახიობები, რომლებიც მეტად უჩვეულო, თეატრალიზებული გრიმის მეშვეობით, მხატვრებმა ბოროტ, საზარელ ტიპაჟებს დაამსგავსეს. ფილმის მხატვრებმა გამოგონილი ქალაქის – ჰოლსტენვილის სახით თავიანთი სუბიექტური ხილვა, ზმანება წარმოაჩინეს და დეკორაციული, უკიდურესად დეფორმირებული ქალაქი სიკვდილის სიმბოლოდ გაიაზრეს.

ფილმის მოწინააღმდეგეებმა დამდგმელი კოლექტივი პრიმიტივიზმში დააღანაშაულეს და “კალიგარიზმი” ავადმყოფური ფანტასტიკისადმი მისწრაფებად ჩათვალეს, თუმცა ყველამ განაცხადა, რომ აღნიშნულმა ფილმმა შვა “კინემატოგრაფიული ექსპრესიონიზმი” (დოლიძე, 2007:124).

ამდენად, კინოექსპრესიონიზმი ჩაისახა და განვითარება ჰპოვა გერმანულ კინემატოგრაფში დაახლოებით 1915-25 წლებში. ამ მიმართულების წარმომადგენელი კინორეჟისორები უარყოფდნენ არსებულ



სინამდვილეს, მის ობიექტურად ასახვას და ამის საპირისპიროდ ილუზორული, ირეალური სამყაროს შექმნას ცდილობდნენ. მათ ახასიათებდათ სწრაფვა ირაციონალობისაკენ, გამაფრებული ემოციური ბისაკენ. ვინაიდან „ექსპრესიონიზმი“ ეწინააღმდეგებოდა ცხოვრების ზუსტი ასახვის პრინციპს, ამ მიმართულების ფილმებში სამყარო წარმოიქმნილი იყო, როგორც ფანტასტიკურად დეფორმირებული, მოცილებული ყოველგვარ ბუნებრივ ელემენტს. ნატურა იცვლებოდა დეკორაციით, გამოიყენებოდა შუქჩრდილის მკვეთრი კონტრასტები, ოპტიკური ეფექტები. დიდი ადგილი ეთმობოდა პალუცინაციებს, სიზმრებს, ავადმყოფური ცნობიერების შედეგად გამოწვეულ ხილვებს.

ექსპრესიონისტული კინონაწარმოების ცენტრშია მარტოსული გმირი, რომელიც ჩართულია გარესამყროსთან უიმედო ბრძოლაში. ექსპრესიონისტული კინოგმირი იყო არა კონკრეტული ინდივიდი, არამედ ადამიანი ზოგადად, ფილმში ნაჩვენები ქუჩა წარმოადგენდა არა კონკრეტულ ქუჩას, არამედ ზოგადად ქუჩა-ქალაქს, რაც სამყაროს, იდეის, გრძნობებისა თუ ბედისწერის განზოგადებულ სახეებად აღიქმებოდა. ანუ ექსპრესიონისტები არ ახდენდნენ გარემოს დეტალიზაციას და სამყაროს განზოგადებულად წარმოსახავდნენ. „ექსპრესიონიზმი“ ადამიანის ხასიათის ფსიქოლოგიურ კვლევას და დამუშავებას უგულვებელყოფდა. ექსპრესიონისტულ ფილმებში მონაწილე მსახიობები თავიანთ ამოცანად არ ისახავდნენ ადამიანის ფსიქოლოგიაში წვდომას. ისინი აქცენტს აკეთებდნენ მიმიკაზე, უესტზე. ექსპრესიონისტულ ფილმებს ხშირად „ექსპრესიონისტი მხატვრების გაცოცხლებულ ტილოებს“ უწოდებდნენ (დოლიძე, 2007:130). მხატვარ-ექსპრესიონისტები გრიმის მეშვეობით ახდენდნენ პერსონაჟთა სახის ტრანსფორმაციას, რათა მათი შინაგანი ბუნება გამოეტანათ სააშკარაოზე.

აღსანიშნავია XX საუკუნის 20-იანი წლებში ქართველ ხელოვანთა გატაცება გერმანული „ექსპრესიონიზმით“. ამ პერიოდში ქართულ ლიტერატურულ ჟურნალებში იბეჭდებოდა გერმანელ ექსპრესიონისტ მწერალთა თარგმანები. 20-იანი წლების ქართულ ლიტერატურასა და ხელოვნებაში ექსპრესიონისტულ ნაწარმოებს ქმნიდნენ: გრიგოლ რობაქიძე, კონსტანტინე გამსახურდია, სანდრო შანშიაშვილი; ექსპრესიონისტულ ტილოებს ქმნიდნენ მხატვრები: ირაკლი გამრეკელი, შალვა ქიქოძე, დავით კაკაბაძე, ლადო გუდიაშვილი. თეატრში იდგმებოდა „ექსპრესიონიზმის“ ზეგავლენით შექმნილი დრამები. ქართულ სცენაზე მრავალი ექსპრესიონისტული სპექტაკლი დადგეს XX საუკუნის დიდმა რეჟისორებმა: კოტე მარჯანიშვილმა და სანდრო ახმეტელმა.

„ექსპრესიონიზმის“ გავლენა ეროვნულ კინემატოგრაფზეც აისახა. რეჟისორ კოტე მიქაბერიძის მიერ 1929 წელს გადაღებული ფილმი „ჩემი

ბებია” ექსპრესიონისტულ შემოქმედებით სტატუსს საყვარელი ესადაგება. ეს სატირული კომედია თამამად დასცინოდა და ამხელდა იმდროინდელ საბჭოთა ბიუროკრატიულ სისტემას. ავტორებმა ფილმში თავისებურად წარმოსახეს მათივე თანამედროვე ცხოვრება, ერთ-ერთი სახელმწიფო დაწესებულება, იქ გამეფებული უსაქმურობა და სამსახურეობრივი გულგრილობა. საკუთარ სათქმელს, ცხადია, რეჟისორი პირდაპირ ვერ იტყოდა. „ექსპრესიონიზმის” სახვითი თავისებურება კი ავტორისეული პოზიციის შენიღბვის საშუალებას იძლეოდა.

„ჩემი ბებია” – კოტე მიქაბერიძის კინოსარეჟისორო დებიუტი იყო. ამ შემთხვევაში, „ბებია” იგულისხმებოდა არა პირდაპირი, არამედ გადატანითი მნიშვნელობით, რადგან მაშინ ასეთი ზედმეტსახელით მოიხსენიებდნენ ადამიანს, რომელიც რაიმე საქმეში დახმარება-რეკომენდაციას ანუ პროტექციას გაუწევდა ვინმეს. ფილმის მთავარი გმირი, რომელსაც სამსახურიდან დაითხოვეს, მოიძიებს „ბებიას” და სთხოვს მას სამუშაოზე მოწყობას, თუმცა იგი საბოლოოდ გააცურებს და ანტირეკლამას გაუწევს უმუშევრად დარჩენილ ჩინოვნიკს.

„ჩემი ბებია” თავისი დეკორაციული სახვით განსხვავდება მანამდე არსებული თუ მერე შექმნილი ქართული ფილმებისაგან. კოტე მიქაბერიძემ ფილმის მხატვრულ გამფორმებლად მიიწვია 20-იანი წლების გამოჩენილი ქართველი მხატვარი ირაკლი გამრეკელი, რომელმაც კინოში მოიტანა ექსპრესიონისტული ხედვა და სრულიად ახლებური მხატვრული ინტერპრეტაცია. მხატვარმა ფილმის გადასაღები პავილიონი პირობითობებით აღსავსე დეკორაციებით გაიაზრა. ეკრანზე ნაჩვენები სახელმწიფო დაწესებულება, ერთი შეხედვით სცენას მოგვაგონებს. უზარმაზარ დარბაზში დიდი მრგვალი მაგიდა დგას, რომელსაც სახელმწიფო მოხელეები უსხედან. ისევე, როგორც ექსპრესიონისტულ ნაწარმოებებში, „ჩემი ბებიას” გმირებს საკუთარი სახელები არა აქვთ, ამის ნაცვლად, ყოველი მათგანის სკამს უკან მოთავსებულ კარზე მათივე თანამდებობაა აღნიშნული. კარით პირობით „კაბინეტში” შედიან, რომელიც „მაგიდა-დაწესებულების” ერთი სკამია. ინტერიერისა და დეკორაციების მსგავსად, პირობითია დაწესებულების თანამშრომელთა მუშაობის ხასიათიც. ისინი საქმის კეთების ილუზიას ქმნიან, სინამდვილეში კი, იმას არ აკეთებენ, რაც ევალებათ. აღნიშნულ ფილმში ადამიანთა ახალ ტიპს ვხედავთ, რომელთა ქცევის ხასიათი ექსპრესიონისტული პირობითობიდან კი არ მომდინარეობს, არამედ ცხოვრებისეული სინამდვილიდან.

ფილმში საინტერესოდ და ორიგინალურად აისახა ირაკლი გამრეკელის მიერ შექმნილი დეკორაციების ექსპრესიონისტული მანერა. სწორედ დეკორაციები წარმოადგენს თხრობის მთავარ საშუალებას და გადმოსცემს ძირითად სათქმელს. ასე მაგალითად, მაგიდის დიდი ზომა და

მისი სიმრგვალე, ექსპრესიონისტულ სიმბოლოდ – „ჩაკეტილ წრეში“ მოთავსებული ადამიანების ერთფეროვან, ამოო ყოფად იკითხება. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ „ჩემი ბებია“ პირველი ქართული ფილმია, რომლის დადგმაში მხატვარს განუზომლად დიდი დამსახურება მიუძღვის. ირაკლი გამრეკელის მიერ შექმნილი ფილმის სახვითი მხარე ძალზე ეფექტურია და წარუშლელ შთაბეჭდილებას ტოვებს მაყურებელზე.

ექსპრესიონისტული ბუნებიდან გამომდინარე, ფილმში თავს იჩენს სინამდვილიდან მხატვრული გადახვევა, უკიდურესი პირობითობა. ფილმის ექსპრესიონისტული ხასიათი კოტე მიქაბერიძეს შემოქმედებითი ძიებების დიდ შესაძლებლობებს აძლევდა. მხატვრულ სახეთა შესაქმნელად, რეჟისორი მიმართავს სატირას, პაროდის, უხვად იყენებს გროტესკს, შარჟს, კარიკატურას. „ექსპრესიონიზმისათვის“ დამახასიათებელ გროტესკულ-ფანტასტიკურ ელემენტებს ვხვდებით ფილმის ფინალში, სადაც ადამიანები დაფრინავენ და კედელზე მინარცხების შემდეგ კარიკატურულ ჩრდილებად რჩებიან. აგრეთვე ფილმის ეპიზოდში, როდესაც მთავარი გმირი – სამსახურიდან მოხსნილი ჩინოვნიკი პატარა ანიმაციურ თოჯინად გადაიქცევა.

„ჩემი ბებია“ იმ დროისათვის ერთ-ერთ საინტერესო და აქტუალურ თემაზე შექმნილი კინონაწარმოები იყო, რომელიც გამოირჩეოდა თავისი კრიტიკული საწყისის ორიგინალური მხატვრული ასახვით.

გერმანული ექსპრესიონისტული კინო განსაკუთრებული მოვლენა იყო. მან აჩვენა, რომ კინემატოგრაფში შესაძლებელია ახალი ფორმებისა და იდეების დანერგვა. გერმანულმა კინოექსპრესიონიზმმა სერიოზული გავლენა მოახდინა მსოფლიო კინემატოგრაფზე. მისი ესთეტიკა ხშირად გარდაისახებოდა ხოლმე სხვადასხვა რეჟისორთა შემოქმედებაში. ექსპრესიონისტული ფილმებისათვის დამახასიათებელმა მაღალპლასტიკურმა ესთეტიკამ, შუქ-ჩრდილების მეშვეობით კინემატოგრაფიული სივრცის შექმნის ოსტატობამ და სხვა ნიშან-თვისებებმა, დიდი გავლენა მოახდინა კინოხელოვნების გამომსახველობის შემდგომ განვითარებაზე.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ამირეჯიბი ნ., სინემატოგრაფიდან კინოხელოვნებამდე, თბ, 1990
2. დოლიძე ზ., მსოფლიო კინემატოგრაფის ისტორია, თბილისი, 2007
3. იაკაშვილი პ., კოტე მიქაბერიძე, თბ, 2005
4. Кракауэр З., От Калигари до Гитлера, Москва, 1977

გავშვის, როგორც კინოსიმბოლოს გამოყენების ფორმირთი საკითხისათვის

მიერ პაოლო პაზოლინი თავის სტატიაში “პოეტური კინოს შესავალი”, განსაზღვრავს რა კინოენის ერთ-ერთ შემადგენელ ელემენტს, ნიშან-ხატს, ამბობს: “მიუხედავად იმისა, რომ ავტორს კინოში არა აქვს ლექსიკონი, მის განკარგულებაშია ნიშან-ხატები, რომელიც ხელმისაწვდომი უნდა იყოს აღქმისათვის. თითოეულ საგანს აქვს თავისი ბუნება, რაც მის სიმბოლო ნიშნად ქცევის საშუალებას იძლევა. ისინი საკუთარ თავთან კომუნიკაციის დროს აღმოცენებული ხატებია. რეჟისორის მიერ შესაძლებელ ხატთა სპონტანური შერჩევა დამოკიდებულია სინამდვილის იდეოლოგიურ და პოეტურ ხედვაზე, რომელიც მისთვის იმ მომენტშია დამახასიათებელი” (პაზოლინი, 1990:46)

ერთ-ერთი ასეთი სიმბოლო-ნიშანია ბავშვი, რომელსაც ცალკეული რეჟისორები განსხვავებული მნიშვნელობით იყენებენ, გამომდინარე იმ პრობლემათაგან, რომლებზეც საუბრობენ თავიანთ ფილმებში. წინამდებარე ნაშრომში შევეცდებით მოვიყვანოთ რეჟისორთა მიერ ბავშვის ჩვენება, როგორც საზოგადოების, სახელმწიფოს არსის გამომხატველი, ცხოვრების ნიშან-ხატი.

საზოგადოების სიჯანსაღის მთავარი განმსაზღვრელი ბავშვია. მის მიმართ დამოკიდებულებაში ვლინდება სოციალის რეალური სახე. ბავშვი ცხოვრებას ირეკლავს როგორც სარკეში, ის რეაგირებს ყველა ცვლილებაზე, რაც საზოგადოებასა და სახელმწიფოში ხდება. ბუნებრივია, ამ თვისებიდან გამომდინარე, ის შეიძლება გამოყენებულ იქნას როგორც მოდელი საზოგადოებისა, სახელმწიფოსი და ადამიანური ურთიერთობების. მეოცე საუკუნის საზოგადოების “დეკუმანიზაციის” გამოსახატავად რეჟისორები ევროპულ კინემატოგრაფში მიმართავენ პატარა ასაკის პერსონაჟებს, როგორც საზოგადოების ცხოვრების მოდელის სიმბოლოს, ნიშან-ხატს. ფილმში შემოყვანილი ბავშვი საზოგადოების სოციალურ და ფსიქოლოგიურ მდგომარეობას გამოხატავდა. მცირეწლოვანი პერსონაჟი გამოიყენება როგორც სემანტიკური ნიშანი, რომელსაც არ გააჩნია ერთი კონკრეტული მნიშვნელობა. თუ ერთ შემთხვევაში იგი გამოხატავს საზოგადოების ფსიქო-სოციალურ მდგომარეობას, მეორე შემთხვევაში სახელმწიფოს მიკრომოდელია.

ლარს ფონ ტრიერი თავის გახმაურებულ ფილმში “ტალღების გაბობისას” ბავშვს იყენებს, როგორც საზოგადოების ფსიქოლოგიური დახასიათების, აზრის, მდგომარეობის გამომხატველს. ფილმის მთავარი გმირი, თავისი უცანაური რწმენის გამო (მას სჯერა, რომ მეძავობით საყვარელ მამაკაცს სიცოცხლეს შეუნარჩუნებს), საზოგადოების განსჯის ობიექტად იქცევა. მისი საქციელი საზოგადოებაში ჩამოყალიბებულ მორალის ჩარჩოებს არღვევს, რითაც სხვების გაღიზიანებას იწვევს. უფროსების განწყობა და ქცევა ბავშვებზე გადადის და ისინიც, ქვების სროლით უკან მისდევენ ბეტსის. თუ კი დიდები ახერხებენ თავისი ზიზღისა და სიძულვილის შენიღბვას, პატარები ღიად გამოხატავენ უფროსების დამოკიდებულებას ღვთის გზასაცდენილი მხევალისადმი, შეუბრალებლებს, ღიად განაჩენი გამოაქვთ ახალგაზრდა ქალისათვის, განსხვავებული შეხედულებისა და ქცევის გამო. ბავშვების ქცევა ზუსტად გამოხატავს ამ საზოგადოების ნამდვილ სახეს, მის ყველაზე დიდი უბედურებას – შეუწყნარებლობას.

ტრიერის მომდევნო ფილმში “დოგვილი”, პირველად ისევ ბავშვი გამოხატავს პატარა დასახლების მცხოვრებლებში დაგროვებულ აგრესიას ნიკოლ კიდმანის პერსონაჟის მიმართ, რომელსაც ჯერ სიხარულით ერთხმად იღებენ თავიანთ სოფელში, შემდეგ კი სიძულვილსა და აგრესიას ანთხევენ მის მიმართ. მიზეზი ძალიან ბანალურია – შური მიუწვდომლად კეთილი და სათნო გრეისის მიმართ. უზნეო საზოგადოება გაჟღენთილია მდაბიო, ქვენა გრძნობებით. ამას ბავშვი ყველაზე უკეთ ხედავს და ახდენს მის ღუსტრაციას.

რობერტო როსელინი თავის ნეორეალისტურ ფილმში “გერმანია, 0 წელი”, 12 წლის ედმუნდის ამბავს გვიყვება. ომის შემდგომი გერმანია, დანგრეული და გაპარტახებული ქვეყანა დაბნეული და არეული საზოგადოებით. ედმუნდის ოჯახიც არეულია, მამა მძიმე ავადმყოფია, მამა კოალიციის ჯარებს სხვენში ემალება, და ფულის შონას ამერიკელი ჯარისკაცების გართობით ცდილობს. პატარა ბიჭი მთელი დღე ნანგრევებად ქცეულ ქალაქში დაიარება და სიტუაციას აკვირდება. საიმედოს ვერაფერს ხედავს. ავადმყოფი მამა მხოლოდ იმაზე საუბრობს, რომ თავისი სიკვდილით ყველას შვებას მოუტანს. ამავე აზრს იზიარებენ ედმუნდის და და მამაც. და იქვე ამბობენ, რომ ამის შემდეგ ცხოვრება უფრო იოლი გახდება. პატარა ბიჭი გადაწყვეტს თავის თავზე აიღოს მისია, “ქმნას სიკეთე”, მამა მოკლას და ოჯახს შვება მოუტანოს. ამას ემატება ყოფილ მასწავლებელთან შეხვედრაც, რომელიც უდასტურებს, რომ სუსტებს სიცოცხლის უფლება არა აქვთ და მამის სიკვდილით, მათი მდგომარეობა უკეთესობისაკენ შეიცვლება. ედმუნდი საწამლავს უყრის მამას. ისიც კვდება. აფორიაქებული თავის დასა და მამას აცნობებს

ჩადენილი ქმედების შესახებ და მათგან თანაგრძნობას, სიხარულის გამოხატვას და შექებას ელოდება. საწინააღმდეგოს კი ხვდება. უფროსი დაჰმა შეშინებულები გაურბიან, ასევე დამფრთხალი ეცლება მასწავლებელიც. ედმუნდი თავს მოტყუებულად და მიტოვებულად გრძნობს, მას სულის სიმშვიდე ეკარგება, ჩაწდება რა თავისი ქმედების არსს, ვეღარ უძლებს ჩადენილი დანაშაულის სიმძიმეს და სიცოცხლეს თვითმკვლელობით ამთავრებს. უმძიმესი სცენაა, ალბათ, კინო ისტორიაში, ყველაზე შტამბეჭდავი და შემადრწუნებელი. რობერტო როსელინის ამ ფილმში ბავშვი საზოგადოების ნიშან-ხატად ჰყავს წარმოდგენილი. იმ საზოგადოებისა, რომელიც უმეცრებით “სიკეთის ქმნის” სახელით და იდეოლოგიური პროპაგანდის გავლენით ათას დანაშაულს სჩადის. ასეთი საზოგადოების ხსნა მონანიებასა და განწმენდაშია.

არაფერია კაცობრიობისათვის პატარების სიცოცხლესა და ღიმილზე მეტად სულისშემძვრელი. როდესაც ეს აქსიომა ირღვევა, იქ წარმოდგენილია ფიქლოლოგიურად და მორალურად ჯანსაღ ადამიანებზე ვისაუბროთ. ავღანური ფილმის “უსამას” (რეჟისორი სიდიქ ბარმაქი) პერსონაჟი პატარა გოგონაა, რომელიც იძულებულია ბიჭივით ჩაიცივას, მუშაობის უფლება რომ მიიღოს და ოჯახი შიმშილს გადაარჩინოს. ის არა თუ იღიმება, გამუდმებით სიცოცხლის გადარჩენაზე ფიქრობს. უსამას მტყუველი თვალები შიშსა და სასოწარკვეთას შეუპყრია. მას ყველაფერი განცდილი აქვს, რაც მისმა სამშობლომ გადაიტანა. მის მიმართ დამოკიდებულებით გამოიხატება საზოგადოების რეალური სახე. რეჟისორი თავისი ქვეყნის შესახებ პატარა გოგონას ტრაგიკული ისტორიით გვიყვება. უსამა ბარმაქისათვის ავღანეთის სიმბოლოა, დაუსრულებელი ქოსით გათანგული და დაღლილი, მშვიდობასა და წესრიგს მონატრებული. ისევ განგმეორდები — არაფერია კაცობრიობისათვის პატარების სიცოცხლესა და ღიმილზე მეტად სულისშემძვრელი.

პედრო ალმოდოვარის ფილმში “კანი, რომელშიც ვცხოვრობ”, სულ რაღაც ნახევარი წუთით ჩნდება ეკრანზე პატარა ბიჭი, რომელიც მაყურებლისკენ ზურგშექცეული კიბეებზე მტკიცე ნაბიჯებით, უდარდელად ჩარბის. მის შესახებ დედა ამბობს, რომ 7 წლის ასაკში ნარკოტიკებით ვაჭრობა დაიწყო. დედის ტონი, ბავშვის პლასტიკა იმაზე მიუთითებს, რომ ასეთი ამ საზოგადოებისათვის მოვლენა არ იყო უცხო და იშვიათი. სულიერად როგორი გახრწნილი და დაცემული უნდა იყოს სოციალური, რომ პატარა ბავშვს ნარკოტიკებით ვაჭრობის ნება მისცეს და პოტენციურ დამნაშავედ ჩამოაყალიბოს. პედრო ალმოდოვარი ამ ნიშან-ხატს საზოგადოების ზნეობრივი მდგომარეობის გამოსახატავად იყენებს.

ოთარ იოსელიანს ფილმში “ყაჩაღები, თავი VII”, ერთ-ერთ მთავარ პერსონაჟად ბავშვი შემოჰყავს. ციხეში წამების სცენას იგი მალულად

უყურებს ფარდის მიღმიდან, სადაც მამამ დამალა. მამა თავად ჯაღათია. ადამიანების წამება მოზარდზე დიდ შთაბეჭდილებას ახდენს. იგი აღტაცებულია, გარეთ მომლოდინე დედას დაწვრილებით უყვება და აჩვენებს კიდეც ნანახს. დედაც ღიმილიანი კმაყოფილი უსმენს. მეოცე საუკუნის ერთ-ერთ პოეტის აზრით, თუ კი დიდები თეთრი და შავი ძაფებისაგან არიან მოქსოვილნი, ბავშვები მხოლოდ ნათელი შუქით არიან მოქარგულები. როგორი სიძულვილით უნდა იმოქმედოს საზოგადოებამ, რომ ეს შუქი ბავშვში ჩაკლას და მისი ადგილი ბნელმა დაიკავოს. როგორი შედეგი უნდა მოჰყვეს მას, გარდა ტრაგიკულისა? ასეც ხდება. როგორც საზოგადოების ღირსეული წევრი, მოზარდი საკუთარ მამას აბეზღებს და ოჯახიდან რეპრესიის მსხვერპლი ხდება. სწორედ ეს პატარა პერსონაჟია ერთ-ერთ, იმ მთავარ ნიშან-ხატთაგანი, რომელსაც რეჟისორი იყენებს ავტორიტატული მმართველობის მანკიერების ნათელ მინიშნებად. როდესაც საზოგადოების ყველაზე პატარა წევრიც კი სახელმწიფო იდეოლოგიის გავლენის ქვეშ ექცევა, სახელმწიფოს ძალადობრივი მანქანის ერთ-ერთ საჭირო ჭანჭიკად იქცევა და ეს ჭანჭიკი საკუთარი მშობლების დასმენას აუცილებლობად თვლის, ძალიან ძნელია, ასეთმა სახელმწიფომ დიდხანს იარსებოს.

თენგიზ აბულაძის ფილმის “ნატერის ხე” ფინალურ ეპიზოდში ბრბო ზეობს, ღვთიურ ნათელს ჩაქოლვას უპირებს. პატარა ბავშვი დიდების მიბაძვით ტალახის გუნდას ესვრის მარიტას. ფაქტობრივად, მას არ ესმის რა ხდება, მას ჯერ არ შეუძლია კარგისა და ავის ერთმანეთისაგან გარჩევა, იგი განუწყვეტლივ აკვირდება გარესამყაროს, ინფორმაციას გარშემო მყოფთაგან იღებს, იმეორებს იმათ ქცევას, რომელიც ყველაზე მეტად შეესაბამება ჩამოყალიბების პროცესში მყოფ მის წარმოდგენას მისაღებსა და მიუღებელზე. პატარა ეპიზოდიც საკმარისია საზოგადოების არსის წარმოსაჩენად.

ჩვენ მოკლედ მიმოვიხილეთ ბავშვის, როგორც კინოსიმბოლოს გამოყენების არსებული მაგალითები. ეს საკითხი ღრმა კვლევას საჭიროებს, სხვადასხვა ასპექტით.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. პაპოლინი პ. პ., პოეტური კინოს შესავალი, ჟურნ. “საბჭოთა ხელოვნება”, 1990, №1

რეჟისურა — როგორც მენეიერება

1.

შემოქმედებითი აზროვნების ისტორიაში არსებობს სხვადასხვა თეორიული შეხედულება, რომლებშიც დროის მოთხოვნათა შესაბამისად ხელოვნების ფუნქციონალური ბუნების განსაზღვრებები აისახა.

იყო დრო, როცა მიიჩნევდნენ, რომ ხელოვნების ნაწარმოები ეს არის “სიბრძნის”, ანუ ფილოსოფიის “დარგი” და აქედან გამომდინარე აფასებდნენ მის მნიშვნელობას. ამიტომ ხელოვნება წარმოადგენდა შემეცნების ფორმას და ამ თვალსაზრისით განიხილავდნენ მის ფუნქციურ ღირებულებასაც.

მეოცე საუკუნეში ხედვის რაკურსი შეიცვალა და ხელოვნებას განიხილავდნენ, როგორც ინფორმაციის სახეობას, რაც სრულიად განსხვავებულად ხსნიდა ზოგადად ხელოვნების დანიშნულებას. ინფორმაციის ეპოქამ ახალი ტიპის ესთეტიკურ აზროვნებას მისცა დასაბამი.

ოცდამეერთე საუკუნის დასაწყისში თავისებური რეალობა შემოგვთავაზა, რაც გამოიხატა იმაში, რომ ხელოვნების ნაწარმოები გადაიქცა პროდუქტად, რომელიც არამარტო ღირებულებითი განმარტებაა, არამედ დანიშნულებითიც, რადგან “პროდუქტი” გამოყენებით შესაძლებლობასაც მოიცავს. ხელოვანი, ანუ “პროდუქტის” შემქმნელი, ამ მიდგომამ განსაკუთრებული მოთხოვნების წინაშე დააყენა...

შემოქმედებითი აზროვნებისთვის უკვე აღარ არის საკმარისი შექმნას მხატვრული სისტემა და მას დასრულებული სახე მიანიჭოს ყველა შემადგენელ კომპონენტში — რამეთუ ხელოვნების ნებისმიერი ნაწარმოები არის “სისტემა” დასრულებული ფორმით. დღეს აუცილებლობად იქცა “პროდუქტის” ღირებულების განსაზღვრა სოციალურ მიმართებაში, ანუ ხელოვნების ნაწარმოების ფუნქციური პრიორიტეტების მოტივაცია. მოქმედებს პრინციპი — ეკონომიკას თუ დავესესხებით ტერმინოლოგიას — პროდუქტის არსებობას განსაზღვრავს მოთხოვნილება ამ პროდუქტზე. ამ პარამეტრის გათვალისწინების გარეშე დღეს შემოქმედებითი პროცესი ფუნქციის გარეშე რჩება. გენიოსი მარტოსულების ეპოქა დასრულდა.

2.

რეჟისურა, მითუმეტეს კინორეჟისურა, ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებული მდგომარეობაა. კოლექტიური ქმნადობის გარდა, ის მოიცავს ინდივიდუალურობათა პოლიფონიიდან ერთიანი ჰარმონიის მიღების შესაძლებლობას. კინონაწარმოების ფუნქციური დატვირთვა არ ყალიბდება

მხოლოდ სუბიექტური ნებელობის შესაბამისად. ის აუცილებლად სოციუმის მოთხოვნილებათა შესაბამისად ყალიბდება...

ვირტუალური რეალობის დამკვიდრება კინემატოგრაფს აიძულებს იპოვოს ახალი გამომსახველობითი საშუალებები. ამას ადასტურებს ევროპული კინოს მნიშვნელოვან რეჟისორთა ბოლო წლებში შექმნილი ნაწარმოებები, როგორებიც არიან ლარს ფონ ტრიერი, ვიმ ვენდერსი, პედრო ალმადოვარი, აკი კაურისმიაკი, კენ ლოუჩი, ჟან-ლუკ გოდარი, პიტერ გრინუიცი, ტერენს მალიკი და სხვები.

სტილისტური ექსპერიმენტები აღარ იზიდავს თანამედროვე რეჟისორთა უმრავლესობას. მთავარი მახასიათებელი, რაც ამ ავტორთა ფილმებში იკვეთება, არის, უპირველეს ყოვლისა, სიუჟეტი, რომელიც ერთდროულად ამბავიცაა და რეალობის მეტაფორაც. ეს კი თავის მხრივ განსაზღვრავს სტილსაც და ზოგადად ესთეტიკასაც. ამჟამად შემოქმედთა კვლევის საგანს წარმოადგენს მხატვრული ნაწარმოები, როგორც სისტემა – არა როგორც კომპონენტთა ჯამი, არამედ როგორც ერთიანი ორგანიზაცია, რომელიც შედგება ცალკეული ნაწილებისგან, მაგრამ ამავე დროს არის მთლიანი, თავისთავში დასრულებული რეალობის მხატვრული პარადიგმა.

სიუჟეტის რაობიდან გამომდინარე კიდევ ერთი ტენდენცია შეინიშნება. დღევანდელი ვიზუალური სივრცე იმდენად გადატვირთულია, რომ რთულია მაყურებლის ინტერესი გამოიწვიოს. ამიტომ ძირითადი აქცენტი გადატანილია თხრობის ტექნიკაზე. რეჟისორები ცდილობენ ისე გაანაწილონ ერთიან მხატვრულ სისტემაში ესთეტიკური ზემოქმედების საშუალებები, რომ მაყურებლის კონცენტრაცია მაქსიმალურად იყოს ჩართული მოქმედების განვითარებაში – რადგანაც თავად მოქმედებაა მეტაფორა.

ამიტომაც თანამედროვე რეჟისურა გასცდა სემიოტიკური ინტერპრეტაციის ჩარჩოებს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. რ. ნათაძე, სასცენო გარდასახვის ფსიქოლოგიური საფუძვლის პრობლემა, თბილისი, 1970
2. ზ. ფროიდი, ფსიქოანალიზი, თბილისი, 1995
3. М.Кнебель «О действенном анализе пьесы и роли» М. «Искусство» 1982г.
4. А. Эфрос «Профессия: режиссер» М. 1979г.
5. О. Ремез «Пространственно-временное своеобразие драматического искусства», М. «ГИТИС», 1979г.

ზოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის სრული პროფესორი

პოლიტიკა და მისი გავლენა ქართული კინოფარმოებისა და შემოქმედებით პროცესებზე

ქართული კინო თითქმის მსოფლიო კინემატოგრაფის თანატოლია. „მეათე მუზასთან“ საქართველოს ზიარებისა და ურთიერთობის ისტორიაც „ოქროს საუკუნის“ მიჯნასთან დაიწყო. ბევრი რამ მოხდა ამ ხნის განმავლობაში, რთული და არაერთგვაროვანი იყო ეს გზა, სინემას დაბადებიდან კინემატოგრაფის თანამედროვეობამდე.

შეიძლება ითქვას, რომ ქართული კინო საქართველოს ისტორიის ზუსტი ანარეკლი იყო და დღესაც ასეთად რჩება. ის ქვეყნის პოლიტიკურ, სოციალურ, ეკონომიკურ, ზოგადკულტუროლოგიურ მოვლენებთან ერთად ვითარდებოდა, იცვლებოდა, ყალიბდებოდა, პაუზდებოდა, შემდეგ ისევ აგრძელებდა სვლასა და აღმასვლას... და ეს გარემოებები არა მხოლოდ ფილმებში აისახებოდა, როგორც პრობლემატიკა და მათი გადაწყვეტის მხატვრული ამოცანებსა თუ ფორმებში ვლინდებოდა, არამედ, საერთოდ, კინემატოგრაფის ბედზე ახდენდა პირდაპირ გავლენას.

1918 წელს, რუსეთის 1917 წლის რევოლუციის შემდეგ, საქართველო რუსეთის იმპერიის 200-წლიანი ვასალობიდან გათავისუფლდა და დამოუკიდებელ სახელმწიფოდ ჩამოყალიბების პროცესი დაიწყო, ევროპულ-ამერიკულ სამყაროსთან გამთლიანებისკენ სვლა.

თუმცა, 1921 წელს, ისტორიამ მორიგი ვირაჟი გააკეთა – საქართველოს ანექსირება ამჯერად ბოლშევიკურმა რუსეთმა მოახდინა, რასაც პროლეტარიატის დიქტატურის დამყარება მოჰყვა – რეპრესიებით, სხვაგვარად მოაზროვნეებისა და შეუგუებლების ანგარიშსწორებით, კომუნისტური იდეოლოგიით, ცენზურით, პროპაგანდით, პიროვნული და შემოქმედებითი თავისუფლების შეზღუდვით (ირემაძე, 1985:70).

საბჭოთა წყობის დამყარებას ცვლილებები, ცხადია, ცხოვრების ყველა სფეროში, მათ შორის, ხელოვნებაში და კინემატოგრაფშიც მოჰყვა. იდეოლოგია ახალი სოციალისტური სახელმწიფოს შენების მთავარ საფუძვლად იქცა, ძველის ფიზიკურ ნგრევასა და შენებასთან ერთად.

მკაცრ ჩარჩოებში მოქცეულ და სპეციფიკურად იდეოლოგიზებულ საბჭოთა ხელოვნებას დროდადრო კომეტების ქროლვასავით არღვევდა ცალკეულ ინდივიდთა და მცირერიცხოვანი შემოქმედებითი ჯგუფების დამოუკიდებელი ნათებები და მათ მიერ შექმნილი ხელოვნების ნიმუშების (დღეს უკვე კლასიკად რომაა მიჩნეული) ბრწყინვალეობა.

თუმცა, კინოს განვითარების ეს ხაზიც მალე გაწყდა და კვლავ ახალ ტენდენციებს, იძულებით, დაუთმო გზა. 1930 წლიდან საბჭოთა კავშირის მმართველმა კლასმა ახალ და ყოვლისმომცველ იდეოლოგიას ჩაუყარა საფუძველი და საყოველთაო სავალდებულო „წესად“ გამოაცხადა ხელოვნების მიმდინარეობა – სოციალისტური რეალიზმი (ა-ს., 2010:35). ამ „მიმდინარეობაში“ ხელოვნებას განვითარებისა და სრულქმნისთვის ყველა გზა მოუჭრა, რამაც მნიშვნელოვნად შეცვალა ქართული კულტურისა და მათ შორის, კინემატოგრაფის დინების კალაპოტი და ხელი შეუწყო სუროგატული, საბჭოთა ფსევდოხელოვნების შექმნას.

ხელოვნებაში მთავარი „სოციალური დაკვეთა“ გახდა, დიდაქტიკა, სწორხაზოვანი პროპაგანდა, რასაც თემატიკის შეზღუდვა, კონფლიქტებისა და ხასიათების ხელოვნურობა, სქემატურობა, სიყალბე და სიცრუე მოჰყვა.

მეორე მსოფლიო ომმა თავისი კორექტივები შეიტანა საზოგადოების ცხოვრებაშიც და ხელოვნებაშიც. „ახალი სახელმწიფოს შენების“ პროპაგანდას „ომის პროპაგანდა“ დაემატა.

ახალი სხივების ნათება და ბარიერების ნგრევის პირველი და მთავარი ეტაპი 50-60-იან წლების მიჯნაზე დაიწყო, „სტალინის კულტის“ დამხობისა და ხრუშჩოვის „დათბობის“ პერიოდის დადგომასთან ერთად.

მართალია, არც ეს თავისუფლება იყო ნამდვილი და სრულყოფილი, საბჭოთა იმპერია კვლავ (კიდევ დიდხანს) მძლავრ „დერეჟავად“ რჩებოდა, მაგრამ პოლიტიკური კლიმატის ოდნავ შეცვლამ გარკვეული ცვლილებები გამოიწვია და „ჭურვის ქროლის“ სისწრაფე ოდნავ შენელდა.

პროტესტი და სათქმელის (როგორც იდეურ-პრობლემატური თვალსაზრისით, ასევე, ფორმების ძიების მხრივ) მხატვრულ სინამდვილეში მოქცევის გზების ძიება იქცა ქართული კინოს საფუძვლად 50-60-იან წლებში. ამ ძიებებმა და აღმოჩენებმა არამხოლოდ შინაარსი, პრობლემატიკა, არამედ ფორმა და სტილი განსაზღვრა, არამედ ჩამოაყალიბა ახალი შემოქმედებითი აზროვნება და ახალ შემოქმედებით ხედვას დაუღო სათავე.

„ზებუნებრივ არსებათა მრავალფეროვანი სერიის შექმნის“ ეპოქის, იდეოლოგიზებული 30-50-იანი წლებისგან განსხვავებით (როდესაც ისტორია იწერებოდა ახახული სინამდვილის ყველა არსებულ კითხვაზე მზა პასუხით, როდესაც რეალური სიუჟეტი უკვე წინასწარ განსაზღვრულ დასკვნებსა და რეზიუმეებთან იყო შეთანხმებული, როდესაც საჭირო იყო არა მხოლოდ დიდი ტყუილი, არამედ ახალი მითოლოგია), 50-60-იანი წლების მიჯნაზე გაჩნდა ახალი, „მეამბოხეთა“ ხელოვნება, რამაც ყველასა და ყველაფერს სათანადო ადგილი მიუჩინა (Шпагин, 1991:24).

მითოლოგიურ „ჩვენად“ ქცეული შემოქმედი კვლავ „მეს“ ნიშნად პერსონად იქცა და დაიწყო, მითოლოგიური სამყაროს პერსონაჟთა

მსგავსად ადამიანებთან შინაგანი თვისებების გარეთ გამოტანა, განუ-
მეორებლისა და განსაკუთრებულის ძიება, იმის, რაც ახლოს იყო
პიროვნების, საზოგადოების გამომხატველ ბუნებასთან, რაც ახლოს იყო
იმ ერის თვისებებთან, რომელსაც ესა თუ ის ხელოვანი წარმოადგენდა და
აქ უკვე, დიდი ხანია, აღარ იყო დრო ნიჰილიზმის, ცხოვრების უარყოფის
დრო. ახალი გზების ძიების დრო დადგა. (Шпагин, 1991:23).

80-იანი წლებიდან, ამ ახალი თაობის რეჟისორების ფილმებში
ახალი ტენდენციები დაისახა, გაჩნდა ახალი თემები, დაიწყო ახალი
სტილური ძიებები. 80-იანელების ინტერესები ახალი ტიპისა და
ახალგაზრდა, თანამედროვე გმირების, მათი ბედის, საზოგადოებასთან
ურთიერთობის შესახებ საუბრის, მათი ცხოვრების, პრობლემების
განსჯისკენ წარიმართა.

1991 წელს საქართველოს პოლიტიკურ-სოციალური ცხოვრება კიდევ
ერთხელ რადიკალურად შეიცვალა და ქვეყანაში ახალი „წესრიგი
დამყარდა“. ეს მოხდა მაშინ, როდესაც დაემხო რკინის გოდოლები, ძველი
გმირები ახალმა გმირებმა შეცვალა, ახალი იდეალები დამკვიდრდა და
ახალი მითების შეთხზვის დროც მოვიდა.

არც მშვიდობიანი ხანა გაგრძელებულა დიდხანს. დამოუკიდებლო-
ბის მოპოვებიდან ერთ წელიწადში, ქვეყანაში სამხედრო გადატრიალება
მოხდა, რასაც სამოქალაქო ომი მოჰყვა; შემდეგ ომი აფხაზეთში და
ქვეყნის ამ ტერიტორიის დაკარგვა; ეკონომიკური, პოლიტიკური თუ
საზოგადოების სულიერი კრიზისი წლების განმავლობაში გაგრძელდა.
ცხოვრების ახალ ფორმაციაზე გადასვლის პროცესმა საანადო განვითა-
რება ვერ ჰპოვა და ის ნაბიჯები, რომლებიც, ახალ სახელმწიფოს და ამ
შემთხვევაში, კინემატოგრაფის ახალ წესად უნდა ქცეულიყო, შენელებულ
ტემპში გადაიდგა.

რეალურად, გათავისუფლების, განვითარებისა და აღმშენებლობის
პროცესები შესაბამისად აისახა კინოს არსებობაზეც. ბოლო პერიოდის
შემოქმედებით ცხოვრებასა და კინოწარმოებაში აშკარად საგრძნობი და
თვალსაჩინო წინსვლაა. წინა წლებში, კინოწარმოების სისტემაში დაწყე-
ბული ნოვაციები და ვითარების მოწესრიგების, ახალ წესრიგზე გადას-
ვლის ყოველი ნაბიჯი სწორედ ახლის შექმნისა და ძველი დიდების
რეანიმირებისკენ იყო და არის მიმართული.

შეიცვალა სისტემა და კინოწარმოების ფორმები. კინოს დაფინან-
სებასა და განვითარებაზე, პროდუქციაზე ზრუნვის მთავარი ბერკეტები
ჯერ კიდევ სახელმწიფოს ხელშია, რომელიც არანაირ დირექტივებსა და
მოთხოვნებს არ უყენებს რეჟისორებს – ხარისხის გარდა.

ქართული კინო კვლავ საკუთარი თავის, ახალი სამყაროს, კინოს
ახალი შესაძლებლობების, ახალი კინოენის, გამომსახველი ფორმებისა და

საკუთარი თავის ძიებაშია. ის XXI საუკუნეშიც აგრძელებს მოგზაურობას და მატარებელი, რომელზეც ქართველი კინემატოგრაფისტები ოდესღაც ავიდნენ, ახალი სივრცეების აღმოსაჩენად, ახალ სადგურებზე გასაჩერებლად და სიახლეებთან შესახვედრად მიემართება.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ირემაძე ქ., დღიურები, ლიტერატურის მატიანე, თბ. 1985
2. ანტისაბჭოური სიტყვიერება, ნეკერი, თბ., 2010
3. Александров Г., Эпоха и Кино, М., Изд. Политической Литературы, 1976
4. Босенко В., Искусство, №32, М., 33-37, 2003
5. Шпагин А., Край, Искусство Кино, №2, 22-34, М., 1991

ბიოგრაფიული

საქართველოს შოთა რუსთაველის
თეატრისა და კინოს სახელმწიფო
უნივერსიტეტის დოქტორანტი

რეჟისორული კიბეები კინემატოგრაფში და ტელევიზიის განვითარების წინაპირობები გერმანიაში

XX საუკუნის 20-30-იანი წლების მთავარი მოვლენა გერმანიაში საზოგადოებრივ-პოლიტიკური მდგომარეობაა. პირველ მსოფლიო ომში სასტიკად დამარცხებული გერმანული სახელმწიფო პრობლემების წინაშე დგას. გერმანელი ხალხი გამოსავლის ძიებაშია. საუბედუროდ, მათ, არსებული მდგომარეობიდან სწრაფად გამოსვლის რეცეპტად, ნაციაზმის იდეოლოგიას აწვდის ადოლფ ჰიტლერი, რომელიც 1932 წელს საპარლამენტო არჩევნებში იმარჯვებს, 1933 წელს კანცლერი ხდება და ქვეყანას – ფიურერად, ხოლო მალე მსოფლიოს უდიდეს სისხლისმსმელად ევლინება.

ნაცისტების გამოჩენამდე გერმანიაში პოლიტიკურ-საზოგადოებრივი ცხოვრების პარალელურად სწრაფი ცვლილებები ხდება. იქ ჯერ კიდევ XX საუკუნის 10-იან წლებში ვრცელდება ექსპრესიონიზმი, რომელიც ხელოვნების სხვადასხვა დარგებს – მხატვრობას, მუსიკას, პოეზიასა თუ პროზას მოიცავს. „მათი შემოქმედებითი კრედი უარყოფდა პოზიტივისტურ ფილოსოფიაზე დაფუძნებულ ნატურალიზმს, რომელიც სამყაროს ზედაპირზე არსებულ სხეულთა ზუსტი აღწერის მომხრე იყო, აგრეთვე არ ცნობდა იმპრესიონიზმს, ბუნებისა და სხეულთაგან მიღებული წუთიერი შთაბეჭდილების გავლენით რომ ქმნიდა მხატვრულ ნაწარმოებებს“ (ამირჯიბი, 1990:48).

გერმანიაში შეიქმნა „ომის შემდგომი პერიოდის უცნაური მდგომარეობა, როცა დეპრესიული ეკონომიკის, საყოველთაო უნუკეშობისა და ათასგვარი სხვა პრობლემების ფონზე ადგილობრივი კინოინდუსტრია ბუმს განიცდიდა“ (დოლიძე, 2007:123). მიუხედავად იმისა, რომ ფილმებს ადგილობრივი მაყურებელი ჰყავდა და კინოწარმოება მომგებიანი იყო, მაშინდელი გერმანული კინემატოგრაფის მხატვრული ხარისხი კითხვის ნიშნის ქვეშ დგას. ამ ფონზე კინოექსპრესიონისტები ახერხებენ თვისებრივად ახალი კინოენის შექმნას, მათ უმდიდრესი მემკვიდრეობა დაუტოვეს გერმანულ კულტურას. („ექიმ კალიგარის კაბინეტი“, 1920 წ., რეჟ. რობერტ ვინე; „დიდიდან შუალამედე“, 1920 წ., რეჟ. კარლ ჰაინც მარტინი; „ნოსფერატუ – საშინელების სიმფონია“, 1922 წ., რეჟ. ფრიდრიხ შურნაუ).

მათგან განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ნამუშევარი „ექიმ კალიგარის კაბინეტი“, რომლის პერსონაჟი – კალიგარი ხშირად ადოლფ ჰიტლერის კინემატოგრაფიულ წინაპრად მოიაზრება, ხოლო ჩეზარესა და ნაცისტებს შორის პარალელების გავლება ადვილია. კალიგარი – ბოროტების სიმბოლო, ხოლო ჩეზარე ბოროტების ხელში მრისხანე ინსტრუმენტი.

ფილმი სტუდიაშია გადაღებული, მსახიობები თეატრალური მანერით, ექსპრესიულად, გამომსახველი ხერხებით თამაშობენ, მნიშვნელოვანი და აქცენტირებულია ინტენსიური, თეატრალური გრიმი და კოსტიუმები. მონტაჟი სადა და მარტივია. თუ მანამდე პირველ რიგში ყურადღება ენიჭებოდა სცენარს ანუ ამბის თხრობას, ექსპრესიონისტებისთვის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს მხატვრის როლის წინ წამოწევა ფილმის შექმნის პროცესში. კინოენა ადვილად გასაგებია, გამორჩეული დატვირთვა ენიჭება განათებას, როდესაც პერსონაჟი საკვანძო მომენტებში ძლიერი შუქით ხაზგასმით გამოიყოფა საერთო ფონზე თუ კადრში მოქცეული სხვა ობიექტებისგან. გარემო მნიშვნელობას იძენს გრაფიკული გამოსახულებებით, შენობები სპეციალურად დაბრეცილია, ნანგრევების იმიტაციას ქმნის, რითაც ხაზგასმულია იმდროინდელი გერმანიის სინამდვილის სიმრუდე, სამყაროს დესტრუქცია, საზოგადოების ფსიქოლოგიური დაცემულობის მდგომარეობა. მასობრივ სცენებში მნიშვნელოვანია მიზანკადრები. „კინოსურათმა დაამტკიცა, რომ კინემატოგრაფი შეიძლება იყოს ორიენტირებული არა მხოლოდ თეატრსა და ლიტერატურაზე, არამედ სახვით ხელოვნებაზეც, რომ შეუძლია დააფიქსიროს არა მარტო რეალობა, არამედ ისიც, რაც შეიძლება დაიბადოს ადამიანის ცნობიერებაში“ (დოლიძე, 2007:124).

მიუხედავად იმისა, რომ ექსპრესიონისტული კინო არა მარტო მხატვრული, არამედ კომერციულად თვალსაზრისითაც მომგებიანი იყო, ამ მიმდინარეობას დიდხანს არ უარსებია. „ექიმ კალიგარის კაბინეტი“ მიმდინარეობის საუკეთესო, არსის ერთ-ერთი ყველაზე აშკარად გამოხატული, სტილისტიკის მახასიათებელი ნიმუშია და ამ ფილმით შეიძლება მოელი ექსპრესიონისტული კინოს შესახებ შეგვექმნას წარმოდგენა.

კინოექსპრესიონიზმის დასრულების პარალელურად, ძალებს იკრებს ნაცისტური იდეოლოგია, რომელსაც რადიკალურად განსხვავებული ხელოვნება სჭირდება. ადოლფ ჰიტლერს საკუთარი აბსურდული იდეების გასატარებლად იმდროინდელი ძირითადი საკომუნიკაციო საშუალებები – გაზეთები და რადიო არ აკმაყოფილებს და ნაცისტური ანტიუმანური იდეოლოგიის ხალხის ფართო მასებამდე მიმტან ინსტრუმენტად კინემატოგრაფის ჩამოყალიბებას იწყებს. „ფაშისტური დიქტატორის

დამყარების შემდეგ (1933), გერმანული კინემატოგრაფი მთლიანად დაექვემდებარა სახელმწიფო კონტროლს. უკვე 1933 წელს შეიქმნა იმპერიის კინოპალატა, რომელმაც დაიქვემდებარა მწარმოებელი და გამჟღავნებელი ფირმები” (Кинословарь, 1970:192).

ასეთი პოლიტიკის გატარების შემდეგ ჩნდება ნაცისტური იდეოლოგიის გავლენით ნასაზრდოები ფილმები. მათ რიცხვშია ლენი რიფენშტალის დოკუმენტური კინოსურათები: „ნების ტრიუმფი“ და „ოლიმპია“, შექმნილი თავისებური რეჟისორული ხელწერით.

„ნების ტრიუმფი“, რომელიც რეჟისორმა 1934 წლის ნაცისტების პარტიული ყრილობის შესახებ შექმნა, გამოირჩევა მასშტაბური გადაღებებით, მოძრავი კინოკამერების გამოყენებით. გრძელი და რთული შიდამონტაჟური კადრები კინონაწარმოებს გამომსახველობას ანიჭებენ. სცენები გადაღებულია თვითმფრინავიდან, გამოყენებულია რაკეტები ზემოდან ქვემოთ, სადაც ჩანს ქალაქის ხედები, მოძრავი ადამიანების კოლონა აცოცხლებს გარემოს, პავშევის ჩვენებით ძლიერდება ხალხის ზეიმისა და ამ ზეიმის საყოველთაოობის შეგრძნება. კინოოპერატორი მიჰყვება მოძრავ პერსონაჟს, რაც კადრების დინამიურობას აძლიერებს. ჯარისკაცების ყოველდღიურობა საზეიმოდაა ნაჩვენები, ხაზი ესმევა სხეულის სიჯანსაღეს. ჯარისკაცების ყოველდღიური ყოფის ამსახველ სცენაში, კმაყოფილ და ბედნიერ ვერმახტის მებრძოლებში ჩანს მილიტარისტული განწყობა. მუშათა კლასის ჩვენებით, რიფენშტალი ცდილობს მაყურებელი ნაცისტებისადმი მშრომელთა კლასის დადებით დამოკიდებულებაში დაარწმუნოს.

ამ ფილმზე მუშაობის დროს “რიფენშტალს ჰქონდა 30 კინოკამერა, 36 ოპერატორი ასისტენტებითა და 80 დამხმარეთი გიგანტური ლიფტი, რომელიც კინოაპარატს 38 მეტრ სიმაღლეზე სწევდა. ფიურერის გამოსვლისა და ეფექტური გადაღებისთვის მოიფიქრა ტრიბუნებთან მრგვალი რელსები” (Сто великих режиссеров, 2004:232). ასეთი შთამბეჭდავი რაოდენობის ადამიანთა გადამღებ ჯგუფში, რეჟისორმა შეძლო ნაცისტების პარტიული ყრილობის შესახებ „საოქმო“ ფილმის გადაღების ნაცვლად, მაყურებლისთვის ეჩვენებინა მაღალმხატვრული დოკუმენტური კინონამუშევარი, რომელმაც მოიპოვა აღიარება საზღვარგარეთ, ვენეციის კინოფესტივალსა და პარიზის მსოფლიო გამოფენაზე.

ლენი რიფენშტალის „ოლიმპია“ ბერლინის ოლიმპიადას ეძღვნება, ესაა ერთგვარი ხანგრძლივი სპორტული რეპორტაჟი, სადაც შორი ხედები დახვეწილი და ესთეტიურია, რაკურსი ქვემოდან ზემოთკენაა მიმართული იმ შემთხვევაში, როცა პიროვნებების განსაკუთრებულობის ხაზგასმა ხდება. მონტაჟი ზოგჯერ უხეშია – შორ ხედებს მკვეთრად ენაცვლება ახლო ხედები. ხალხის მასების ხშირი ჩვენებით, ოლიმპიადის

პომპეზურობას ესმება ხაზი. მეტი ემოციის გადმოსაცემად, რეჟისორი მასიდან ინდივიდებს გამოჰყოფს. იღებს ერთდროულად რამდენიმე კინოკამერით. ფილმმა 1938 წელს ვენეციის კინოფესტივალზე გრან პრი მიიღო.

„ოლიმპიასა“ და „ნების ტრიუმფის“ წარმატება უშუალოდ ლენი რიფენშტალის ნიჭიერების დამსახურებაა. მიუხედავად იმისა, რომ იგი არასდროს ყოფილა ნაცისტური პარტიის წევრი, მისი ნამუშევრები დიდ საქმეს აკეთებდნენ ჰიტლერისთვის, ამიტომ რეჟისორი II მსოფლიო ომის შემდეგ სამართლიანად იქცა კრიტიკის ობიექტად.

„ექიმ კალიგარის კაბინეტისა“ და ლენი რიფენშტალის ფილმებით შეიძლება წარმოდგენა შეგვექმნას გერმანული საზოგადოების დიდი ნაწილის აზროვნებაში მომხდარ სწრაფ ცვლილებებზე. პარალელურად ხდება ტელევიზიის განვითარება გერმანიაში.

ტელევიზიის გამოგონებამ ადამიანს კომუნიკაციის არნახული შესაძლებლობა მისცა. მის შესახებ საუბარი პირველად XIX საუკუნის ბოლოს დაიწყო, თუმცა ეს ყველაფერი სხვადასხვა მეცნიერის ექსპერიმენტების ხასიათს ატარებდა. უკვე XX საუკუნის 20-იან წლებში ტელევიზიის განვითარებაზე მუშაობა ახალი ძალებით მიმდინარეობს ევროპა-ამერიკის ქვეყნებსა და რუსეთში. ტელევიზიის განვითარების მნიშვნელოვანი ეტაპი გერმანიაში 30-იანი წლების შუა ხანებშია. როდესაც ბერლინის ოლიმპიური თამაშები პირდაპირი ეთერით გადაიცემოდა, ოლიმპიადის ტელეტრანსლირებამ ახალი ეტაპი შექმნა ტელევიზიის კონცეფციის ისტორიაში, რომელიც მანამდე სულ რამდენიმე ათეულ წელს ითვლიდა. ოლიმპიურ თამაშებზე გამოჩნდა ტელევიზიის, როგორც ტოტალური ფენომენის ახალი, მძლავრი შესაძლებლობები.

ტელევიზია, განსხვავებით კინემატოგრაფიისა თუ ხელოვნების სხვა დარგებისგან, უკვე თითოეული მაყურებლის ოჯახის სტუმარი ხდება. თუ აქამდე სანახაობისთვის ადამიანი ტოვებდა ოჯახს და მიდიოდა ამისათვის განკუთვნილ ადგილზე, მაგალითად, კინოთეატრში, ოლიმპიური თამაშების შემდეგ თავად სანახაობა მივიდა ადამიანის ოჯახში. შექმნა „დასწრების ეფექტი“ – ტელემაყურებელი მიუჯახავა ტელეეკრანს და გაუჩნდა ტელევიზიით ნანახ სანახაობაზე დასწრების განცდა.

ოლიმპიურ თამაშებზე ბერლინიდან ტელეტრანსლირება დროის თანხვედრი იყო, რეალურ დროში მომხდარი ამბავი მყისიერად, იმწამიერად მიდიოდა მაყურებელამდე, რაც ძალიან ზრდიდა ტელეეკრანის მნიშვნელობასა და დამაჯერებლობის ხარისხს.

ამ ოლიმპიური თამაშებიდან რამდენიმე წელიწადში II მსოფლიო ომი დაიწება, სადაც ტელეკამერიანი ადამიანები მთელი მსოფლიოდან კადრებს ფრონტის ამა თუ იმ წერტილში იღებენ. სამხედრო

ტელეოპერატორების სიმრავლე თვალშისაცემია, თუმცა ომის წლებში ტელევიზიის განვითარება შეფერხდა, მისი დამთავრებიდან მოკლე ხანში, ტელეჟურნალისტების პროფესიის გაჩენასთან ერთად, ტელევიზიის ისტორიაში ახალი ეტაპი იწყება.

სანახაობის მიმტანის ფუნქციას იდეოლოგიურ ფილტრში გატარებული თუ გაუფილტრავი ინფორმაციის გამავრცელებლის ფუნქცია ემატება. XX საუკუნის 50-იან წლებში თვისებრივად ახალი შინაარსობრივი დატვირთვის ტელევიზიის კონცეფცია ყალიბდება.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ამირეჯიბი ნ., სინემატოგრაფიდან კინოხელოვნებამდე, თბ., 1990
2. დოლიძე ზ., მსოფლიო კინემატოგრაფის ისტორია უხმო კინო, თბ., 2007
3. “Кинословарь”, Том 2, М., 1970
4. Сто великих режиссеров, М., 2004

მცირე ბიუჯეტიანი ციფრული კინემატოგრაფი. რით გადავიდეთ კინო

დღეს საქართველოში კინორეჟისორების უმრავლესობა დგას ერთი დიდი დილემის წინაშე – რით გადავიღოთ ფილმი, კინოფირით თუ...

ჩემი აზრით, თუ-ზე საუბარი აქ ზედმეტია, რადგან დღეისათვის არსებული მაღალ დონეზე განვითარებული ციფრული ტექნოლოგიები (HD-High Definition -დიდი რეზოლუცია) მთლიანად გვიხსნის ამ პრობლემას. მთავარია რეჟისორი არამარტო შემოქმედებითი პროცესებითიყოს დაინტერესებული, არამედ ტექნიკურითაც, რომლითაც თავისი შემოქმედება უნდა წარმოაჩინოს. ძირითადად ეს ეხება ციფრულ კინომატოგრაფს, პირველ რიგში ციფრულ კინოკამერებს...

რა არის „ციფრული კინომატოგრაფი“. აკადემიკოსები ასე განსაზღვრავენ: მოძრავ გამოსახულებათა ხელოვნება, ციფრული ტექნოლოგიების გამოყენებით“. კონცეფცია კი: „წარმოების, გავრცელების და კინოფილმის ჩვენების ტექნოლოგიურად დამთავრებული ციფრული პროცესი“.

კომპანია Sony -ის დამსახურებაა, რომ ციფრულმა კინომატოგრაფმა ჯერკიდევ 1995 წელს იხილა დღის სინათლე. ძირითადი იდეა გახდა ტრადიციულიკინოს სფეროში წინ წამოყვით ციფრული ტექნოლოგიები – კინოფირიშეცვალათ ვიდეოფირით. თავდაპირველად „სუპერ 16 მმ“ კინოფირის ალტერნატივად გამოიყენეს „Digital Betacam“-ის ვიდეო ჩაწერის ციფრული ფორმატი. შემდეგ სხვა პოპულარული ვიდეო ჩაწერის ციფრული ფორმატების, მათ შორის DVCAM -ის გამოჩენამ წარმოშვა მაცდური და მიმზიდველი იდეა: მხატვრულიფილმები, სერიალები და კომერციული რეკლამები ამ ფორმატში გადაეღოთ. ხოლო HD 24P CineAlta-ს სტანდარტმა გახსნა ახალი, უფრო ფართო შემოქმედებითი კინომატოგრაფიული შესაძლებლობები, უზრუნველყო ისინი გამოსახულების უმაღლესი ხარისხით და შეასატყვისა HD-ის სხვა ფორმატებთან.

ციფრული კინომატოგრაფის მთავარი ღირსება ტრადიციულთან შედარებითარის – გამოსახულების მაღალი ხარისხი, დროისა და ფინანსების ეკონომია ტექნიკური აღჭურვილობის შეძენაზე და წარმოებაზე...

კინომატოგრაფიის „მეტრები“ უარყოფენ ციფრულ ტექნოლოგიებს ან ვერ აღიქვამენ ციფრული პროცესებისგან მიღებულ პოზიტიურ რეზულტატს. ამ მომენტისათვის კინომატოგრაფი გვევლინება როგორც ფულის შოვნის ერთ-ერთი საშუალება. დღეს ჩვენ გაგვაჩნია ყველაზე პროგრესული ტექნოლოგიები: DVCPROHD, P2HD, AVCHD, AVC-Intra, REDRAW, EOS სისტემის Digital SLR (ერთობიექტივიანი სარკის ფოტოკამერები კინო გადაღების უნიკალური საშუალებებით) და სხვა. მაგალითად Panasonic-მა გააკეთა რევოლუციური ნახტომი: სხვა მწარმოებლებთან შედარებით ის აღარ გამოეკიდა ახალი ფორმატის შექმნას. მისი საიდუმლო ჩადებული იყო არა ოპტიკაში და ჩაწერის ფორმატში, არამედ სიგნალის დამუშავებაში და თვით გამოსახულების პლასტიკური აგებულების ესთეტიკაში, პროგრესიული სკანირების დროს. მაგალითისთვის მოვიყვან მის ერთ-ერთ ბოლო რევოლუციურ მოდელს AG-AF104ER - AVCHD 24p и 30p.

დადგა დრო, როდესაც უარი უნდა ვთქვათ მოძველებულ ტექნოლოგიებზე. არის მთარული აზრი იმის შესახებ, რომ მთავარია რას გადაიღებ და როგორ მომიყვები ამბავს და არა აქვს მნიშვნელობა თუ რით გადაიღებ VHS-ით თუ miniDV-ით. მე პირადად ნაწილობრივ ვეთანხმები ამ აზრს, მაგრამ ჩემი დოკუმენტური ფილმის „ტაო-კლარჯეთის“ გადაღების დროს, რომ გამომეყენებინა ნებისმიერი HD ფორმატი, თუნდაც Panasonic - ის ხელის კამერა (hencicam) HDC-TM700E ფანტასტიურად განსხვავებული ხარისხი მექნებოდა. ფორმატის სწორედ არჩევა აისახება ნაწარმის საბოლოო რეზულტატზე. სხვათა შორის, ბევრი დღესაც Betacam-ის ფორმატით ცდილობს გადაიღოს ფილმები. ეს ფორმატი პრაქტიკულად 30 წლისაა და ფაქტიურად მკვდარია. DVcam - ი და miniDV-იც მოხსნილია ყოველგვარი წარმოებიდან. ციფრული ტექნოლოგია - ეს არის დღევნდელი მომავალი.

დღეს კამერა - ეს არის კომპიუტერი ობიექტივით. კომპიუტერში შეგვიძლია დავაყენოთ ახალი პროგრამა, აქაც იფიქვავ, ჩვეულებრივი SD ბარათით შეიძლება კამერას ვასწავლოთ განაახლოს სიგნალის დამუშავების ფუნქცია ან წაიკითხოთ ახალი ბარათები (16, 32, 64, 128 GB). დღითიდღე იზრდება მეხსიერების ბარათების მოცულობა და ფუნქციათა რაოდენობა, რომელსაც დამამზადებელი აწვდის მომხმარებელს. დღეს თავისუფლად შეგვიძლია გადავიღოთ შენელებული მოძრაობა (slowmotion) კამერაში. ადრე ეს შეუძლებელი იყო, რადგან მაგნიტური ფირს ვერც ავაჩქარებთ და ვერც შევანელებთ, იქ არსებობს ჩაწერის თავისებური რიგი. აქ ყველაფერი უბრალოდ და ადვილად ხდება - რამდენიმე ღილაკის გამოყენებით შეგვიძლია მივაღწიოთ გამოგნებულ რეზულტატს - ჩვენს

თვალწინ წამებში გაიფურჩქნოს ყვავილი ან ენახოთ როგორ მიფრინავს კრაზანა. თუ ჩვენ გამოვიყენებთ სტანდარტულ ოპტიკას, რომელის ამ კამერებზე ყენდება ძალზედ კარგია, მაგრამ ფილმის შებრუნებისათვის საჭიროა სპეციალური ობიექტივები. კინოში ყველა ობიექტივი განუმეორებელია თავისი სპეციფიკური ოპტიკური სურათით.

დღეს წარმოებული კამერების გარკვეულ რაოდენობას აქვს საერთო ნიშნული: პროგრესიული სკანირება და კადრის დამუშავება ფილმის ფერთა სპექტრში (FILM GAMMA), რომელიც გამოსახულების ხასიათით და თვისებით იმეორებს კინო-ფირის დინამიურ დიაპაზონს. მაგ: დღეს ამერიკელები და არა მარტო ისინი, სერიალების და სრულმეტრაჟიანი ფილმების ნახევარზე მეტს იღებენ ციფრული ტექნოლოგიის კინოთი. მათ ძალიან კარგად იციან ფულის ფასი.

ბოლო კამერების შედარება პირველი თაობის კამერებთან – ეს არის ცა და დედამიწა. თავისუფლად შეიძლება ითქვას, რომ დროა ძირეულად შეიცვალოს დამოკიდებულება ციფრული კინოს მიმართ და კინომატოგრაფი გადავიდეს მთლიანად ციფრულ ტექნოლოგიებზე. ღრმად რომ ჩავუფიქრდეთ იგივე კლასიკურ კინომატოგრაფში პროდუქციის დამუშავება ხდება ციფრული შუალედური დამუშავების ტექნოლოგიით (digitalintermediate) – ნეგატივი გადაჰყავთ ციფრულ გამოსახულებაში 2k რეზოლუციით. ამის შემდეგ კინოფირი ავტომატურად ხდება ციფრული. არ არსებობს არც ერთი სურათი, არც ერთი ფილმი, რომელსაც ეს სტადია არ ჰქონდეს გავლილი. ამდენად ციფრულმა ტექნოლოგიამ საშუალება მისცა კინოფირს გააფართოვოს თავისი შესაძლებლობათა ზღვარი.

ყურადღება მიიწიდა გავამახვილო Canon 5D Mark II DSLR – ის ფოტო კამერაზე რომელმაც ძალზე სერიოზილი ფურორი გამოიწვია ციფრული კინოს წარმოებაში და რომელმაცარც თუ ისე დიდი ხნის წინ თუ შეიძლება ასე ითქვას შექმნა თავისი Canon 5D film – კინომატოგრაფი.

ჯონ ფაბროს ფილმის „რკინის კაცი 2“-ის დამდგმელმა ოპერატორმა მეტიუს ლიბატიკმა (ამერიკის ოპერატორთა კავშირის საპატიო წევრი) ფილმის დადგმის დროს საკვანძო კადრების გადაღებისათვის ფირის კამერების ნაცვლად გამოიყენა Canon 5D Mark II DSLR – ის ფოტო კამერები. მომყავს რამდენიმე მონაკვეთი მისი ინტერვიუდან: „არ არსებობს სხვა ისეთი კამერა, როგორიც არის Canon 5D Mark II, რომელიც საშუალებას მოგცემდა გვემუშავა მჭიდრო სივრცეში. ამას ვერ მივაღწევდით 35 მმ ფირის კამერით გადაღებისას. ჩვენ დავაყენეთ ყველა კამერა ტონი სტარკის სარბოლო მანქანის უკანა ძარაზე 10 –ჯერ ნაკლებ დროში. კამერები ისე იყო განლაგებული, რომ დაეფიქსირებინა ყველა მოძრაობა ობიექტი. რომელიც რბოლის დროს კადრის არეალში მოხვდებოდა.“

მანქანების მტვრევა, გასწრება თუ სხვა რამ. გადაღების შემდეგ, ლაბორატორიაში ჩავატარეთ ექპოზიციის ტესტი. 35 მმ ფირში ჩამონტაჟებულმა Canon 5D გამოსახულების ხარისხმა ჩვენს მოლოდინს გადააჭარბა...

მიუხედავად თავისი სახელისა და დიდი ცენზისა, მეტიუს ლიბეტიკმა თავისი კარიერა დამოუკიდებელი, საავტორო ფილმებით დაიწყო. „მე დაინტერესებული ვარ მცირებიუჯეტის კინოწარმოებით და იმიტომაც თუ რა შეუწყობს ამას ხელს – ამბობს ის – მე, რომ ვიღებდე ნებისმიერი მეტრაჟის სათავეგადასავლო ფილმს, აუცილებლად ავირჩევდი Canon 5D Mark II-ს. კამერას და არა სხვა რომელიმე HD ფორმატის ვიდეოკამერას სხვადასხვა მწარმოებლისაგან. ვფიქრობ მე ყოველთვის ვეძებდი მცირე მოწყობილობას გადაღებისათვის და Canon 5D Mark II – ზე უკეთესი არსად მეგულება. ჩემს ბოლო ფილმში მე ვიღებდი სცენებს ნიუ-იორკის მეტროში. Canon 5D – ე იყო საკმაოდ მსუბუქი, რომ მეტარებინა გვირაბებში და შეუმჩნეველი ყოფილიყო მასისათვის“...

„მას აქვს შესაძლებლობა თავად შექმნას საკუთარი უნიკალური გამოსახულება – ამბობს ლიბეტიკი – შეგიძლიათ მოახდინოთ მისი ინტეგრირება ფირთან, მაგრამ თავისი ყველა ფუნქციით გექმნებათ შთაბეჭდილება, რომ თქვენ ხელთ არის კიდევ ერთი არაექსპონირებული კინოფირი რაღაც ახალის შესაქმნელად“.

საქართველოში დღეისათვის რატომღაც მიღებულია ასეთი შაბლონი „RED“-ი. რა თქმა უნდა „RED“-ი კარგი არჩევანია მცირებიუჯეტის ფილმების შესაქმნელად და არა მარტო (მასაც გააჩნია გარკვეული სუსტი მხარეები)... ასე რომ, მის გვერდით სხვა არა ნაკლებად კარგი და იდეალური ციფრული კინო თუ ფოტოკამერებიც მოიძებნება (შესატყვისი და უფრო იაფი ფასით და კარგი ტექნიკური მონაცემებით), რომლებსაც გვაწვდიან ელექტრონულ-ციფრული ტექნოლოგიების მწარმოებელი ისეთი კომპანიები როგორებიც არიან: Sony, Panasonic, Jvc, Panavision, Thomson, Ikegami, Canon, Nikon და სხვა.

ერთ ჯერზე ძალიან ძნელია ყველა არსებული კამერის ტექნოლოგიაზე და მონაცემზე საუბარი, ამიტომ ქვემოთ მოგაწვდით დღეისათვის წარმოებული ციფრული კინოკამერების ზოგიერთი მოდელის ტექნიკურ დახასიათებას და შესაძლებლობებს, რომლითაც დღეს მსოფლიო კინო-ტელე ინდუსტრია სარგებლობს. გავაანალიზოთ, შევარჩიოთ და გამოვიყენოთ ისინი ჩვენი მცირებიუჯეტის პროექტების და შემოქმედებითი პროცესებისათვის.

„RED“-ი. გამოდის სამი ვარიანტი: RED ONE, EPIC, SCARLET:

CMOS - сенсор Mysterium (მასტერუმის სენსორი) 24,4 x 13,7 მმ, 11,4

მპიქსელი;

მუშა რეზოლუცია - 4K 16:9 (4096 x 2304), 4K 2:1 (4096 x 2048), 3K 16:9 (3072 x 1728), 3K 2:1 (3072 x 1536), 2K 16:9 (2048 x 1152), 2K 2:1 (2048 x 1024), 1080p, 1080i, 720p;

სისიერე - 1 - 120 კადრი წამში, დამოკიდებულია რეზოლუციაზე;
ნაწერის ფორმატი - REDCODE, 12- ბიტისანი RAW;

4K - 30 კადრამდე წამში; 3K - 60 კადრამდე წამში; 2K - 120 კადრამდე წამში;

აუდიოს ნაწერა: 4 არხი, 24 ბიტი, 48 კჰც;

ფოქსაცია: 1/6 - 1/2000 ს;

კონსტრუქცია: მაგნიუმის შენადნობი, ალუმინი.

ფასები მერყეობს 25 000-დან 50 000 \$ - დე მცირე აქსესუარებით და სხვადასხვა კომპლექტაციით:

Ikegami HDS-V10/E GFCAM TapelessHD Camcorder. 25,649.95 \$
1080/59.94i, 50i (480i, 576i available by down conversion). 2/3" AIT

3CCD

Maximum Recording Time 64GB GFPAK: 120 min (MPEG-HD @50Mbps)
60 min (MPEG-HD @100Mbps) 260 min (MPEG-SD @30Mbps) 180 min (MPEG-SD @40Mbps)

Presets: 1/100, 1/120, 1/250, 1/500, 1/1000, 1/2000

Variable: 1/63.4 ~ 1/1980 (1080/59.94i) 1/52.9 ~ 1/1650 (1080/50i).

Genlock: BNC (x1 Input) Timecode: BNC (x1 Input, x1 Output)

Microphone: XLR 5-pin (x1 Input, Female) Audio Ch1/Ch2: XLR 3-pin (x2 Input, Female) Line Out: XLR 5-pin (x1 Output)

HD/SD-SDI: BNC (x1 Input, x1 Output) Composite: BNC (x1 Output) USB 2.0: 4-Pin (Type-B)

Earphone: 3.5mm Stereo Mini Jack. Remote: 10-Pin. Lens: 12-Pin. EVF: 20-Pin.

DC Input: XLR 5-pin (Male). DC Output: 4-pin (for light).

Canon XF305 Professional Camcorder 7,999.00\$:

Image Device 3 1/3" CMOS Sensors. 2.37MP (2.07MP effective) each

Lens 18x HD L Series Zoom. 4.1-73.8mm (29-527mm, 35mm

equivalent). f/1.6-2.8

82mm Filter Diameter

Video Recording System NTSC (PAL w/Mfr upgrade) Compression:

MPEG-2 Long GOP

Color Space: 4:2:2 (at 50Mbps recording) File Format: MXF

Recording Modes: 50Mbps (CBR) 4:2:2, 1920x1080, (60i/30p/24p), 1280x720 (60p/30p/24p);

35Mbps (VBR) 4:2:0, 1920x1080 (60i/30p/24p), 1280x720
(60p/30p/24p); 25Mbps (CBR) 4:2:0, 1440x1080 (60i/30p/24p)

35Mbps: 225 minutes. 50Mbps: 160 minutes

Maximum Recording Time 64GB Compact Flash (CF) card - Type

1 (Greater capacity is possible when two cards are used. UDMA supported.)
25Mbps: 310 minutes

Input and Output Connectors HD/SD-SDI: BNC (x1 Output) Component (x1 Output)

Composite: 3.5mm A/V (x1 Output), BNC (x1 Output) HDMI: HDMI (x1 Output)

Mic/Line: XLR (x2 Input) USB: Mini-B USB 2.0 Headphone: 3.5mm

Mini Genlock: BNC (x1 Input)

Timecode: BNC (x1 Input, x1 Output) LANC.

Panasonic AG-AF104 Professional Memory Card Camcorder

4,795.00 \$ - ლპობის გარეშე:

Image Device 4/3-type MOS Fixed Pickup

Picture Elements Approx. 12.4MP (Effective) (16:9)

Video Recording System NTSC/PAL 4:2:0 Color Space

Lens Mount Micro Four Thirds

Gain Selection VIDEO CAM mode: -6dB to 18dB (3dB step)

FILM CAM mode: ISO 200 to ISO 3200

Recording Format AVCHD Compliant (MPEG-4 AVC/H.264) @21Mbps

(max)

Recording Modes PH: 1920 x 1080 / 1280 x 720 21Mbps (average),

24Mbps (max) LPCM/2ch or Dolby Digital/2ch HA: 1920 x 1080 17Mbps

(average) Dolby Digital/2ch HE: 1440 x 1080 6Mbps (average) Dolby Digital/2ch

Audio Sampling 48kHz (16-bit Encoding)

Maximum Recording Time Using Two 64GB SDXC Cards

PH Mode: approx. 720 mins HA Mode: approx. 960 mins HE Mode:

approx. 2880 mins

Video Formats 1080:1080/60i, 1080/50i Only in PH mode: 1080/30p (over

60i), 1080/25p (over 50i), 1080/24p (native) 720 (only in PH mode): 720/60p,

720/50p, 720/24p (native), 720/25p (over 50i), 720/30p (over 60i)

Frame Rates 12p, 15p, 18p, 20p, 21p, 22p, 24p, 25p, 26p, 27p,

28p, 30p, 32p, 34p, 36p, 40p, 44p, 48p, 54p, 60p

Inputs/Outputs HD-SDI: BNC (x1 Output) HDMI: HDMI Type A (x1 Output)

Composite: RCA (x1 Output) Line/Mic: XLR +48V (x2 Input) Audio L/R:

RCAX2 (x1 Output) Headphone: 3.5mm Mini Jack (x1 Output) USB: Type B Mini

v2.0 (x1)

Remote: Super Mini Jack (x1 Input) Memory Card Slot (2)

SD/SDHC/SDXC Slots

LCD Monitor 3.45" Wide LCD (approx. 920,000 dots)

DSLR CANON 5D Mark II Kit with Canon 24-105mm f/4L IS USM AF

Lens - 3,199.00 \$:

DSLR Camera Type Digital SLR with Interchangeable lenses

Lens Mount Canon EF. Camera Format Full-Frame . Resolution

Effective Pixels: 22.0 Megapixels

Sensor Type / Size CMOS, 36 x 24 mm.

File Formats Still Images: JPEG, RAW Movies: MOV. Bit Depth 14-bit.

Memory Card Type CompactFlash

AV Recording

Video Recording Yes, NTSC/PAL. Aspect Ratio 3:2, 16:9. 1080p Movie Mode

Video Clip Length Up to 12 Minutes. Audio Recording With Video. Focus Type Auto & Manual. Viewfinder/Display. Viewfinder Type Pentaprism. Viewfinder Coverage 98% . Display Screen 3" Rear Screen LCD (920000) Exposure Control - ISO Sensitivity . 100-6400 (High Sensitivity Mode: 50-25600). Shutter Type: Electronic & Mechanical. Speed: 30 - 1/8000 sec. Remote Control N3-type remote (Optional). Mirror Lock-Up Yes. Metering Method Spot metering, Center-weighted average metering, null. Exposure Modes Modes: Aperture Priority, Auto, Manual, Program, Shutter Priority. White Balance Modes - Auto, Cloudy, Daylight, Flash, Fluorescent, Kelvin, Manual, Shade, Tungsten. Flash -Max Sync Speed 1 / 200 sec. Continuous Shooting Up to 3.9 fps. External Flash Connection Hot Shoe, PC Terminal. Performance -Self Timer 2 sec, 10 sec. Connectivity- AV Output, HDMI C (Mini), USB 2.0. Wi-Fi Capable (With Optional Transmitter) Yes. Power -Battery 1x LP-E6 Rechargeable Lithium-Ion Battery Pack. AC Power Adapter - AC Adapter Kit ACK-E6 (Optional)

დამხმარე ტექნიკის მცირედი ნუსხა ზემოთ ჩამოთვლილი კამერებისათვის, რითიც თავისუფლად შეიძლება დავიწყოთ მცირეებიუჯერტიანი კინოწარმოება. კამერის სტაბილიზატორი.Glidecam Smooth Shooter used with Glidecam 2000 Pro - \$2,000.00. შტატევი.Libec LS-55M(2A)N Professional 2-Stage Aluminum Tripod System - \$894.95

კამერის მიკროფონი. Rode - NTG-1 Condenser Shotgun Microphone Kit - \$279.95

რბილი განათების სისტემა: Lowel DV Core 250 Three Light Kit,TO-83 Case - \$1,039.99

გამოყენებული ლიტერატურა:

www.Okno TV-RU

www.dtcinema.ru. ინტერნეტურნალი „Цифровые Технологии Кино“

www.википедия.ру. История кинематографа.

www.dtcinema.ru. Canon 5D Mark II DSLR на съемках фильма „Железный человек 2“ 5 Апр 2011 - 13:59 Группы: На съемочной площадке

[www. RED.COM](http://www.RED.COM)

ირაკლი გოგია

ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის
ხელოვნების სამეცნიერო-კვლევითი
ინსტიტუტის დოქტორანტი

**ლაბანის “იკოსამდრი” და მისი მნიშვნელობა სათეატრო
პედაგოგიკაში**

მე-19-ე საუკუნის მეორე ნახევარში რიტმი სტრუქტურის კვლევამ საფუძველი ჩაუყარა მე-20-ე საუკუნის დასაწყისში ცეკვის თეატრის ექსპერიმენტებსა და ჩამოყალიბებას. ფრანსუა დელსარტის მიერ მე-19-ე საუკუნის 50-იან წლებში მსახიობის აღზრდის ახალი მიდგომები ერთ-ერთი საწყისი იყო ევროპული ახალი სათეატრო პროფესიული პედაგოგიკის. რიტმული სავარჯიშოებისა და რიტმული აზროვნების სათეატრო ტრანსფორმირება ორიენტირი ხდება იმდროინდელი რეფორმატორებისათვის.

დელსარტის შემდგომ, ემილ ჟაკ დალკროზის პედაგოგიურმა სისტემამ და განსაკუთრებით მისმა ლიბერალურმა მიდგომებმა სტიმული მისცა კლასიკური სახელოვნებო ფორმებისადმი ახალ დამოკიდებულებებსა და ინიციატივებს. რიტმის სწავლების დალკროზისეულმა შეხედულებებმა გავლენა იქონია არა მარტო მუსიკალურ სამყაროსა და რიტმული ვარჯიშების პროფესიულ გააზრებაზე, არამედ თეატრალური ფორმებისა და არავერბალური თეატრის სტრუქტურულ ფორმირებაზე. პელერაუში დალკროზის ექსპერიმენტების შედეგი, შემდგომში კლასიკური ბალეტის ტრანსფორმირებისადმი გადადგმული ნაბიჯებია. სწორედ დალკროზის აფრიკულმა პერიოდმა განაპირობა ამ დარგის სპეციალისტთა დაინტერესება აღმოსავლური რიტმებითა და რიტუალებით. თეატრის ანთროპოლოგიური კვლევა და განსაკუთრებით სარიტუალო თეატრისაკენ მიბრუნება, მე-20-ე საუკუნის 10-იანი წლების ცეკვის ფორმირების საწყისია. „თუ მისაღწევი ხდება სხეულისა და სულის ერთობლიობა, ხორციელდება სიცოცხლის ძირითადი პრინციპი – აზროვნებისა და მოქმედების ერთდროულობა და თანმიმდევრულობა“ (Жак-Далькроз, 2008:58) - დალკროზის ეს სიტყვები, მიმაჩნია, რომ ევროპული სათეატრო პედაგოგიკის მასტიმულირებელი გახდა.

ფრანსუა დელსარტის „გამომსახველობითი ტექნიკისა“ და დალკრო-
ზის „რიტმული აზროვნების“ პირდაპირი შედეგია კლასიკური ცეკვის
მიდერნიზება, ე.წ. ცეკვა-მოდერნის ჩამოყალიბება, რაც დღემდე ვითარდება
სწორედ როგორც უშუალოდ სათეატრო ჟანრი.

კლასიკური ბალეტის გარდაქმნამ წარმოშვა ცეკვის ახალი
თავისებურებები:

1. ცეკვა მოდერნი;
2. გამომსახველობითი ცეკვა;
3. თავისუფალი ცეკვა;
4. რიტმო-პლასტიური ცეკვა.

მე-20-ე საუკუნის დასაწყისში სამ პიროვნებას უკავშირდება ცეკვის
ფორმირება, გათავისუფლება, სისტემად ქცევა და თანამედროვე ხერხების
ინტეგრირება, როგორც კლასიკურ ბალეტში, ასევე დრამატულ თეატრში.
აისიდორა დუნკანის, მერი ვიგმანისა და რუდოლფ ფონ ლაბანის
ინიციატივებმა დასაბამი მისცა ცეკვის თეატრის სტრუქტურზაციას.

„ყოველივე ხილული სამყაროში – მოძრაობაა“ – ლაბანმა ეს
უკანასკნელ ინტერვიოში განაცხადა. ეს სიტყვები მისი სისტემის
ერთგვარი ლოგიკური ქარგაა. მნიშვნელოვანია მისი კვლევები მოძრაობის
სივრცის აღმოჩენაში. ლაბანმა სხეულის მოძრაობის უნივერსალურობის
დასამტკიცებლად მათემატიკური ანალიზის მეთოდი გამოიყენა, რითაც
გარკვეული რეფორმირება მოახდინა სივრცის თეორიაში. ლაბანის აზრით,
სივრცე არ არის სიცარიელე, რომელიც უნდა შეივსოს. ლაბანი წერს, რომ
„სივრცე მატერიალური რეალობაა, რომლის გამოკვეთა და ფორმირება,
შესაძლებელია არქიტექტონიკული მოძრაობებით“. ლაბანის მოსაზრებაა,
რომ ცეკვას გამომსახველობას სძენს სივრცე და არა სხეული. მან
დაადგინა, რომ მოძრაობებისაგან გათავისუფლებული სხეული უნდა
ეძებდეს თვითმყოფად რიტმს და ივსებოდეს სივრცით. ასევე საინტერესოა
ლაბანისეული კვლევები მცენარეთა და ცხოველთა მოძრაობებზე, რაც რა
თქმა უნდა დაფუძნებულია რიტმის განვითარების აღმოსავლურ
საწყისებზე. მცენარის მისწრაფება მზისკენ და აქედან გამომდინარე
მოძრაობები, ტრანსფორმირებული რიტმის სისტემასთან – დალკროზის
პელერაუს პერიოდის ერთ-ერთი სიმბოლოც გახლდათ. ლაბანის ცეკვის
ანთროპოლოგიური კვლევა თანამედროვე ცეკვის თეატრის საფუძველია.
თეატრალური ქმედების არსის გადმოცემა ცხოვრების არსის
დადასტურებაა. ლაბანი წერს: „როცა ჩვენ ვმოძრაობთ – ცოცხალი
სამყაროს ნაწილი ვართ“ (Hodgson 2001:56). მოძრაობის არსი ადამიანის
ინდივიდუალიზმშია და წარმოშობილი სივრცე კოსმოსის ნაწილია.
სივრცეში გადაადგილებული ღრუბლები, ვარსკვლავები, მზე, მთვარე –

მოძრაობის არსის გამომხატველია. ლაბანის მოსაზრებით მოძრაობები ორ სახეობად იყოფა:

1. მოძრაობები, რომლებიც მოძრაობებით იმართებიან;
2. მოძრაობები, რომელთა მოქმედებაც შიგნიდან მომდინარეობს.

მისი აზრით, მათ შორის არსებობს კავშირი, რომლის აღმოჩენითაც შესაძლებელი გახდება ცხოვრების გაუმჯობესება.

ლაბანის თეორია და პრაქტიკა დაფუძნებულია სარიტუალო თეატრზე, რაც შემდგომში მასტიმულირებელი გახდა როგორც სათეატრო ფორმების ჩამოყალიბების, ასევე სათეატრო პედაგოგიკის განვითარების.

მსახიობის აღზრდის ევროპული გამოცდილება დაფუძნებულია, ძირითადად მსახიობის ფიზიკურ ფორმირებაზე და მასში გამომსახველობითი ტექნიკის ჩამოყალიბებაზე. ლაბანის სისტემის ადაპტაცია სათეატრო პედაგოგიკაში მამოძრავებელი გახდა ევროპული თეატრალური სკოლებისათვის. დღეს თანამედროვე მსახიობისათვის წაყენებული მოთხოვნები საჭიროებს მის რიტმულ აღზრდას და ფიზიკურ მომზადებას.

თანამედროვე თეატრი ვიზუალური, თითქმის არავერბალური თეატრია, დრამატული თეატრის მკაფიო გამოყოფამ თეატრისაგან, უკეთ დაგვიანახა ევროპული სათეატრო პედაგოგიკის გამოცდილებების საჭიროება.

დელსარტის, დალკროზისა და ლაბანის მნიშვნელობაზე საუბარი ევროპულ თეატრში, ეს ევროპული თეატრის სტრუქტურის ანალიზია, მაგრამ პოსტ-საბჭოთა სივრცეში და განსაკუთრებით ჩვენს ქვეყანაში მიმაჩნია, რომ უკვე აპრობირებული რუსული სათეატრო პედაგოგიკა ფორმირებას საჭიროებს, რადგან თანამედროვე თეატრს ქმნის თანამედროვე მსახიობი და შესაბამისად აღზრდის სისტემა.

თეატრალური ხელოვნების განვითარების ისტორიის ნებისმიერ ეტაპზე, ნებისმიერ ქვეყანაში, კრიზისიდან გამოსავლის ძიება ყოველთვის იყო სარიტუალო თეატრთან მიახლოება. მე-20-ე საუკუნის ცეკვის თეატრის ყველა მნიშვნელოვანი ექსპერიმენტი რიტუალების კვლევის შედეგია.

ლაბანის დაკვირვების საგანი, მოძრაობის ძალის და მისი მნიშვნელობის გავლენის აღმოჩენა იყო, რაც ეფუძნებოდა პირველყოფილი ტომების ცეკვების კვლევას, სადაც ადამიანები რიტუალების დროს სხვადასხვა მდგომარეობაში შედიოდნენ, ანუ მედიტირებდნენ. ასევე მისი კვლევის საგანი გახლდათ დერვიშების მოძრაობა, ბრუნვა, ტრიალი და გამომდინარე მდგომარეობა, მოქმედებისაგან მიღებული ძალა.

ლაბანის აზრით, მსახიობის სხეული არა მხოლოდ გამოხატვის ინსტრუმენტია, არამედ პარალელურად აღქმის. მისი აზრით, მსახიობისათვის მნიშვნელოვანია, რომ სწორი მოძრაობის პროცესი ცვლის სხეულს,

გონებასა და სულს; გონება და სული კი ზემოქმედებს სხეულზე და შესაბამისად – მოძრაობაზე. ეს ორმხრივი პროცესია.

სათეატრო პედაგოგიკაში საინტერესოდ მიმაჩნია ლაბანის მიერ დადგენილი “სცენაზე მოქმედების ტრანსფორმაციის გამომწვევი ფაქტორების” – მსახიობის აღზრდის პროცესში ადაპტირება.

ლაბანი მოქმედების გამომწვევ ფაქტორებს ორ ძირითად სახეობად ყოფს: გარე და შინაგანად მოდიფიცირებულ-მოტივირებულ მოძრაობებად. პარალელურად განიხილავს ფიზიკურ, ფსიქოლოგიურ, მეტაბოლურ და ემოციურ კონტექსტში. გამოყოფს ასევე მოძრაობაზე მოქმედ ფაქტორებსაც: ეპოქა, სივრცე, ჩაცმულობა, სტატუსი, ასაკი, ცნობიერების მდგომარეობა, პიროვნების ხარისხი, ურთიერთობათა გარემომცველი ატმოსფერო, კლიმატი, სიტუაცია.

მოქმედებების ელემენტების ანალიზისას ლაბანთან იკვეთება ოთხი მომენტი:

1. სად ხდება მოქმედება?
2. როგორ ხდება?
3. როგორია მისი შეზღუდვა?
4. რატომ ხდება?

ამ ოთხი სამოქმედო პარამეტრის მიხედვით ლაბანი ახდენს მოძრაობის ანალიზს:

1. სივრცე; 2. დრო; 3. დინამიკა; 4. დინება.

სათეატრო პედაგოგიკაში ასევე მნიშვნელოვანია მოქმედების ხარისხის ლაბანისეული გააზრება. მისი აზრით, მოძრაობას გააჩნია ხარისხი ანუ ინტიმურობა, ძალადობა, სიმძიმე, სიმსუბუქე – გამომდინარე მასში ჩადებული ენერგიიდან და იმპულსებისგან.

ლაბანმა ასევე გამოყო რიტმის სამი ტიპი:

1. ჩვეულებრივი; 2. პერსონალური; 3. პროფესიული.

რუდოლფ ლაბანის დაინტერესება მათემატიკით და კერძოდ პითაგორას აღმოჩენებით, აისახა მის ნაშრომში “ხორევესტიკა”, რომელიც მოძრაობის ფორმის ანალიზია. ლაბანის აზრით, „ადამიანის არქიტექტურა და მისი სივრცეში ტრაექტორიის კავშირის შესწავლა გააიოლებს პარმონიული მოდელის ძიებას, მხოლოდ ვერბალური აღწერისას პარმონიული ნიუანსები ხელიდან სხლტება.“

მუსიკალური და გეომეტრიული კონცეფციის შეკავშირებისას ლაბანმა დაადგინა “სივრცეში მოქმედების პარმონიის იდეა”. ადამიანის სივრცეში მოძრაობის აღსაწერად გამოიყენა კინესფერო (კინესფერო არის სხეულის გარშემო სივრცე, საზღვრები განისაზღვრება მოძრაობის მაქსიმალური ამპლიტუდით). კინესფეროში დაამატა გეომეტრიული ფიგურები და აღმოჩნდა, რომ კუბი არის ის საჭირო გეომეტრიული



ფორმა, რომელიც აიოლებს ადამიანის მოქმედების მიმართულებას, სიმაღლის სიღრმისა და სიგანის აღქმას. ლაბანმა მიაგნო ფორმულას, რომლის მეშვეობითაც სხვადასხვა ერისა და ტრადიციის ადამიანთა მოძრაობის არსის ახსნაა შესაძლებელი. ადამიანის მოძრაობის უმაღლესი წერტილების ფიქსირებით და ერთმანეთში შეერთებით მან მიიღო კრისტალის ფორმა – რომელსაც იკოსაედრი უწოდა. ლაბანი ამბობს: „ადამიანი მიდრეკილია გაჰყვეს საკუთარ მოძრაობაში ხაზებს, რომელიც აერთებს კრისტალს ანუ იკოსაედრის 12 უმაღლეს წერტილს. მოძრაობის ამ ტრაექტორიის გავლით ადამიანი იღებს ჰარმონიულ მდგომარეობას. სხვა ტრაექტორიით ადამიანის მოძრაობა, მასში გამოიწვევს დისჰარმონიას“. იკოსაედრის საშუალებით დეტალურად აღიწერება მოძრაობის ორიენტაცია.

ქართულ სათეატრო პედაგოგიკაში ევროპული გამოცდილებების დანერგვა, ევროპული თეატრისაკენ ინტეგრირების გზაა. მე-20-ე საუკუნის 10-20-იანი წლების ქართულ თეატრში არაერთი ექსპერიმენტი განხორციელდა. მაშინაც ზუსტად იმავე პრობლემების გადაჭრის გზებს ეძებდნენ, რაზედაც ახლა გვიწევს ფიქრი და კამათი, მაგრამ შემდგომში ერთპიროვნულმა რუსულმა სათეატრო პედაგოგიკამ სამწუხაროდ შეაჩერა ყველა ევროპული ტენდენცია და ინიციატივა, მაგრამ დღეს, როცა 20 წელია რაც საბჭოთა სივრცეში აღარ ვიმყოფებით, დროა მოვახდინოთ ევროპული გამოცდილებების ადაპტირება და თანამედროვე ქართული თეატრისათვის თანამედროვე მსახიობების აღზრდა, რაც ქართულ სათეატრო პედაგოგიკაში დელსარტის, დალკროზის, ლაბანისა სხვათა სისტემათა დანერგვის შემდგომმა შესაძლებელი.

ბიბლიოგრაფია:

1. John Hodgson - Mastering Movement: The Life and Work of Rudolf Laban. Published in the USA and Canada in 2001 by Routledge 29 West 35 street New York, NY 10001
2. Jean Newlove - Laban for actors and dancers. First published in 1993 in the United Kingdom, Nick Hern Books.
3. Э. Жак-Далькроз – РИТМ, Москва, Класика, 2008.

ლაშა ჩხარტიშვილი

ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის
ხელოვნების სამეცნიერო-კვლევითი
ინსტიტუტის დოქტორანტი

შექსპირის ტრაგედიების ახლებურად განხორციელების ცდები XX საუკუნის II ნახევრის ბრიტანულ თეატრში (პიტერ ბრუკის შესაპირებებში შექსპირის სამყაროში)

XX საუკუნის 50-იანი წლების მეორე ნახევრიდან ევროპულ თეატრში გარკვეული ცვლილებები შეინიშნება. პირველ ყოვლისა, ეს ცვლილებები გამოვლენილია არა მხოლოდ, ახალი თეატრალური ჟანრების პოპულარიზაცია-დამკვიდრებაში, არამედ კლასიკური ნაწარმოებების ახლებური და არატრადიციული ფორმით დადგმაში, ასევე ლიტერატურული წყაროსადმი ექსპერიმენტული მიდგომით და პოსტ ავანგარდული სცენური ინტერპრეტაციებით. კლასიკური დრამატურგიიდან კი ყველაზე მეტად ინტერპრეტირების საშუალებას ევროპულ თეატრში შექსპირის ტრაგედიები და კომედიები იძლეოდა.

XX საუკუნის 50-იანი წლების ბოლოს დაასრულა მოღვაწეობა გლემ ბაიემ შოუმ, ძველი თეატრალური სკოლის „უკანასკნელმა მოპიკანმა“ და სტრედფორდში შექსპირის მემორიალური თეატრის წარმომადგენელმა. იგი შეცვალა 30 წლის პიტერ ჰოლმა, რომელმაც უარი თქვა თეატრის ერთპიროვნულ მმართველობაზე და შექმნა რეჟისორთა ტრიუმფირატი, რომელშიც მის გარდა შედიოდნენ პიტერ ბრუკი და მიშელ სენ-დენი. პიტერ ბრუკი (თავის მეგობრებთან – პიტერ ჰოლი, მიშელ სენ-დენი ერთად) თვლიდა, რომ შექსპირის თეატრში სპექტაკლები იყო ძველმოდური, ტრადიციული და არ ეხმაურებოდა თანამედროვეობის პრობლემებს. გარდა ამისა, სპექტაკლების ფორმაც იყო მოძველებული, თხრობის სტილი კი ყალბი და პათეტიური. ბრუკამდე ბარი ჯექსონს (პქონდა მცდელობა შექსპირის გათანამედროვეობის, მაგრამ თეატრიდან წასვლის გამო, ცვლილებები ვერ მოახერხა. პიტერ ჰოლმა ტრიუმფირატი სწორედ შექსპირის გათანამედროვეობის მიზნით შექმნა.

1945-1946 წლების თეატრალურ სეზონში პიტერ ბრუკმა შექსპირის მემორიალურ თეატრში „სტრეტფორდ-ონ-ეივონზე“ ცხრა სპექტაკლი დადგა. მათ შორის, შექსპირის „სიყვარულის ამოო ცდანი“ და „მეფე ჯონი“. შექსპირი ბრუკისთვის ყველაზე ახლობელი და მისი თანამედროვე დრამატურგი აღმოჩნდა. თავისი შემოქმედების პირველივე ეტაპზე ის დგამდა შექსპირის პიესებს. შესაბამისად, ყველაზე მეტი წარმატება და პოპულარობა მას, სწორედ შექსპირულმა დადგმებმა მოუტანა.

პიტერ ბრუკი შექსპირს იმიტომ კი არ ღვამდა, რომ მისი დრამატურგიის ინტერპეტაცია ყოველთვის ვნებათაღელვას იწვევს, არამედ იმიტომ, რომ ის გაცილებით თანამედროვე გაეხადა, ვიდრე ის იყო XX საუკუნის დასაწყისის თეატრალური დადგმების მიხედვით. ბრუკი თავის წერილში – „სამყაროსთან წილნაყარი შექსპირი“, – წერდა: „ტექნიკური ფასი დაწერილისა ღრმად, სიტყვათა დონის ქვეშაა მოქცეული, იქაა, სადაც უკვე აღარავითარი ფორმა აღარაა, სადაც არაფერია, გარდა მარადიული პოტენციური ძალის რხევისა. აი, ამ უბრალო და იღუმალ მიზეზის გამო შექსპირთან ყოველი შეხება ახალ-ახალ ფორმებს წარმოშობს. არავითარი „შექსპირული სტილი“ სინამდვილეში არ არსებობს. ყოველი სპექტაკლი – ეს არის ახალი სახე, რომელიც ამ დარბაზში, მსახიობთა ამ ჯგუფში დროის ამ მონაკვეთში დაიბადა“ (ბრუკი, 1995:79). ბრუკისთვის შექსპირის პიესების დადგმის ყოველი ცდა უკვე არის პიესის ხელახალი აღმოჩენის შესაძლებლობა. მისი რწმენით, შექსპირი მუდმივად უხილავი და ამოუწურავია.

ბრუკის აზრით, შექსპირი მოდელია იმ თეატრისა, რომელიც ბრეხტსაც შეიცავს და ბეკეტსაც, თუმცა ორივეს კი აღემატებაო. სხვათაშორის, პიტერ ბრუკი ევროპელი და საერთოდ მსოფლიოს ყველა კონტინენტის თეატრის რეჟისორებიდან ერთადერთი რეჟისორია, რომელსაც შექსპირის ყველაზე მეტი პიესა აქვს განხორციელებული სცენაზე. მათ შორის: „შეცდომათა კომედია“, „კორონალოსი“, „ზამთრის ზღაპარი“, „ვენეციელი ვაჭარი“, „მეთორმეტე ღამე“, „საწყაული საწყაულის წილ“, „მაკბეტი“, „ქარიშხალი“ (2-ჯერ), „რომეო და ჯულიეტა“, „ზაფხულის ღამის სიზმარი“ (2-ჯერ), „სიყვარულის ამოცდანი“, „ტიტუს ანდრონიკუსი“, „ანტონიუსი და კლეოპატრა“, „ჰამლეტი“ (2-ჯერ), „მეფე ლირი“ (კინოვერსია 1970-1971 წელს), „ტიმონ ათენელი“. თუ გავითვალისწინებთ იმას, რომ ბრუკს 60-მდე სპექტაკლი აქვს დადგმული, მათგან 1/3 შექსპირის პიესებზე მოდის.

XX საუკუნის 40-იან წლებშიც, როცა ბრუკმა შექსპირის სამყაროში თამამი ძიებები განახორციელა, მთელს მსოფლიოში შექსპირს ღვამდნენ ტრადიციულად, კლასიკური ხერხებით. პიტერ ბრუკი კი ამ ფონზე თვლიდა: „მოდო ვადიაროთ, რაც არ უნდა ერთგული იყოს რეჟისორი შექსპირისა და თეატრალური ტრადიციებისადმი, ბოლო საუკუნეში განხორციელებული დადგმები, შექსპირი, ჩვეულებრივ თეატრალურობისათვის, ცოტა მოსაწყენი გახდა...“ (Brook, 1987:31). ამიტომაც, ბრუკი იწყებს შექსპირის პიესების ახლებურ გააზრებას, მას არ ეშინოდა წინააღმდეგობების და თეატრმცოდნეთა მკაცრი, დაუნდობელი კრიტიკის. მიუხედავად იმისა, რომ ბრუკი გრძნობდა – შექსპირის პიესებისადმი

რადიკალური მიდგომისთვის წააწყდებოდა სასტიკ წინააღმდეგობას და კრიტიკას, ის მაინც ახორციელებდა თავის იდეებს.

ბრუკის რეფორმებს შექსპირის თეატრალურ სამყაროში დაემთხვა გარკვეული კრიზისი თეატრში. შექსპირის პიესების განხორციელებისას წინა პლანზე წამოწეული იყო მხოლოდ მთავარი გმირები, სპექტაკლები იდგმებოდა მკაცრად დადგენილი, უკვე დრომორტმული თეატრალური ხერხებით, თეატრის ვარსკვლავები და მენეჯერები გარკვეულ ჩარჩოებში მოექცნენ. ამიტომაც, ახალგაზრდა, რადიკალმა ბრუკმა სატიროდ და მართებულად მიიჩნია შექსპირის ერთი შეხედვით, თითქოს უმნიშვნელო პერსონაჟისთვისაც კი კონკრეტული ფუნქციის და ამოცანის მინიჭება სპექტაკლში.

ყველაზე ხმაურიანი შექსპირული დადგმა XX საუკუნის 40-იან წლებში ბრუკის „რომეო და ჯულიეტა“ იყო. ბრუკმა სპექტაკლი 1947 წელს „შექსპირის სამეფო თეატრში“ განახორციელა. სპექტაკლმა ცხარე კამათი გამოიწვია ბრიტანელ კრიტიკოსებში. პიტერ ბრუკი შექმნილ სიტუაციაზე წერდა: „ბოლო დროს თეატრმა ნაწილობრივ ფერი იცვალა. მე მაკრიტიკებენ ბევრი ნოვატორული იდეისათვის. მნიშვნელოვანია, რომ 1946 წელს ვცდილობდით გადაგვეხვია შექსპირის დადგმის მიღებული ნორმებიდან. ექსპერიმენტმა გამოიწვია აზრთა სხვაობა, რაც ჩვენთვის უკვე წარმატებაა“. ბრუკმა ნაწარმოები წარმოიდგინა არა როგორც სუფიანის სასიყვარულო ისტორია, არამედ მას სურდა ეჩვენებინა მტრობა, ინტრიგები, ენება, ძალადობა, მღელვარება, რაც დამახასიათებელია ნებისმიერი ეპოქის საზოგადოებისთვის.

„მეფე ლირი“ ბრუკმა შედარებით მოგვიანებით დადგა, თავისი პირველი სპექტაკლიდან (თუნდაც პირველი შექსპირული დადგმიდან) მხოლოდ 19 წლის შემდეგ მიიღო გადაწყვეტილება, განეხორციელებინა შექსპირის ყველაზე „რთული“ და „ბნელი“ ტრაგედია. მანამდე მან დადგა შექსპირის: „რომეო და ჯულიეტა“ (1947), „წილი წილის წილ“ (1950), „ჰამეთის ზღაპარი“ (1952), „ტიტუს ანდრონიკუსი“ (1958). მანამდე განხორციელებულ შექსპირულ დადგმებზე პრესაში დაახლოებით ასეთი შეფასება იყო: „შექსპირის მემორიალური თეატრის სცენას არ ახსოვს ესოდენ ახალგაზრდა რეჟისორის მსაგისი „თავხედური“ შემოჭრა შექსპირის კომედიით ხელში. ვგონებ, არც ევროპული თეატრის ისტორია იცნობს რეჟისორული კარიერის ასეთ „შმაგ“ დასაწყისს.“ (გურაბანიძე, 2004:71).

გზადაგზა, ეტაპობრივად იცვლებოდა ბრუკის მიდგომა შექსპირის პიესებისადმი. დადგმის დროს ბრუკი ეძებდა ახალ ფორმებს, გამოსახვის მივიწყებულ საშუალებებს, გასული საუკუნის 60-იანი წლების დასაწყისისთვის მას საკმაოდ შეცვლილი ჰქონდა შეხედულებები არა

მხოლოდ ცხოვრებაზე, არამედ შექსპირის შემოქმედებაზე. იგი ერთგან წერდა: „ბევრი მუშაობის შემდეგ მივხვდი, რომ გამოსახულებები უფრო და უფრო ნაკლებმნიშვნელოვანი და ნაკლებსაჭიროა. თვალნათელი გახდა, რომ შექსპირის პიესა და მისი დადგმა მიდიოდა უფრო შორს, ვიდრე ადამიანის წარმოსხვაში არსებული სახეები იყო და ამიტომ, ის უფრო მნიშვნელოვანი იყო, ვიდრე რეჟისორი და მხატვარი ერთად აღებული. ამ აღმოჩენის შემდეგ მივხვდი, რომ ჩემი ინტერესი პიესის მოწონებიდან, რომელიც მდგომარეობდა ჩემი საკუთარი სახეების ჩვენებაში, – გადაერთო სხვა პროცესში, რომელიც ყოველთვის იწყება ინსტიტუტური გრძნობებით, რომ პიესა საჭიროებს დაიდგას ახლა“ (Brook, 1987:43).

„მეფე ლირის“ დადგმისას, 1962 წელს ერთ-ერთ ჟურნალთან მიცემულ ინტერვიუში ბრუკი წერდა: „საუკუნეების განმავლობაში შექსპირის ჩვენულ პრაქტიკულ გაგებას ეწინააღმდეგებოდა ცრუ მცნება, რომ შექსპირი იყო მწერალი არაბუნებრივი (ნაწვალები) სიუჟეტისა (ვაზულისა), რომელსაც ალამაზებდა თავისი გენიით. დიდი ხნის განმავლობაში შექსპირს განვიხილავდით ერთის მხრივ, მოთხრობას – მოქმედი გმირების გარეშე და ლექსს – მისი ფილოსოფიური ღირებულების გარეშე. დღეს ჩვენ ვიწყებთ შემჩნევას, რომ შექსპირმა შექმნა სტილი, რომელმაც წინ გაუსწრო აქამდე ან ამის შემდგომ არსებულ ყველა სტილს, რამაც შექსპირს მისცა საშუალება გონებრივი საშუალებების გამოყენებით, არაჩვეულებრივიდან ძალიან შემჭიდროვებულ დროში, შეექმნა ცხოვრების რეალისტური იმიჯი“ (Brook, 1987:65). გარდა ამისა, ბრუკის „მეფე ლირის“ დადგმას დაემთხვა შექსპირის ტექსტების ადაპტაციების პროცესი ბრიტანულ თეატრში. ამ პროგრესული მოვლენის ინიციატორი და უშუალო შემსრულებელი იყო ბრიტანელი რეჟისორი ჩარლზ მოროვიჩი, რომელმაც დიდი წვლილი შეიტანა შექსპირის სცენურ ინტერპრეტაციებში. სწორედ მან მოახერხა შექსპირის ტრაგედიების გადატანა პროზაულ ფორმაში, რომელთა უმრავლესობა მზადდებოდა ბრიტანულ სცენაზე დასადგმელად.

ბრუკი წერდა: „უნდა მოვაშოროთ ახალ დადგმებში დეკორაციები. ყველაფერი ის, რაც ასე სასიცოცხლო იყო ომის შემდგომი სტრატ-ფორდის რენესანსისათვის – რომანტიკა, ფანტაზია და დეკორაციები. მაშინ, ისინი საჭირო იყო იმისათვის, რომ შეგუებოდნენ კარგად გაცვეთილ, საზიზღარ და მოსაწყენ ტექსტებს. ახლა ჩვენ უნდა შევხედოთ, როგორც ხილულ, ისე უხილავ ცხოველუნარიანობას. გარეგნული ბრწყინვალეობა შეიძლება იყოს ამაღლებებელი, მაგრამ მას ცოტა რამ აქვს საერთო რეალურ ცხოვრებასთან; შიგნით დევს თემები, რიტუალები, კონფლიქტები, რომლებიც ისევე ღირებულია, როგორც ყოველთვის შექსპირისეული მნიშვნელობა არის „რეალური“ და თანამედროვე“ (Brook,

1987:74). ბრუკის მეთოდოლოგია და შემოქმედებითი ტექნიკა აიძულებდა შექსპირის გმირებს, ელაპარაკათ მისი თეატრალური ენის საშუალებით. ბრუკის აზრით, თანამედროვე თეატრი მიდიოდა ღია სცენებისკენ, მასაც თავისებურად უნდა ეპასუხა დროის მოთხოვნის შესაბამისად, ამიტომაც ლექსის სანაცვლოდ იყენებდა მოქმედების სიურეალიზმს და რაც მთავარია, არ კარგავდა სიტყვის ძალას. ის შეეცადა სინთეზში მოეყვანა აბსურდის თეატრის, ეპიკური თეატრის და ნატურალისტური თეატრის მიღწევები. „ღირის“ დადგმისას ბრუკი უკვე ითვალისწინებდა დროის მოთხოვნებს. იგი წერდა: „ნახვამდის დახატული დეკორაციებო, შუა საუკუნეების ფარდავ, ეპოქის მუსიკავ. ამის სანაცვლოდ, ჩვენს პამლეტს ვისკით სავსე ჭიქა ეჭირა, კორიოლანუსს – ფაშისტების ფორმა ეცვა, პოლონიუსი წოწოლა ცილინდრს იხურავდა, გონწართმეული რომეო და ჯულიეტა კი იატაკზე იგრიხებოდნენ. პიესებიდან ჩვენ მტვერი გამოვებერტყეთ. სპექტაკლები ხალხს აღანთებდა და ყველაზე სასწაულებრივ გამოხტომებს კი იმით ვამართლებდით, რომ წიგნში პიესა ხელუხლებელი რჩებოდა“ (ბრუკი, 1995:80). თანდათანობით შექსპირის პიესები თანამედროვე რეალობის გამომხატველად იქცნენ. „ჩვენი საფიქრალი – პოლიტიკა, პომოსექსუალიზმი, ძალადობა, ფაშიზმი, კოლონიალიზმი, ფსიქონალიზი – განაპირობებდნენ ჩვენს რეჟისორულ ექსპლიკაციებს და „ახალ ფორმებს“. ზოგჯერ ეს იწვევდა შოკს, ხან კი საინტერესო სახეებს წარმოქმნიდა. დღეს კი, „თანამედროვე ჟღერადობის“ პოვნის ცდები უფრო და უფრო ავტომატური ხდება და საბოლოო ჯამში, წარმოქმნის ახალ შტამპებსა და სტრუქტურებს. პრობლემა ისიცაა, რომ უკვე აღარ არის „ტრადიცია“, რომლის მოყოლაც შესაძლებელია“ (ბრუკი, 1995:81) – დასძენს პიტერ ბრუკი.

ფაქტიურად, XX საუკუნის II ნახევარში პიტერ ბრუკმა შეძლო „სიკედლის პირას მისული შექსპირის პიესის გადარჩენა“ (Ebert, 1971). ბრუკის „მეფე ღირი“ ახალ კონცეფციაზე იყო დაფუძნებული და ამიტომაც, შესაძლოა კრიტიკოსებს შორის აზრთა სხვადასხვაობას იწვევდა, მაგრამ სპექტაკლი, ისევე როგორც მისი ეკრანიზაცია, საინტერესო იყო სწორედ იმიტომ, რომ ის კონტრასტების პრონციპზე იყო აგებული. „ნებისთ თუ უნებლიეთ ბრუკმა შექსპირი უნივერსალური გახადა“ (Сборник К. Таинен о сцене и о кино. 1969.). ბრუკის „ღირმა“ გარკვეული გავლენაც კი იქონია შემდეგი თაობის რეჟისორებზე. ისე როგორც მეიერჰოლდმა დარბაზიდან გამოიყვანა მსახიობები და როგორც ნაწვიმარზე სოკოები, ისე გაჩნდა ათასობით სპექტაკლში ეს ხერხი, ისე დაიწყეს მიბაძვა ბრუკისადმი მომდევნო თაობის რეჟისორებმა.

ბიბლიოგრაფია:

1. ბრუკი პ., მძულს სიტყვა კულტურა, გაზეთი "Известия", 3 მარტი, 2005.
2. ბრუკი პ., სამყაროსთან წილნაყარი შექსპირი, ჟურნ. „ხელოვნება“, 1995, № 4-5-6.
3. გურაბანიძე ნ., პიტერ ბრუკის სიბრძნე და პარადოქსები, ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, 2004, №1.
4. Margaret Croyden, Conversations with Peter Brook 1970 - 2000 . London: Faber and Faber, 2003. 301 pp. ISBN: 0-571-22172-6
5. Peter Brook, The shifting point, 1946-1947, New York, Harper and Row, 1987
6. Robert Ebert, King Lear, news paper `News Britain~, 1971, 1 January,
7. Козинцев Г. М. Собр. соч. в 5 тт. /Гл. редактор С. А. Герасимов; Составители В. Г. Козинцева, Я. Л. Бутковский, Л., 1982-1986.
8. Сборник К. Таинен о сцене и о кино. (перевод А. Дорошевича). М. 1969.
9. Ковалев Ю. В., Пол Скофилд, Мастера современного зарубежно театра. Л., 1970.
10. Кагарлицкий Ю., Никаких секретов нет - режиссер Питер Брук, (Перевод Майкла Стронина), Москва, 2001.

**გორდონ კრემის სასცენო სივრცე
(უილიამ შექსპირის „ჰამლეტის“ მართი სცენის
მაგალითზე)**

ელვარდ ჰენრი გორდონ კრემი, მრავალმხრივი შემოქმედი, რომელმაც აზროვნებით მის თანამედროვეობას გაუსწრო და მსოფლიო თეატრალური ხელოვნების განვითარებაში განსაკუთრებული წვლილი შეიტანა, 1897-1900 წლებში კონკრეტული დადგმით არ ყოფილა დაკავებული. 1899 წლიდან მოყოლებული, რეჟისორმა „ჰამლეტის“ ესკიზებზე მუშაობა საკუთარი სურვილით დაიწყო და ჩანაფიქრის განხორციელება, მოგვიანებით, მოსკოვის სამხატვრო თეატრში სცადა. ინგლისელი ექსპერიმენტატორის მიერ ახლებურად გააზრებული სასცენო სივრცის მნიშვნელობაზე მსჯელობისას განსაკუთრებული ადგილი სწორედ „ჰამლეტს“ უჭირავს. ამჯერად ყურადღებას დადგმის მხოლოდ ერთ, ყველაზე გამორჩეულ სცენაზე შევაჩერებ.

მოსკოვის სამხატვრო თეატრთან თანამშრომლობისას, გორდონ კრემის მთავარი ამოცანა იყო ეთამაშათ „ჰამლეტი“, როგორც ადამიანური სულის ტრაგედია და პიესისთვის „ჰამლეტის თვალით“ შეეხედათ. ამან სტანისლავსკიც აღაფრთოვანა. კრემის აზრით, ჰამლეტის ტრაგედია მის მარტოობაში მდგომარეობდა, რასაც ფონს სამეფო კარი უქმნიდა. მისი წარმომადგენლები არ უნდა ყოფილიყვნენ ინდივიდები. ინგლისელის სცენოგრაფიის კონცეფცია ყველაზე უკეთ გამოიკვეთა „ოქროს პირამიდის“ ესკიზში, სადაც მსახურთა უსახო და მოძრავი მასა უზარმაზარი ოქროსფერი ტილოთია დაფარული და მათზე აღმართულია მეფისა და დედოფლის ორი ფიგურა. ამ ნამუშევარში მონარქიის განდიდებისადმი სიძულვილი იგრძნობოდა.

იმის გამო, რომ მსახიობებთან მუშაობის უფლება არ მისცეს, კრემი მთელ დროსა და ენერგიას მის მიერ წამოყენებული იდეების დაცვასა და განხორციელებას უთმობდა. ჩვენამდე მოღწეულ ესკიზებში გამოკვეთილია ზედმეტი დეტალებისგან, ყოფითი ნივთებისგან და დეკორატიული ელემენტებისგან გამოთავისუფლებული სივრცე, რომელსაც ზემოდან დაშვებული მასიური შირმები ავსებს და ტრაგიკულობის განცდას მატებს. მათი კონფიგურაცია ეფექტური იყო, მნახველზეც მოქმედებდა და სცენაზე მყოფ მსახიობებზეც. თუმცა, კრემის შირმების მთავარი დანიშნულება

შთაბეჭდილების მოხდენა კი არა, ჰამლეტის სულიერი განცდებისა და ტრაგიკული ხვედრის შესაბამისი გარემოს შექმნა იყო. მოსკოვის სამხატვრო თეატრის შემოქმედებითი ჯგუფიც დიდხანს ფიქრობდა თუ რა მასალისგან უნდა დაემზადებინათ შირმები. კრეგმა რამდენიმე ვარიანტი დაიწვინა და საბოლოოდ დათანხმდა ხის ჩარჩოებზე, რომლებიც შეუღებავი ტილოთი იყო დაჭიმული.

შირმები, როგორც უკვე გითხარით, კრეგის მთავარი მიგნება იყო. რეჟისორმა მოძრავი ვერტიკალებით დამშვენებული პრინციპულად ახალი სასცენო სივრცის მაკეტი პირველად 1907 წელს შექმნა. 1910 წელს მან პოეტსა და დრამატურგს – უილიამ იეტს დუბლინის სააბატო თეატრში შირმების სისტემის პირველად გამოყენების უფლება მისცა და ამავე წელს მასზე პატენტიც მოიპოვა. მათ სამხატვრო თეატრში ამოძრავებას კი სირთულეები ახლდა, რადგანაც სცენა მაყურებლისკენ ოდნავ დაქანებული იყო. პრობლემის გადასაჭრელად გამოიძახეს არქიტექტორი ფ. შეტხელი, რომლის დახმარებითაც შირმები აღარ ვარდებოდა, მაგრამ მათი ამოძრავება იოლი არ გახლდათ.

კრეგს მომზადებული ქონდა ესკიზები, თითოეული მიზანსცენა, განათების პარტიტურა და ელოდებოდა, როდის გაგრძელდებოდა რეპეტიციები სცენაზე, რაზეც სტანისლავსკი არ ჩაქარობდა. ინგლისელის იდეების განხორციელებას დიდი დრო მიჰქონდა. მთელი დატვირთვით მუშაობდა ჯგუფი, რომლის წევრებიც პარალელურად რამდენიმე საქმეს აკეთებდნენ. ამ პროცესს ისიც ართულებდა, რომ კრეგის ჩანაფიქრის განსახორციელებლად აუცილებელი ტექნიკური საშუალებები მაშინ არ არსებობდა. ამის შესაბამისად, “ჰამლეტზე” მუშაობის პროცესი გაიწვია, კრეგი ფლორენციაში წავიდა და უკან უნდა დაბრუნებულიყო, როდესაც სტანისლავსკის ტიფი შეეყარა და რეპეტიციები რამდენიმე თვით შეწყდა. რუსი რეჟისორის გამოჯანმრთელების შემდეგ კი, სამხატვრო თეატრის საბჭომ „ჰამლეტის“ გენერალურ რეპეტიციამდე კრეგის მოსკოვში მოწვევას მხარი არ დაუჭირა. ინგლისელის ტალანტს აღიარებდნენ, მაგრამ საექტაკლის დამთავრების საშუალებას არ აძლევდნენ. ამ ფაქტს კრეგი განიცდიდა. ის ვერ დაესწრო მომენტს, როდესაც მისი შირმები მოსკოვის თეატრის სცენაზე პირველად აამოძრავეს. ამან მნახველზე შთაბეჭდილება მოახდინა. კრეგის გარეშე კოსტიუმებზე მუშაობაც რთული აღმოჩნდა. ისინი ძალიან სადა და შეიძლება ითქვას, რომ ერთფეროვანი იყო, რადგანაც აქცენტი მათ მრავალფეროვნებასა და ფერადოვნებაზე კი არ იყო გაკეთებული, არამედ სივცეზე, რომელიც ინგლისელმა ნოვატორმა ახლებურად გაიაზრა. თავდაპირველად, რეჟისორს არ სურდა, რომ პერსონაჟები და განსაკუთრებით, ჰამლეტი თანამედროვე კოსტიუმში გამოეწყო. თუმცა, რამდენიმე თანამედროვეობის მანიშნებელი ელემენტის,

მაგალითად: შალის სვიტერის და კაშნის გამოყენება მაინც გადაწყვიტა და ჰამლეტი თანამედროვე, ჯიბეებში ჩაწყობილ ჯენტლმენადაც კი წარმოიდგინა. საბოლოოდ, კოსტიუმებზე მუშაობაც კრევის გარეშე დაასრულეს.

წარმოდგენის პრემიერა 1911 წელს შედგა. კრეგი ამბობდა, რომ სპექტაკლი მის ჩანაფიქრს არ შეესაბამებოდა. მასში ხელუხლებელი დაეტოვებინათ ინგლისელის მიერ გადაწყვეტილი მხოლოდ სამი სცენა – „ოქროს პირამიდის“, „სათაგურის“ და „ფორტინბრასის გამოსვლის“ (ფინალური), დანარჩენ შემთხვევაში კი კრევისეული გადაწყვეტილებები, ხან ესთეტიკური, ხანაც ტექნიკური მიზეზებით, უგულებელყოფილი იყო, ან მხოლოდ ნაწილობრივ განეხორციელებინათ. ამ ყოველივეს მიუხედავად, მოსკოვის “ჰამლეტმა” კრევის თეატრალური კონცეფციები პრაქტიკაში აჩვენა. ეს დადგმა იყო ყველაზე გრანდიოზული ექსპერიმენტი, რომლის მსგავსიც XX საუკუნის დასაწყისში აღარ გვხვდება. მან დიდი რეზონანსი გამოიწვია და უნდა ითქვას, რომ რუსეთში არც ერთ თეატრალურ სპექტაკლზე იმდენი არ უსაუბრიათ, რამდენიც “ჰამლეტზე”. გამოსხმარებებში ჩანს, რომ კრევის იდეებს ვერ იგებდნენ ავტორები, რომლებიც ნატურალისტური თეატრის წინააღმდეგ გამოდიოდნენ. ძველი თაობის წარმომადგენლები კი გაოცებულნი იყვნენ იმით, რომ სცენაზე კარები, ფანჯრები, სავარძლები არ ჩანდა.

სასცენო სივრცის გააზრების მოძველებული ხერხი მან ადრეულ ნამუშევრებში უარყო. კრეგმა მოძრავი ვერტიკალების აღმოჩენითა და სასცენო სივრცის უჩვეულო განათებით შექმნა სამყარო, რომელიც კატასტროფის მოლოდინშია. მას უნდოდა, რომ ტრაგედიის განვითარება ხილული და აღქმადი ყოფილიყო ყველასათვის. შექსპირის “ჰამლეტს” რეჟისორი მისტერიას უწოდებდა. სამეფო კარის საცხოვრებელს მაყურებლისთვის გოლგოთა უნდა მოეგონებინა, ამალით გარშემოხვეულ ფორტინბრასს – მთავარანგელოზთა ჯგუფი, ხოლო წარმოდგენის ფინალს – საშინელი სამსჯავრო. ეს ჩანაფიქრი განხორციელდა სცენაში, რომელიც ზემოთ “ოქროს პირამიდის” სახელწოდებით მოვიხსენიე. ამ სცენის შესახებ ყველაზე მეტი ინფორმაციაა დაცული და სამაგალითოდაც ის შევარჩიე.

I აქტის მეორე სურათში სცენა გაყოფილია ორ პლანად – მაყურებლისგან შორის, სცენის სიღრმეში გაკეთებულია შემაღლება, რომელზეც მეფე-დედოფალია დასმული. მათ შემდეგ, რამდენადმე ქვემოთ, ფერხთით კი – მთელი სამეფო კარია წარმოდგენილი. ამის პარალელურად, თითქმის ავანსცენასთან, ერთ-ერთ კუბზე ზის ჰამლეტი, სახით მაყურებლისკენ და ზურგით მეფე-დედოფალთან და დანარჩენებთან. კრევის შემოქმედების მკვლევარები აღნიშნავენ, რომ ჰამლეტს, როგორც

ჩანს, იმდენად ჰქონდა განვითარებული სმენა, რომ სცენის სიღრმიდან მის მიმართ წარმოთქმული რეპლიკები კარგად ესმოდა და მათ თვითონაც ისეთი მშვიდი ტონით პასუხობდა, რომ გეგონებოდათ, საკუთარ თავს ესაუბრებო. მაყურებელს ჰამლეტის როლის შემსრულებელი ვასილ კახალოვი სწორედ საკუთარ თავთან დიალოგში გატაცებული დაამახსოვრდა. ის საუბრობდა ისე, თითქოს მეფეს მხოლოდ საკუთარ წარმოსახვაში ხედავდა.

ზემოთ აღწერილ სცენაში, ვფიქრობ, კარგად იკითხება კრეგის სიმბოლისტური ხედვა და აზროვნება. სათქმელს დაქვემდებარებული სასცენო სივრცე ტრაგიკული განცდის მატარებელი იყო. კრეგის ჰამლეტი უზარმაზარი მოძრავი შირმების გარემოცვაში თავს მარტოსულად გრძნობდა, რისკენაც რეჟისორი ისწრაფვოდა.

ამ სცენის განხილვისას შეუძლებელია არ შევეხოთ განათებას, რომელიც კრეგმს, სცენოგრაფიის მსგავსად, ტრაგედიის შეგრძნების გაძლიერებისთვის გამოიყენა. ის ძალიან დიდხანს ფიქრობდა იამზე, თუ როგორ დაექვემდებარებინა ჰამლეტისადმი – პერსონაჟის აფორიაქებული სულისადმი, სამყაროსადმი მისი განსხვავებული დამოკიდებულებისადმი – ამხელა სცენა, სივრცე, რომელიც, ერთი შეხედვით, ძალიან უტყვი და თითქმის ცარიელი იყო. თუმცა მოგვიანებით ის მიხვდა, რომ ორად გაყოფილი სამყაროს წარმოსაჩენად უკეთესი იქნებოდა, თუ მათი ერთმანეთთან დაკავშირება ან გაერთიანება არ მოხდებოდა არც ერთი გამომსახველობით ხერხით. უზარმაზარი და მუდმივად მოძრავი, მონოლითური შირმების კლანჭებში აღმოჩენილი ფიგურის მარტოსულობა მან განათების დახმარებით გაამძაფრა.

ამ სცენის გადაწყვეტაში გამოიკვეთა “ჰამლეტის” სამი უმთავრესი მოტივი: ხელისუფლების უძრაობა, ჰამლეტის მარტოობა და ვერტიკალები. მან დაარღვია მოქმედების, დროისა და ადგილის ერთიანობის კლასიციზტური სისტემა, უარყო უძრავი დეკორაცია, რომელიც მთელი სპექტაკლის განმავლობაში არ იცვლებოდა, მოქმედების თანამედროვე ინტერიერში წარმართვის ტრადიცია, რომელიც ანდრე ანტუანისა (1858-1943, ფრანგი თეატრისა და კინოს რეჟისორი, თავისუფალი თეატრის დამაარსებელი და ხელმძღვანელი) და კონსტანტინე სტანისლავსკის ესთეტიკისთვის იყო დამახასიათებელი. კრეგის იდეებს იზიარებდა ადოლფ აპია (1862-1928, შვეიცარიელი მხატვარი და თეორეტიკოსი), რომელიც თავის მრავალრიცხოვან ესკიზებში განსაკუთრებულ ყურადღებას სწორედ სასცენო სივრცის ახლებურად გააზრებას უთმობდა. თუმცა, მათი ნოვატორული კონცეფციები ერთმანეთისგან პრინციპულად განსხვავდებოდა. კრეგის ოცნება თანამედროვე შექსპირისეული ტრაგიკული სპექტაკ-

ლის შექმნა იყო, აპიასი კი - ვაგნერის მუსიკალური დრამის იდეალური სასცენო გაცოცხლება.

პრემიერის შემდეგ გორდონ კრებს უურნალისტიკისთვის მიცემულ ინტერვიუებში უკმაყოფილება არაფერზე გამოუთქვამს, მაგრამ მის მოგონებებსა და წერილებში გულისტკივილი იგრძნობა. მაგალითისთვის მოვიყვან მის ერთ-ერთ გამოსამშვიდობებელ წერილს, სადაც აღნიშნავს: “დაე მომავალში სტანისლავსკიმ მარტო იმუშაოს და ეს ყველაზე საუკეთესოა, რაც შეიძლება ვუსურვო, რამდენადაც ის დიდი ადამიანია” (Виноградская, 1973:118).

რა თქმა კრებმა “ჰამლეტის” პირველად ნახვის შემდეგ? “მათ მე ჭრილობა მომაყენეს. კაჩალოვი ჰამლეტს თავისებურად თამაშობდა. ეს საინტერესოა და შეიძლება ითქვას, ბრწყინვალეც, მაგრამ ის ჩემი ჰამლეტი არ არის, ეს სულაც არ არის ის, რაც მე მინდოდა! მათ გამოიყენეს ჩემი შირმები, მაგრამ სპექტაკლს ჩემი სული ჩამოაშორეს” (Бачелис, 1983:285) – წერდა რეჟისორი, რომელიც სიცოცხლის ბოლომდე სინანულით ამბობდა, რომ სტანისლავსკიმ დაუთმო სცენა, მაგრამ არა თავისი მსახიობები. საბოლოოდ, მხატვის რეალისტური სისტემა და კრეგის მისტიკური სიმბოლიზმი ერთმანეთს ვერ შეერწყა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. კიკნაძე ვ., ქართული რეჟისურის ისტორიის ნარკვევები, საქართველოს თეატრალური საზოგადოება, თბილისი, 1982
2. შოთა რუსთაველის სახელობის საქართველოს სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტი, კოტე მარჯანიშვილი (შემოქმედებითი მემკვიდრეობა), კრებული I, თბილისი, 1972
3. Аникст А., Г. Бояджиев, 6 расказов об американском театре, Москва, 1963
4. Бачелис Т.И., „ШЕКСПИР и КРЭГ“, Москва, 1983
5. Виноградская И. Н., Жизнь и Творчество К. С. Станиславского. т. 2 – 4, 1973
6. Конен В., Перселл и опера, 1978
7. Образцова А. Г., Крег Эдвард Гордон, Об Искусстве Театра, М. Искусство
8. Современное искусствознание Запада, О классическом искусстве, XIII – XVII вв. Очерки. М., 1977
9. <http://teagvoz.ru/content/view/74/>
10. <http://biblioteka.teatr-obraz.ru/node/4646>
11. http://scit.boom.ru/music/teatr/Zarybegnui_teatr17.htm
12. <http://biblioteka.teatr-obraz.ru/node/4639>
13. <http://biblioteka.teatr-obraz.ru/node/4630>

აკაკი ფალავას პედაგოგიური მოღვაწეობა

აკაკი ფალავამ თავისი სასცენო-პედაგოგიური მოღვაწეობის მანძილზე ასობით სპეციალისტი გამოზარდა. საქართველოში ვერ ნახავთ თეატრს, პროფესორ ფალავას მიერ აღზრდილი არ მოღვაწეობდეს.

აკაკი ფალავა დაიბადა 1887 წლის 15 თებერვალს სოფელ ნახუნუშისში, რომელიც მარტვილის მონასტრიდან ოთხ კილომეტრში მდებარეობს, თავად ნესტორ ფალავას ოჯახში. დედას – ქრისტიანე შავდიას ძველი ტრადიციული ოჯახური განათლება ჰქონდა მიღებული, „დედამ ზეპირად იცოდა „ვეფხისტყაოსანი“ და ხშირად გვიკითხავდა. ამგვარად ჩაისახა ჩემში მომავალი პედაგოგი. შემდეგი ნაბიჯები ამ მხრივ დაკავშირებულია ერთ-ერთი ჩვენი დიდი პედაგოგის, ჩემი ყოფილი მასწავლებლისა და ხელმძღვანელის ი. ოცხელის სახელთან. ი. ოცხელი დიდი მასშტაბის პედაგოგი და საზოგადო მოღვაწე იყო, არა მარტო დიდი ცოდნით აღჭურვილი, არამედ იშვიათი ორგანიზატორული ნიჭით დაჯილდოებული, რაც მთავარია, იგი იყო ჩვენი აღმზრდელი მამა“. თეატრის სიყვარულმა და თეატრის საშუალებით თავისი ქვეყნისა და ხალხის სამსახურის იდეამ გადაწყვეტინა მოსკოვის უნივერსიტეტის ფილოლოგიური ფაკულტეტის სტუდენტს, აკაკი ფალავას 1909 წელს შესულიყო მოსკოვის სამხატვრო თეატრის სტუდიაში და სამხატვრო თეატრის ფუძემდებლების: სტანისლავსკისა და ნემიროვიჩ-დანჩენკოს ხელმძღვანელობით დახელოვნებულიყო რეჟისურაში. „აქ ფალავას ინტელექტუალურ და რეჟისორულ შემოქმედებით ზრდაში გადამწყვეტი როლი შეასრულა მაშინდელმა მოსკოვის სამხატვრო თეატრმა. სწორედ იმ პერიოდში (1908-1915 წწ.) ყალიბდებოდა სტანისლავსკის ე.წ. „სისტემა“. 1908 წელს დადგმული „რევიზორის“ რეპეტიციაზე პირველად გაისმა უცნაური ტერმინები: „Гвоздь“, „Кры“. მიუხედავად იმდროინდელი სამხატვრო თეატრის რეპერტუარის სიჭრელისა (იბსენი, ანდრეევი, დოსტოევსკი, გოლდონი, პუშკინი), მომწიფდა აქტიორული ხელოვნება“ (შვანგირაძე, 1964:55).

ქართული თეატრის მოღვაწეთა ოცნება ახდა. 1921 წელს რესპუბლიკის მთავრობა იწყებს სათეატრო განათლების მოგვარებას. სახალხო კომისარიატის დავალებით, აკაკი ფალავა მთელი წელი მოუწია საორგანიზაციო საკითხებს და 1922 წ. სტუდია გაიხსნა. გახსნასთან დაკავშირებით, გაზეთ „კომუნისტში“ ასეთი ცნობა დაიბეჭდა: „თბილისში

დაარსდა აკაკი ფაღავას ხელმძღვანელობით დრამატული სტუდია, სადაც თავი მოიყარა ორმოცამდე ახალგაზრდამ. სტუდიის პროგრამაში შედის: 1. მოკლე ანატომია და ფიზიოლოგია, რათა მომავალმა მსახიობებმა იცოდეს მათი ფუნქციები ადამიანის სხეულისა; 2. ხმის დაყენება; 3. მხატვრული მეტყველება; 4. პლასტიკა, ცეკვა; 5. გიმნასტიკა; 6. ფარეგობა; 7. ფსიქოლოგია; 8. სასცენო ელემენტების დამუშავება; 9. იმპროვიზაცია და მიმოდრამა; 10. თეატრის ისტორია; 11. გრიმი; 12. ტანსაცმლის ისტორია; 13. ლიტერატურისა და დრამის ისტორია; 14. ხელოვნების ისტორია; 15. ესთეტიკა; 16. სიმღერა; 17. ნაწვევები სცენებისა და პიესების დამზადება“.

სტუდიის გახსნაზე შესავალი სიტყვა წარმოსთქვა აკ. ფაღავამ. სიტყვით გამოვიდნენ: კ. მარჯანიშვილი, ა. ახმეტელი, მ. ქორელი, კ. გამსახურდია, ტ. ტაბიძე. დამსწრე საზოგადოებას სტუდენტთა სახელით სიტყვით მიმართა ა. ხორავამ. ლექციების წასაკითხავად მოწვეულნი იყვნენ გამოჩენილი მეცნიერები: ი. ჯავახიშვილი, დ. უზნაძე, გ. ჩუბინიშვილი, ა. შანიძე, გ. ახვლედიანი; რეჟისორები: კ. მარჯანიშვილი, ა. ახმეტელი, მ. ქორელი. 1923 წლიდან სტუდია თავისი ნამუშევრების საჯარო ჩვენებას იწყებს. თეატრალურმა საზოგადოებამ და პრესამ სტუდენტთა ნამუშევარს მაღალი შეფასება მისცა. 1924 წელს სტუდიას თეატრალური ინსტიტუტის უფლებები მიენიჭა, რომელმაც დიდი როლი შეასრულა ახალი სამსახიობო კადრების აღზრდის საქმეში. მის პირველ კურსდამთავრებულთა შორის იყვნენ: ა. ხორავა, ს. თაყაიშვილი, გ. გოძიშვილი, თ. წულიკიძე, პ. კობახიძე და სხვები. გამოჩენილი ქართველი მსახიობი უშანგი ჩხეიძე ა. ფაღავას შესახებ წერდა: „თქვენ რომ წმინდა რეჟისორულ გზას გაპყლოდით თეატრში, თქვენი სახელი დღეს, შეიძლება უფრო მეტად ცნობილი იქნებოდა ფართო საზოგადოებისათვის, მაგრამ თქვენ უფრო რთული და უჩინარი გზა აირჩიეთ – ახალგაზრდობის აღზრდა! ჩემი აზრით კი, ერთი ნიჭიერი ახალგაზრდის აღზრდა მრავალ ნიჭიერად დადგმულ პიესას ბევრად აღემატება. თქვენი მოღვაწეობა უფრო დიდი რეჟისორული საქმიანობაა, ვიდრე ჩვეულებრივი რეჟისორის, რადგან თქვენ დგამთ პიესას, რომელსაც „ქართული თეატრის ხვალისდელი დღე“ ეწოდება“ (ჩხეიძე, 1956:304).

სტუდიის ბაზაზე 1936 წელს შეიქმნა შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტი, რომლის პრორექტორი სასწავლო-სამეცნიერო დარგში და თეატრის ისტორიის კათედრის გამგე იყო პროფესორი აკაკი ფაღავა. აკ. ფაღავას ყოფილი სტუდენტი, თეატრმცოდნე ვასილ კიკნაძე იხსენებს: „ის იყო ნამდვილი პედაგოგი, აღმზრდელი ახალი თაობისა. ამ სტრიქონების ავტორსაც ახსოვს მისი სითბო და ყურადღება. იგი გვინერგავდა შრომისადმი სიყვარულს, გვასწავლიდა საქმისადმი თავდადებას. აკ. ფაღავა განსაკუთრებულად

მომთხოვნი იყო, როცა დეტალების სიზუსტეს შეეხებოდა. სტუდენტებს გვიკვირდა კიდევ, რატომ აქცევდა ასე დიდ ყურადღებას თეატრის ისტორიისათვის უმნიშვნელო ფაქტებს. ზოგჯერ უცნაურადც გვეჩვენებოდა მისი გამახვილებული ყურადღება „თეატრის ისტორიის წვრილმანებისადმი“, მაგრამ პედაგოგი არ ცდებოდა, იგი თეატრმცოდნეებს გვასწავლიდა კონკრეტულობას, სიზუსტეს და ერთი შეხედვით მათეხარისხოვანი დეტალების ცოდნას, რომლებიც ზოგჯერ სრულიად ახალ მნიშვნელობას იძენენ კვლევის დროს“ (კიკნაძე, 1970:212).

აკაკი ფალავას პედაგოგიური და რეჟისორული მოღვაწეობა მჭიდროდ უკავშირდება თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიას, სადაც 1924 წელს ჩამოაყალიბა საოპერო სტუდია. „ა. ფალავა ხანგრძლივად, სისტემატიურად მუშაობდა რეპეტიციებზე. ამ თვისებას იგი სამხატვრო თეატრს უმაღლოდა. კ. სტანისლავსკის თაყვანისცემელ რეჟისორს კარგად ესმოდა რეპეტიციების მნიშვნელობა და მუდმივი წვრთნის როლი მსახიობის ცხოვრებაში. როცა კ. სტანისლავსკი დაესწრო კონსერვატორიის სტუდიაში მის რეპეტიციებს, მას შეუქო მუშაობა და თავისი რჩევა მისცა: დრამატული ხელოვნება „ყველაზე მეტად საჭიროებს სისტემატიურ ვარჯიშს არამარტო ფიზიკურს, არამედ სულიერსაც. წინააღმდეგ შემთხვევაში, მსახიობი იმყოფება დილექტანტის მდგომარეობაში, ემყარება შთაგონებას და სარგებლობს აპოლონის რაღაც განსაკუთრებული პროტექციით. დრამის მსახიობი ვარჯიშობს მხოლოდ მაშინ, როცა მას მოეპოვება. ერთი თვე მუშაობს, მეორე თვე ისვენებს... ვირტუოზობის გარეშე არ არსებობს ხელოვნება... შეინარჩუნეთ დიდხანს თქვენი საერთო ახალგაზრდული აღზნება, სიყვარული და პატივისცემა თქვენი ხელოვნებისადმი“. სხვათაშორის, სტანისლავსკის რჩევა-დარიგება ყველაზე მეტად ქართველ მსახიობებს სჭირდება, რადგან იგი ძალიან ხშირად არის „აპოლონის პროტექციის იმედად!“ (კიკნაძე, 1993:81).

აკაკი ფალავამ საოპერო სტუდიაში დადგა ჩიმაროზას „ფარული ქორწინება“, ლეონკავალოს „ჯამბაზები“. მისი ინიციატივით შეიქმნა საოპერო კლასები I და VI მუსიკალურ სასწავლებლებში, „დღეს ჩვენ სამართლიანად ვამაყობთ ზაქარია ფალიაშვილის სახელობის მუსიკალური ათწლედით: მისი პირველი დირექტორი აკაკი ფალავა იყო“ (შვანგირაძე, 1964:63).

აკაკი ფალავა კონსერვატორიის საოპერო კლასს ხელმძღვანელობდა და წლების მანძილზე ამზადებდა ქართული საოპერო ხელოვნებისთვის კადრებს. აქ სწავლობდნენ ცნობილი საოპერო მომღერლები: დავით გამრეკელი, მარი ნაკაშიძე, ნადეჟდა ხარაძე, ბათუ კრავეიშვილი და სხვები. ამ საოპერო კლასის მიერაა განხორციელებული „ფიგაროს

ქორწინება“, „ევეგენი ონეგინი“, „თქმულება შოთა რუსთაველზე“, „სევი-
ლიელი დალაქი“ (შვანგირაძე, 1962:32).

სადაც არ უნდა ემუშავა აკაკი ფაღავას, იგი გამოირჩეოდა შრომის-
მოყვარეობით, ორგანიზატორული მონაცემებით და კეთილსინდისიერებით.

„საერთოდ, თეატრალური საზოგადო მოღვაწის გზა მეტად რთულია
და უჩინარი, ადვილადაც იფიჭებენ ამაგს, რადგან მოღვაწე ისე პოპულა-
რული აღარ არის, როგორც მსახიობი, მაგრამ ამგვარი მსხვერპლის
გარეშე დიდი საქმეები არ კეთდება. აკ. ფაღავამ მთელი თავისი ნიჭი და
ენერგია ეროვნული თეატრის აღორძინებასა და წარმატებისთვის ბრძოლას
შეადიოა. მას მოახმარა თავისი დიდი გამოცდილება და მთელი
სიცოცხლე“ (კიკნაძე, 1970:212).

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. კიკნაძე ვ., ქართველი რეჟისორები, წიგნი 2, თბილისი, 1970
2. შვანგირაძე ნ., თეატრალური ეტიუდები, თბილისი, 1964
3. უშანგი ჩხეიძე, მოგონებები და წერილები, თბილისი, 1956
4. შვანგირაძე ნ., აკაკი ფაღავა, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1962 №10.

გრიდრის შილერი თეატრის დანიშნულების შესახებ

ისტორიის ახალი ეპოქა – განათლების ეპოქა მე-18 საუკუნიდან იწყება. იგი ევროპის ქვეყნებში სხვადასხვაგვარად ვითარდებოდა. ევროპელმა განმანათლებლებმა რენესანსული მემკვიდრეობიდან გადმოიღეს პიროვნების თავისუფლებისა და ადამიანის თავისუფალი განვითარების იდეა. განმანათლებლები თვლიდნენ, რომ თავისუფალი ადამიანი, რომელიც მიაღწევს გრძნობისა და გონების ჰარმონიას, თავისი ცხოვრების ძირითად მიზნად დაისახავს საზოგადოების კეთილდღეობისათვის სამსახურს, ყოველგვარი ანგარების გარეშე. მე-18 საუკუნის ევროპულმა თეატრმა მსოფლიო კულტურას მისცა ისეთი დიდი დრამატურგები და თეატრის თეორეტიკოსები, როგორებიც არიან შერიდანი და გარიკი ინგლისში; ვოლტერი, დიდრო, ბომარშე და ლეკენი საფრანგეთში; გოლდონი იტალიაში; ლესინგი, გოეთე და შილერი გერმანიაში.

გერმანიაში განათლების ესთეტიკამ ჩამოყალიბებისა და განვითარების განსაკუთრებული გზა გაიარა. გერმანელი განმანათლებლები, თავის ევროპულ თანამოძმეებთან შედარებით, გვიან გამოდიან ლიტერატურულ თუ თეატრალურ ასპარეზზე. მათ საშუალება ჰქონდათ გაეაზრებიათ უკვე არსებული ევროპული გამოცდილება. გერმანიამ ერთგვარად შეაჯამა ის პროცესები, რომლებიც მიმდინარეობდა განათლების ეპოქის ევროპაში. გერმანიაში მომხდარმა ინტელექტუალურმა რევოლუციამ მოიცვა ფილოსოფიის, ლიტერატურის, თეატრისა და ხელოვნების სხვა დარგები.

ეპოქის სიო ვერ ასცდა იმათ, ვინც გერმანიას მართავდა, მაგრამ ეს ვერ ანიჭებდა ქვეყანას ვერც სულიერ თავისუფლებას, ვერც კულტურულ აღმავლობას. გერმანიის სასახლის კარზე არ იქმნებოდა გერმანული კულტურა. მცირე სახელმწიფოებად დანაწევრებული გერმანიის მმართველები იძენდნენ ფრანგული კულტურის ნიმუშებს. ამ პერიოდში ჩამოყალიბებული გერმანული ინტელიგენცია ისწრაფოდა, სხვა ევროპული ქვეყნების კულტურულ მიღწევებზე დაყრდნობით, შეექმნა საკუთარი, ერთიანი ნაციონალური გერმანული კულტურა.

გერმანული კულტურის განვითარებაზე უდიდესი გავლენა იქონია გერმანულმა ფილოსოფიამ. გერმანელი ფილოსოფოსები და ფილოსოფიური სკოლები მოწყვეტილნი არ იყვნენ ისტორიულ რეალობას. უფრო მეტიც, ფილოსოფიური აზრის განვითარებაში უდიდესი წვლილი შეჰქონდა

გერმანულ მწერლობას, დრამატურგიას, თეატრს, ხელოვნების, კერძოდ, თეატრალური ხელოვნების თეორეტიკოსებს. განათლების ეპოქის გერმანული თეატრის მოღვაწეები, უპირველეს ყოვლისა – ლესინგი, გოეთე, შილერი, – თავიანთი ლიტერატურული, პრაქტიკული თეატრალური მოღვაწეობით, თეორიული ნააზრევით ქმნიდნენ განათლების გერმანულ ესთეტიკას. ლესინგისა და გოეთეს გვერდით გერმანული საგანმანათლებლო ესთეტიკის ჩამოყალიბებაში განსაკუთრებული წვლილი ფრიდრიხ შილერს მიუძღვის.

შილერის ისტორიული და ესთეტიკური ხასიათის შრომები, როგორც მას ფ. შილერის ქართველი მეკლავარი დ. ლაშქარაძე უწოდებს, “მებრძოლი ტემპერამენტით” დაწერილი ნაწარმოებებია. 12 წლის ასაკში მშობლებმა ფრიდრიხი პერცოგ კარლ ევგენის მიერ ახლადდარსებულ სამხედრო აკადემიაში შეიყვანეს. ვიუტემბერგის საპერცოგოს სამხედრო აკადემიაში “კარლსშულეში” შილერმა 8 წელი გაატარა. შილერი 1784 წელს “კარლსშულეს” შესახებ წერდა: “პოეზიისადმი მიდრეკილება შეურაცხყოფდა იმ დაწესებულების კანონებს, სადაც მე ვიზრდებოდი და ეწინააღმდეგებოდა მისი დამაარსებლის ჩანაფიქრს. 8 წლის განმავლობაში ებრძოდა ჩემი აღფრთოვანება სამხედრო წესრიგს, მაგრამ პოეტური ხელოვნების ვნება ისე მგზნებარეა და ძლიერი, როგორც პირველი სიყვარული; ის რასაც უნდა ჩაესმო იგი, აღაფრთოვანებდა მას” (ლაშქარაძე, 1955:18). “კარლსშულეში” მკაცრი, შეიძლება ითქვას საპყრობილეს რეჟიმი იყო. მშობლებსაც კი არ შეეძლოთ მეთვალყურის გარეშე შვილთან შეხვედრა. სწორედ აქ კარლ ევგენის მიერ დაარსებულ სამხედრო აკადემიაში გამოიწრთო შილერის ტირანიის წინააღმდეგ მებრძოლი სული. სწორედ აქ, “კარლსშულეში” ქმნის თავის პირველ დრამას “ყაჩაღებს”. აქ ყალიბდება მისი მსოფლმხედველობა – “ხალხია ახლა ჩემთვის ყველაფერი, ისაა ჩემი მეუფე, ჩემი სკოლა, ჩემი გულითადი მეგობარი. ახლა მხოლოდ ხალხს ვეკუთვნი და ამ, მხოლოდ ამ ტრიბუნის წინაშე წარვსდგები. მხოლოდ მისი მეშინია და მას ვცემ პატივს. რაღაც დიდი აღავსებს ჩემს სულს, როცა ვფიქრობ: არ ვატარო სხვა ბორკილი, გარდა ჩემი ხალხის ბრძანებისა, არ მივეხმო სხვა მეუფეს, გარდა ადამიანის სულისა” (ლაშქარაძე, 1955:3). ახალგაზრდა შილერის ეს სიტყვები მთელი მისი ლიტერატურული მემკვიდრეობის ლაიტმოტივად იქცა. შილერი თავის შემოქმედებაში დემოკრატიული თავისუფლების ეროვნული ერთიანობისა და დამოუკიდებლობის იდეას ქადაგებს.

შილერი ახალგაზრდობიდანვე გატაცებული იყო საბერძნეთითა და რომით, რაც მის პირველ დრამაში – “ყაჩაღებში” ჩანს. მომდევნო პერიოდში ანტიკური ხელოვნებისადმი მისი ინტერესი კიდევ უფრო ძლიერდება. შილერს ანტიკურ სამყაროში ხიბლავს ადამიანისა და

ბუნების ჰარმონიული კავშირი, ხელოვნების, კერძოდ კი თეატრის აღმზრდელობითი დანიშნულება, მისი დიდაქტიკური მნიშვნელობა. ანტიკური ხელოვნება და ესთეტიკური აზრი ზეგავლენას ახდენდა არა მხოლოდ შილერზე, არამედ სხვა განმანათლებლებზედაც, მათ შორის ლესინგზე. ლესინგის მსგავსად, შილერს თაობათა აღზრდისა და საზოგადოების ნაკლოვანებათა წინააღმდეგ ბრძოლის უძლიერეს იარაღად თეატრი მიაჩნდა.

თეატრის შესახებ შილერი თავის პირველ ესთეტიკურ-თეორიული ხასიათის შრომებს: 1782 წელს “თანამედროვე გერმანული თეატრის შესახებ” და 1785 წელს “თეატრი, როგორც დაწესებულება” აქვეყნებს. შილერის აზრით, თეატრი თავის აღმზრდელობით ფუნქციას ასრულებს ე.წ. კათარზისის ანუ მორალური განწმენდის გზით. კათარზისი ანტიკური ესთეტიკიდან აქვთ აღებული რენესანსული ეპოქის ჰუმანისტებს და განათლების ეპოქის მოაზროვნეებს. მაგრამ კათარზისის თავისებური განმარტება აქვს შილერს. მისი აზრით, განწმენდას ტრაგედია “მგრძნობელობითა და შიშით”, ხოლო კომედია ხუმრობითა და სატირის საშუალებით მხოლოდ მაშინ ახდენს, როცა იგი რეალისტურად ასახავს ადამიანის მისწრაფებებს, “როცა იგი წარმოადგენს “ადამიანის სულის ღია სარკეს”, რომელშიც “მცირე სივრცესა და ფორმებში, თვით ბლაგვი გონებისთვისაც კი მისწვდომად იქნება ნაჩვენები სინამდვილე” (ლაშქარაძე, 1955:87).

შილერის აზრით, თეატრმა ხელი უნდა შეუწყოს ადამიანს სინამდვილის სწორად აღქმაში. ხელოვნების უპირველეს დანიშნულებად შილერს მიაჩნია მოვლენებში ღრმა წვდომა, ობიექტურად გააზრება და ადამიანისათვის გასაგებ ენაზე გადმოცემა. შილერი თავის ნაწარმოებში არ ცდილობს რეალური მოვლენების ასახვას, იგი პროგრესულად მოაზროვნე ადამიანის მისწრაფებების, მისი მიზნების, ოცნებების რეალიზების გზების ასახვას ცდილობს. მსგავსი მისწრაფებების მქონე ადამიანები იმ პერიოდის ბიურგერულ გერმანიაში მხოლოდ განმანათლებლები იყვნენ. “ხალხი... თეატრში იმისთვის დადის, მშვენიერებას ეზიაროს და არა იმისთვის, კონკრეტულად დასმული სადღეისო პრობლემები განიცადოს, – ის პრობლემები, რომელთაც თეატრის გარეშეც განიცდის. თეატრი, რა თქმა უნდა, თანადროულობის აქტუალურ საკითხებს, თანადროულ პრობლემებს უნდა ემსახურებოდეს და აშუქებდეს, მაგრამ, არა აუცილებლად იმ პრობლემებსა და საკითხებს, რომლებიც ცხოვრებისეულად და უშუალოდ მოქმედებენ და ჩანან” (გასაძე, 2010:287).

“ჭეშმარიტი ხელოვნება ამოცანად ისახავს არა მხოლოდ წარმავალ გართობას, იგი მნიშვნელოვნად თვლის არა მხოლოდ იმას, რომ

თავისუფლების წარმავალი სიზმრით მოხიბლოს ადამიანი, არამედ იმას, რომ მართლაცდა ნამდვილად აქციოს იგი თავისუფალ ადამიანად". სამისოდ კი საჭიროა, რომ ხელოვნება "თვით მოგვიძვოდეს წინ, ფეხდაფეხ მიჰყვებოდეს საუკუნეს, რომელსაც უნდა გაუწიოს ეს მნიშვნელოვანი სამსახური, შეითვისოს ყველა მისი უპირატესობა და მონაპოვარი, მთელი საგანძური, რომელიც გამოცდილებას და გონებას დაუგროვებია კაცობრიობისათვის, მის შემოქმედებით ხელში ცხოველმყოფელი და ნაყოფიერი უნდა გახდეს და შეიმოსოს მიმზიდველობის ტანსაცმლით. ჩვევები, ხასიათები, თავისი დროის მთელი სიბრძნე განწმენდილი და გაკეთილშობილებული სახით უნდა შეკრიბოს მან თავის სახეში და გამაიდვალებელი ხელოვნების ძალით თანდართულობის სურათებიდან უნდა შექმნას ნიმუში თანადროულობისათვის. სწორედ იმიტომ, რომ ჭეშმარიტი ხელოვნება რაღაც რეალურსა და ობიექტურისაკენ ისწრაფვის, მას არ შეუძლია დაკმაყოფილდეს სიმართლის მხოლოდ ხილვით; თვით სიმართლეზე, ბუნების ურყევ და ღრმა საფუძველზე აგებს იგი თავის იდუმალ შენობას" – წერდა შილერი ხელოვნების დანიშნულებაზე.

შილერის ნააზრევი ხელოვნების, კერძოდ კი თეატრის საზოგადოებრივი დანიშნულების შესახებ მჭიდროდ ენათესავება ქართველ განმანათლებელთა, ე.წ. "სამოციანელთა" შეხედულებებს თეატრის შესახებ. ილია ჭავჭავაძეს და მის თანამებრძოლებს ეროვნული დამოუკიდებლობის, თავისუფლებისათვის ბრძოლის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან იარაღად თეატრი მიაჩნდათ. "თეატრი ერის სულის სარკეაო", ეს სიტყვები ილია ჭავჭავაძეს ეკუთვნის. "ადამიანის სულის ღია სარკეს" უწოდებდა შილერი თეატრს. თეატრის დანიშნულების შესახებ მსგავსი მოსაზრებები აქვთ გამოთქმული სხვადასხვა ეპოქისა და ქვეყნების წარჩინებულ ადამიანებს. თეატრის შესახებ წერდნენ: ანტიკური კომედიის მამა არისტოფანე და ბერძენი ფილოსოფოსი არისტოტელე; რომაელი პლავტუსი და სენეკა; იტალიელი ჰუმანისტები ნიკოლო მაკიაველი და პედრო არეტინო; ესპანური პროფესიული თეატრის ფუძემდებელი ლოპე დე რუედა და სერვანტესი; გენიალური შექსპირი და ინგლისელი უნივერსიტეტელები; კლასიციზმის ფრანგული სკოლის წარმომადგენლები და ფრანგი განმანათლებლები და მომდევნო ეპოქების თეატრალური ხელოვნების სხვა მოღვაწენი.

თეატრალური ხელოვნების პრობლემები უშუალოდ არის დაკავშირებული იმ ქვეყანასთან, სადაც მას უხდება არსებობა. იგი ეროვნული მისწრაფებების უმთავრესი გამომხატველია. მისი მუდმივი საზრუნავი ეროვნული ფორმის კვლევა და ამ ფორმის ახალი გამომსახველობითი საშუალებების ძიებაა, თუმცა ეროვნული არასოდეს გამორიცხავს ზოგად-

საკაცობრიო ღირებულებებს. პირიქით, იგი ეფუძნება მას და თავისი უკვდავი ქმნილებებით ავსებს და ამდიდრებს ზოგადსაკაცობრიო ღირებულებებს.

თანამედროვე თეატრის განვითარებისათვის მნიშვნელოვანია მსოფლიო თეატრალური მემკვიდრეობის გააზრება, მათ შორის შილერის თეატრალური მემკვიდრეობის. თანამედროვე თეატრში, სადაც ძირითადი აქცენტი კეთდება სპექტაკლის სანახაობრივ მხარეზე, სადაც სხვადასხვა ტექნიკური საშუალებებით მიღწეული სასცენო ეფექტებს მეორე პლანზე გადააქვს სპექტაკლის დედაზრი და ხშირად უარყოფს კიდევ მას.

შილერი თეატრის უმთავრეს დანიშნულებად, გარდა მისი დიდაქტიკური ფუნქციისა, საზოგადოებრივი აზრის ჩამოყალიბების ფუნქციასაც ანიჭებს. ეს განსაკუთრებით აისახა მის თეორიულ ნაშრომებში: “თეატრი, როგორც დაწესებულება” და “თანამედროვე გერმანული თეატრის შესახებ”. შილერის ტირანიის წინააღმდეგ მეტრძოლი სული დრამატურგიულ თხზულებებში და პოეზიაში გამოიკვეთა. “ყაჩაღების”, “ფიესკოს შეთქმულება გენუაში”, “დონ კარლოსის” თავისუფლებისათვის ბრძოლის პათოსი თეატრის საზოგადოებრივი აზრის ჩამოყალიბების დანიშნულებაზე მეტ-ყველეს.

მე-18 საუკუნის გერმანიამ შვა შილერის მეტრძოლი სულისკვეთებით გამსჭვალული პოეზია და თეატრი. შემდგომმა საუკუნეებმა გვერდი ვერ აუარა შილერს, გვერდი ვერ აუარა შილერს ვერც ქართულმა თეატრმა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ვასაძე ა., მოგონებები, ფიქრები, წიგნი II, თბ., 2010
2. ლაშქარაძე დ., ფრიდრიხ შილერი, თბ., 1955

ფოთა ბუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტი,
ასისტენტ პროფესორი, ფილოსოფიის დოქტორი

თეატრალური სინთეზის ხელოვნება

როგორც მუსიკალური

ვიდეოპროექტის ესთეტიკური გააზრების არამეტიკა

პროლოგის სახით: გვსურს ვისაუბროთ ქართული მუსიკალური ვიდეოპროექტის შესახებ, რომელიც ორიოდ წლის წინ განხორციელდა “ამპარტავანის” სახელწოდებით... პროექტი განახორციელა შოთა რუსთაველის თეატრალური უნივერსიტეტის კინო-ტელე ფაკულტეტის ხმის სარეჟისორო სპეციალობის პირველი კურსის სტუდენტმა, “კრიტიკოსების” ჯგუფის წევრმა სანდრო ნაკაშიძემ, თავის მსახიობ და ოპერატორ მეგობრებთან ერთად... როგორც მთავარმა თეატრალურ-მუსიკალურმა გმირმა, სიმღერის ტექსტის, მელოდიისა და არანჟირების ავტორმა, სანდრომ საკუთარი შემოქმედებითი სინესთეზია დააფიქსირა მხატვრულ-სემანტიკური ცნებით “მისტიკა”... მუსიკალური პროექტის იდეური მოცემულობის თეატრალიზებული მსვლელობა რეჟისურით წარმართა თათია ურუშაძემ, კომპოზიციური თანმიმდევრობა კი მონტაჟის სახით უზრუნველყო ვახო აგლაძემ... ქართულ ინტერნეტ-ვიდეო სივრცეში (http://www.myvideo.ge/?video_id=429307) პროექტის გამოჩენამ, თავის დროზე, მრავალმხრივ საინტერესო ესთეტიკური ასოციაციები გამოიწვია როგორც პროფესიონალ, ისე არაპროფესიონალ რეცეპიენტში... შესაბამისად, ხელოვნების თეორეტიკოსებს ახალი მხატვრულ-თეორიული ექსკურსიისთვის აქტიური საბაზიც მოგვეცა...

როგორც ცნობილია, ხელოვნების ისტორიაში დროთა განმავლობაში ჩამოყალიბდა ხელოვნებათა სინთეზის სამი ძირითადი ფორმა: პლასტიკური ხელოვნებების, ხელოვნებათა კინემატოგრაფიული და ხელოვნებათა თეატრალური სინთეზი (ესთეტიკა, 1989:118). ეს უკანასკნელი, ხორციელდება დრამატული ნაწარმოების სამსახიობო შესრულებისას მუსიკის, პანტომიმის, ქორეოგრაფიისა და დეკორაციის გამოყენებით, რომლის დადგმა უზრუნველყოფილია ერთიანი რეჟისურით. როგორც გერმანელი დრამატურგი, რეჟისორი და თეატრის თეორეტიკოსი ბ. ბრეხტი აღნიშნავს, თეატრალურ წარმოდგენაში “ყველაფერი როდი უნდა გააკეთოს თავად მსახიობმა”, თუმცა, ამავე დროს, “არაფერი არ უნდა გაკეთდეს მსახიობთან დაკავშირის გარეშე” (ბრეხტი, 1986:29). ეს იმაზე მიანიშნებს, რომ ხელოვნებათა თეატრალური სინთეზი მიიღწევა არა სხვადასხვა ხელოვნებათა მექანიკური “შერწყმის” გზით, არამედ თავად

თეატრალური ხელოვნების სინთეზური ხასიათის წყალობით. როგორ უნდა გავიგოთ ეს?

ხელოვნებათა სინთეზი, როგორც სხვადასხვა ხელოვნების მხატვრულ საშუალებათა და სახეობრივ ელემენტთა ორგანული მთლიანობა, რეალიზდება ერთიან მხატვრულ სახეში ან სახეთა სისტემაში, რომელიც თავის თავში მოიცავს მხატვრული ჩანაფიქრის, სტილისა და ოსტატობის და მუსიკალური შესრულების კომპლექსს, თუმცა ხორციელდება ხელოვნების ცალკეულ სახეთა კანონების მიხედვით. ანუ, ჩვენს შემთხვევაში, “ამპარტავანის” როგორც სინთეზური ხელოვნების ნაწარმოების ესთეტიკური მოცემულობის გაანალიზება შესაძლებელია მხოლოდ შესაბამის ცალკეულ სახეთა მორფოლოგიური სპეციფიკის გათვალისწინების შედეგად; კერძოდ, როგორიცაა: მხატვრული ლიტერატურის დარგობრივი თავისებურება – მხატვრული ტექსტის ენობრივ-სემიოტიკური პოტენციის სახით; სამსახიობო შემოქმედების მთავარი პრინციპები – წარმოდგენის ხელოვნებისა და გარდასახვის ხელოვნების სახით; მუსიკალური ხელოვნების უმნიშვნელოვანესი გამომხატველობითი საშუალებანი – მელოდიურ-ინტონაციური წყობის, ორკესტრირების, რიტმის, ტემბრისა და დინამიკის სახით; ცეკვის ხელოვნების ძირითადი ქორეოგრაფიული ელემენტები – სხეულის მოხდენილი, რიტმული მოძრაობისა და პლასტიკური ექსპრესიულობის სახით; დეკორატიული ხელოვნების დეკორაციული შესაძლებლობანი – მოქმედების ადგილის გასაფორმებელი ფერწერული და არქიტექტურული კომპოზიციების სახით და გამოყენებითი ხელოვნების მხატვრული მომენტები – ბუტაფორიებისა და კოსტიუმების სახით.

როგორც ჩანს, თეატრალური ხელოვნებისთვის დამახასიათებელი ყველა გამომსახველობითი ნიუანსი აქტიურად ფიგურირებს მოცემული მუსიკალური პროექტის ესთეტიკური ფორმირების საწყის ეტაპზე; ამავე დროს, ეს უკანასკნელი, არქიტექტონიკული თვალსაზრისით, საჭიროებს ზემოთ მითითებული ყველა მხატვრულ-გამომსახველობითი ელემენტის დახვეწილ შემოქმედებით სინთეზირებას, რაც, ბუნებრივია, თეატრალი რეჟისორის პერეოგატივად და, ფაქტობრივად, უკვე შემოსაზღვრავს თეატრალური სინთეზის ხელოვნების სამოქმედო არეალს, მისთვის დამახასიათებელი ყველაზე არსებითი მომენტებით. მათ შორის, ჩვენთვის საინტერესოა მხატვრული სახის, მხატვრული ოსტატობის, მხატვრული ტექსტის და მუსიკალური შესრულების ესთეტიკურ-აქსეოლოგიური ასპექტები.

ნიშანდობლივია, რომ “ამპარტავანის” მხატვრულ-ესთეტიკურ სახეთა გალერეა მნიშვნელობისა და საზრისის მიხედვით ისეთივე ღრმაა და მდიდარი, როგორც ცხოვრება, რამდენადაც მასში: მოძრაობენ რეალურნი

და წარმოსახულნი, მოქმედებენ ნიღბით და ნიღბის გარეშე, მონაცვლეობენ ნათელი და მუქი ფერებით, გარდაისახებიან მიმბაძველებად და აჩრდილებად, იმოსებიან მდაბიურად და ელიტარულად, იმპულსირებენ მოსალოდნელზე და მოულოდნელზე, იღწვიან სულიერად და ფიზიკურად, იქცევიან ორატორებად და მსმენელებად... ისიცაა, რომ “ამპარტავანის” მხატვრული სახის მრავალმნიშვნელობის ერთ-ერთი ასპექტი ბოლომდე უთქმელობაა. გავიხსენოთ, რომ ე. ჰემინგუეი მხატვრულ ნაწარმოებს ადარებდა აისბერგს: “მისი მხოლოდ მცირე ნაწილი ჩანს ზედაპირზე, მთავარი და არსებითი წყლის ქვეშ არის დამალული” (ჰემინგუეი, 1998:124). მიჩნეულია, რომ სწორედ ეს გარემოება ააქტიურებს რეციპიენტს და ნაწარმოების აღქმის პროცესს თანაშემოქმედებად აქცევს. სახის ბოლომდე ართქმულობა, “ამპარტავანის” შემთხვევაშიც, ჩვეულებრივ, განსაკუთრებული ძალით მქლავნდება დასასრულის უქონლობის (non finita) პრინციპში: მთავარი გმირი მშვიდად ხსნის მალლიდან ამაყად მოცქირალ ერთ-ერთ ამპარტავანს ხელოვნურ ნიღბს და აგრძელებს თავის გზას... მაყურებელს კი აიძულებს ერთგვარად დაასრულოს ნაწარმოების სიუჟეტური ხაზი საკუთარი შემოქმედებითი ფანტაზიით.... მთავარი მაინც ისაა, რომ, ესთეტიკური კრიტერიუმებით შეფასებისას “ამპარტავანის” მხატვრული სახე აზრისა და გრძნობის, რაციონალურისა და ემოციურის ერთიანობაა, რამდენადაც, იქ, სადაც ქრება რომელიმე ამ საწყისთაგანი, ინგრევა და ნადგურდება მხატვრული აზრი და, ამდენად, მთავრდება თავად ხელოვნებაც.

ბუნებრივია, შეუძლებელია შეიქმნას მხატვრულად სრულყოფილი და დახვეწილი ხელოვნების ნაწარმოები, თუკი შემოქმედი არ ფლობს პროფესიონალურ უნარს – გამოიყენოს ყველა საშუალება და შესაძლებლობა საამისოდ. მხოლოდ ტექნიკის ან მასალის ვირტუოზული ფლობა არ ამოწურავს მხატვრული ოსტატობის არსს, რამეთუ ტექნიკას ხელოვნებაში არა აქვს დამოუკიდებელი ღირებულება. ხელოვნების ისტორია ბევრ ისეთ მაგალითს გვთავაზობს, როცა ტექნიკური თვალსაზრისით ბრწყინვალე შემსრულებელი მაყურებელს ვერ ანიჭებს ესთეტიკურ სიამოვნებას. და ეს იმიტომ, რომ შესრულების ტექნიკა ჭეშმარიტი მხატვრული ოსტატობის დონემდე მალდება მხოლოდ მაშინ, როდესაც იგი იმართება ხელოვანის მთელი შემოქმედებითი პოტენციალის ძალით. ამ მხრივაც, “ამპარტავანი” გამორჩეულ შეფასებას იმსახურებს, რამდენადაც სახეობრივი გამომსახველობისა და თითოეული მხატვრული ღებულის ტევადობის მაქსიმალური დონით, მხატვრული გადაწყვეტის ორიგინალურობითა და ასოციაციურობით, მასში, შეიძლება ითქვას, მხატვრული ოსტატობის თვალსაჩინო ნიმუშია ხორცშესხმული. ამის თქმის უფლებას გვაძლევს ისიც, რომ “ამპარტავანი” მხატვრული

ოსტატობის ინდივიდუალური სტილით მაყურებელზე ზემოქმედების შთაბეჭდავ მხატვრულ ფაქტორს ქმნის. მუსიკალური პროექტი კონსტრუქციის თვალსაზრისითაც ჩინებულად ახერხებს მხატვრული მთლიანობის შექმნას და ამით შემოქმედებითად უზრუნველყოფს ხელოვნების ნაწარმოების როგორც დასრულებული სპეციფიკური სოციალური მოვლენის არსებობას. ყოველივე ეს კი იმაზე მიანიშნებს, რომ მუსიკალური პროექტის ახალგაზრდა ავტორი, როგორც ჭეშმარიტი ხელოვნების მეგზურთ სწევით ხოლმე, სისტემატურად მუშაობს საკუთარი შემოქმედებითი ოსტატობის სრულყოფის მიზნით.

როგორც ვიცით, ხელოვნების ნაწარმოების მხატვრული სამყარო ენაშია განივთებული. რეციპიენტს ამ სამყაროში შეღწევა მხოლოდ იმ განივთებული მხატვრული ტექსტის მეშვეობით შეუძლია, რომელიც მოწესრიგებული და შედარებით დასრულებული თანმიმდევრობაა. ამ გაგებით, მხატვრული ნაწარმოები სოციალურ ფუნქციონებაში ჩართული ერთგვარი გაშლილი ტექსტია. შესაბამისად, “ამპარტავანი” მონოლოგებში ცდილობს გამოკვეთოს, რომ თეატრალური წარმოდგენის საფუძველი – დრამატული ტექსტი თავისი არსებით სოციალური გრძნობების ორგანული გამოსატყულება და ამით მაყურებელში გამოიწვიოს მშობლიური განცდები. როგორც ქართველი ფილოსოფოსი კ. კაპანელი აღნიშნავს, “თეატრალური ხელოვნება იმდენად ძლიერ შთაბეჭდილებას ახდენს მხატვრული დრამატული სიტყვით, რამდენადაც სცენაზე წარმოთქმულით მხატვრულად განსახიერდება ფიქრები იმ ადამიანისა, რომელიც ზის პარტერში, ან ლოჯაში და თვალყურს ადევნებს სცენის ამბებს თავისი ინტერესებისა და სურვილების ფარგლებში, თავისი სოციალური საჭიროების მიხედვით” (კაპანელი, 1989:87).

საყურადღებოა, რომ “ამპარტავანის” ლიტერატურულ-დრამატულ ტექსტში გამომსახველობითის გვერდით პლასტიკური საწყისიც არსებობს, თანაც ისე, რომ არც ერთი მათგანი არ არის გაზვიადებული. ცნობილი ფაქტია, რომ ნაწარმოების მხატვრული აზრის აღქმამდე და შეფასებამდე, რეციპიენტი მის ინტონაციურ-ემოციურ მხარეს აღიქვამს, ანუ მთელი რეცეპციული პროცესი ინტონაციის ზემოქმედების ფონზე მიმდინარეობს. ამ მხრივ, აღსანიშნავია, რომ “ამპარტავანში” ელინდება მხატვრული ტექსტის ფართოდ გაგებადი ინტონაციის ერთ-ერთი ტიპი – ლირიკული სუბიექტის “ჟესტი”. როგორც ბ. ბრეხტი აღნიშნავს, ჟესტის ტექნიკა მხატვრული მეტყველებისთვის უმნიშვნელოვანესია, “მეტყველება ზუსტად უნდა მისდევდეს მოლაპარაკე პიროვნების ჟესტს” (ბრეხტი, 1986:101). ვფიქრობთ, ინტონაციის მხატვრულ-კომუნიკაციური შესაძლებლობანი, კანონზომიერად ადაპტირდება “ამპარტავანის” ტექსტში ჩანერგილ ჟესტში, რომელიც, თავის მხრივ, საკუთარი ღირებულებითი ორიენტაციით

რეციპიენტზე ზემოქმედების უნარს ეფექტურად წარმართავს. აქედან გამომდინარე, გასაგებია, თუ რატომაა, რომ არა მხოლოდ აქტიურ-შემსრულებელი, არამედ მაყურებელიც უკვე ნანახისა და მოსმენილის წარმოსახვისას აქტიურად იყენებს უესტის პრინციპს გუნებაში ან ხმამაღლა, ახდენს რა ამით ნაწარმოების მხატვრული ენის ინტონაციური პოტენციალის რეალიზებას.

ბუნებრივია, რეციპიენტის მიერ ავტორისეული მხატვრული ჩანაფიქრის ათვისება, მუსიკალური პროექტის შემთხვევაში, მხატვრული ტექსტის რეცეპციასთან ერთად მიიღწევა მუსიკალურ სახეთა ესთეტიკური გარკვეულობის აღქმით; მუსიკალურ სახეთა სრულყოფილი აღქმა კი შესაძლებელია მხოლოდ შესრულების პროცესში მათი ბგერითი რეპროდუქციის საფუძველზე. გასათვალისწინებელია ისიც, რომ მუსიკალური შემსრულებელი, თეატრის მსახიობის მსგავსად, უშუალოდ მაყურებლის თვალწინ მიმდინარე ცოცხალი შემოქმედებითი აქტის წამყვანი სუბიექტია და, შესაბამისად, პროფესიული კულტურის სათანადოდ დახვეწას საჭიროებს. ამასთან დაკავშირებით, უნდა აღინიშნოს, რომ “ამპარტავანის” მუსიკალური შესრულება ფლობს საკმოდ აქტიურ შემოქმედებით ხასიათს, რაც განპირობებულია მისი, როგორც სოლო-შემსრულებლის, საშემსრულებლო ინდივიდუალობისა და სტილის სპეციფიკით. მუსიკალური პროექტის ესთეტიკური რეალობა კიდევ ერთხელ ადასტურებს, რომ მუსიკალურ შესრულებას შეუძლია გადმოსცეს როგორც წამიერად გაჩენილი ფაქიზი გრძნობები, ისე სოციალური პრობლემატიკით დამუხტული მძიმე განცდები; ჭეშმარიტი, თვითნებობისგან შორს მყოფი საშემსრულებლო შემოქმედებითობის თავისუფლება კი შეიძლება იშვას მხოლოდ თეატრალიზებული მუსიკალური ნაწარმოების შინაგან მხატვრულ კანონზომიერებათა ღრმად გაანალიზების შედეგად.

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, დავასკვნით, რომ თეატრალური ხელოვნების გამომსახველობით საშუალებათა მთელი სისტემა მუსიკალური ვიდეოპროექტის, როგორც გარკვეული შემოქმედებითი პროცესის, ესთეტიკურად განხორციელებისთვის აუცილებელი დონეა, თუმცა, არასაკმარისი, და აი, რატომ: იმისათვის, რომ შემოქმედებითად მომზადდეს მუსიკალური ვიდეომასალის ცალკეული კადრების შერჩევა, მათი თანაზომიერი, შეთანხმებული, ჰარმონიული განლაგება მთლიანობისა და დასრულებულობის შთაბეჭდილების მიღწევის მიზნით, ანუ იმისთვის, რომ მუსიკალურმა პროექტმა როგორც ხელოვნების ნაწარმოებმა საბოლოოდ ფორმირებული სახე მიიღოს, საჭიროა, “საქმეში ჩაერიოს” ტექნიკური მხატვრული გამომსახველობა – მონტაჟის, ტელეხედვისა და კომპიუტერული გრაფიკის სახით. როგორც ირკვევა, “ამპარტავანს” ნიჭიერად აქვს ათვისებული ტექნიკურ ხელოვნებათა მდიდარი მხატ-

ვრული შესაძლებლობანი, რამდენადაც: მონტაჟით ახერხებს ცალკეული ეპიზოდის ემოციური დატვირთვა მართოს, ტელეხედვით – კამერის თავისუფალი მოძრაობის ეფექტი და გადაღების რაკურსების მრავალფეროვნება დააფიქსიროს, კომპიუტერული გრაფიკით კი გამოსახულება და მისი დინამიზმი დისტილირებული სისუფთავით მიიღოს.

მიუხედავად იმისა, რომ, როგორც ვნახეთ, მუსიკალური ვიდეოპროექტის ყოფიერების წესის სპეციფიკა საბოლოოდ მაინც შემოქმედებით კულტურაში დანერგილი უახლოესი ტექნოლოგიების ინტერესებს უკავშირდება, ის წინასახე, ანუ ის არქექტიპი, რომელიც, იმთავითვე, ჩანასახშივე განსაზღვრავს მისი როგორც ხელოვნების ნაწარმოების იერს, – ეს არის სწორედ ხელოვნებათა თეატრალიზებული სინთეზი. ეს უფრო გასაგები გახდება, თუ გავითვალისწინებთ, რომ არქექტიპი, როგორც ფორმალური და კონკრეტულ შინაარსს მოკლებული ნიმუში, შემოქმედებით პროცესში უშუალოდ ჩართვით, გამოდის როგორც ამოსავალი მასალა ხელოვნებისთვის, და ამდენად, ხელს უწყობს ხელოვანის შემოქმედებითი თვითგამოხატვის სრულყოფას.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. კ. კაპანელი, სოციალური ესთეტიკის საფუძვლები. ორგანოტროპიზმი//ფილოსოფიური შრომები, თბილისი, “უნივერსიტეტის გამომცემლობა”, 1989
2. Б. Брехт, Диалектика на театре, Москва, Изд. группа "Прогресс", 1986
3. Б. Брехт, Пьесы, Москва, "Дом интеллектуальной книги", 1977
4. Э. Хемингуэй, Собрание сочинений, В 2-х тт., Т. 1, Санкт-Петербург, 1998
5. Эстетика, Словарь, Под общ. Ред. А. Беляева и др., Москва, "Республика", 1989

სანდრო ახმეტელის რეპეტიციის დღიურები

თეატრალური ხელოვნება, ხელოვნების სხვა დარგებისაგან განსხვავებით ცოცხალი ხელოვნებაა, რომელიც წარმოიქმნება მხოლოდ მაყურებელთან შეხვედრისას. სპექტაკლი ხომ მაშინ იბადება, როდესაც მაყურებლის წინაშე იდება თეატრალური ფარად და წყვეტს თავის არსებობას, როდესაც იხურება ფარადა და ცარიელდება მაყურებელთა დარბაზი. იგი ემყარება სცენისა და მაყურებელთა დარბაზის უშუალო სულიერ კონტაქტს. თუ კი ეს კონტაქტი არა დამყარდა ეს იმას ნიშნავს, რომ სპექტაკლი თავისი ესთეტიკური კანონზომიერებით არ შედგა.

კარგი სპექტაკლი დიდხანს რჩება თეატრის რეპერტუარში და ყოველთვის, მაყურებელთან ყოველ ახალ შეხვედრისას თავიდან იბადება. სპექტაკლი კონკრეტულ დროში და სივრცეში იქმნება. იგი აუცილებლად უნდა პასუხობდეს იმ დროის, იმ ეპოქის სულიერ განწყობას, პრობლემებს, მოთხოვნებს რომელშიც იბადება. დროის მდინარებასთან ერთად იცვლება მოთხოვნები, პრობლემები, და სპექტაკლიც კარგავს თავის აქტუალობას. იგი იხსნება თეატრის რეპერტუარიდან. ოდესღაც დიდ შემოქმედებით მიღწევად აღიარებული სცენიური ქმნილება კვდება. მას ვერ შეინახავ, ვერ შემოღებ თაროზე. მისგან რჩება მხოლოდ რეცენზიები, მოგონებები, ფოტო მასალა, ვიდეო და აუდიო ჩანაწერები, დეკორაციისა და კოსტუმების ესკიზები, რეპეტიციის დღიურები. წარსულის ნებისმიერი თეატრალური მოვლენა თუ ფაქტი გაცილებით უფროა იდუმალებით მოცული, ვიდრე ნებისმიერი ისტორიული ფაქტი. სპექტაკლის დღიურები სხვა მასალებთან ერთად იდუმალებით მოცული თეატრალური სამყაროს კვლევის საშუალებას იძლევა.

“ყოველ სპექტაკლს თავისი ბედი და ისტორია აქვს. ისტორია სპექტაკლისა კი ორ ეტაპს მოიცავს, ერთს – პრემიერამდელს და მეორეს – მის შემდგომს. პირველი საფუძველია მეორის. პირობითად მას შეიძლება წარმოადგენის “შინაგანი ისტორია” ვუწოდოთ. იგი თავის არსებობას პიესის კითხვიდან იწყებს. მას მოსდევს ძიების ხანა, გზების მოსინჯვა, იწყება ჭიდილი აზრთან” (კიკნაძე, 1977:342). სპექტაკლის მზადების პროცესი ასახულია რეპეტიციის დღიურებში. ამ მხრივ უმდიდრეს მასალას წარმოადგენს რუსთაველის თეატრის არქივში დაცული სარეპეტიციო დღიურები. განსაკუთრებით საინტერესოა სანდრო ახმეტელის პერიოდი და მისი მოღვაწეობის ამსახველი დოკუმენტები. 1978 წელს დაიწყო ს. ახმეტელის საარქივო მასალების გამოცემა, ქართული

თეატრის ისტორიისა და სანდრო ახმეტელის მოღვაწეობის მკვლევარის პროფესორ ვასილ კიკნაძის რედაქტორობით. “როგორც ცნობილია, გარკვეული მიზეზების გამო, ახმეტელის მემკვიდრეობიდან ბევრი რამ დაიკარგა, გადარბდა მისი არქივი, რეჟისორს ცოტა დარჩა დამთავრებული ნამუშევრები, სიტყვები, წერილები, გამოსვლები. ამიტომ საგანგებო მნიშვნელობა ენიჭება ყოველ დოკუმენტს, ზოგჯერ წერილმანსაც კი, რომელიც ახალი დეტალებით ამდიდრებს ახმეტელის ცხოვრებას და მის შემოქმედებით ბიოგრაფიას, ახალი ნიუანსები შეაქვს მასში” (ახმეტელი, 1978:6-7).

როგორც რუსთაველის თეატრის საარქივო მასალებიდან ჩანს, ახმეტელი თავად დაუინებით მოითხოვდა სარეპეტიციო დღიურების სრულყოფილ წარმოებას, ყოველი მოვლენის დეტალურად აღწერას. თეატრის შემოქმედებითი მუშაობის განსაკუთრებით მდიდარ მასალას იძლევა სარეპეტიციო დღიურები 1926 წლიდან, იმ პერიოდიდან, როდესაც ს. ახმეტელი კ. მარჯანიშვილის თეატრიდან წასვლის შემდეგ სათავეში ჩაუდგება თეატრს. დღიურში დაფიქსირებული თეატრის ყოველდღიური შინაგანი ცხოვრების დეტალები, ათასი ნიუანსი, ადამიანთა მოუსვენარი ნააზრევნი და განცდილი ზოგჯერ უფრო მეტს გვეუბნება, ვიდრე მრავალი საგაზეთო სტატია და ნარკვევი” (კიკნაძე, 1977:343).

ს. ახმეტელის რეპეტიციების დღიურებს აწარმოებდნენ შემდგომში ქართული თეატრის გამოჩენილი მოღვაწეები: გ. იორდანიშვილი, აღ. გველესიანი, დ. ანთაძე, კ. პატარიძე, მ. ქორელი, ა. ჩხარტიშვილი, დ. ნაჭყებია, ბ. რაფაელსკი. სარეპეტიციო დღიურის ზოგიერთი ჩანაწერები დასადგმელი სპექტაკლის სრულყოფილ სურათს იძლევა. განსაკუთრებით საინტერესოა არჩ. ჩხარტიშვილისა და ბ. რაფაელსკის ჩანაწერები. ა. ჩხარტიშვილს სარეპეტიციო დღიურებში სრულყოფილად აქვს გადმოცემული სარეპეტიციო პროცესი, პერსონაჟების დახასიათება, მიზანსცენების წყობა. ფაქტობრივად არჩ. ჩხარტიშვილის ჩანაწერები სპექტაკლის ერთგვარ პარტიტურას წარმოადგენს. აკაკი ვასაძე იგონებს: მისი (არჩ. ჩხარტიშვილი) სარეპეტიციო დღიურების ჩანაწერები, მიზანსცენების ფიქსირება, მსახიობთა მუშაობის აღწერილობა, იშვიათი მუსიკალურობა და, საერთოდ არაჩვეულებრივი დაკვირვებულობა და ბეჯითობა ჯერ კიდევ მაშინ აძლევდა ყველას და მათ შორის მეც, იმის იმედს, რომ მისგან შემდგომში კარგი რეჟისორი დადგებოდა” (ვასაძე, 2010:53).

სარეპეტიციო დღიურებს აწარმოებდნენ რეჟისორი თანაშემწეები. ეს ადამიანები აღწერდნენ თეატრის შემოქმედებითი და ორგანიზაციული საქმიანობის ყოველ წერილმანს, რითაც დღემდე უდიდეს სამსახურს უწევენ ქართული თეატრის მკვლევარებს. გასული საუკუნის 20-იან წლებში რეჟისორის თანაშემწის საქმიანობა საქმეში ჩაუხედავო

ადამიანებისათვის გაუგებარი იყო. განსაკუთრებით გაუგებარი იყო ბოლშევიკური პარტიის იდეოლოგიებისათვის. ამის ნათელი მაგალითია რუსთაველის თეატრის რეჟისორის თანაშემწის ბ. რაფალსკის ირგვლივ დატრიალებული ისტორია. 1928 წლის 23 დეკემბერს გაზეთ „ახალგაზრდა კომუნისტში“ რუბრიკით – რუსთაველის თეატრის კულისებში, გამოქვეყნდა სარედაქციო წერილი „დიქტატურა“ თუ კოლექტიური ხელმძღვანელობა“. პუბლიკაციის პათოსზე კარგად მეტყველებს შემდეგი ციტატა: „დღეს ჩვენში არაფერი კეთდება მასების კონტროლის გარეშე. განსაკუთრებით საჭიროა ეს კონტროლი იდეოლოგიურ ფრონტზე კლასობრივი ბრძოლის გამწვავების პერიოდში“. ახალგაზრდა კომუნისტები თეატრს და მის სამხატვრო ხელმძღვანელს ბრალს დებენ დიქტატურაში, თუმცა აღიარებენ ს. ახმეტელის ნიჭსა და ენერგიას „ჩვენ ვაფასებთ ახმეტელის ენერგიას, ნიჭს, მაგრამ პიროვნების დიქტატურას კატეგორიულად უარყოფთ“. ამავე პუბლიკაციაში სხვების მხილებაში და დასმენაში გამოწვრთნილი ახალგაზრდა კომუნისტები რუსთაველის თეატრის ერთ-ერთ გამორჩეულ რეჟისორის თანაშემწეს ბ. რაფალსკის „შპიკოვაში“ სდებენ ბრალს „მოქალაქე რაფალსკი არაფერს არ აკეთებს, გარდა იმისა, რომ „შპიკივით“ დაძვრება და, ვინ რას იტყვის ახმეტელზე, დიდი გულმოდგინებით იწერს უბის წიგნაკში“. გაზეთ „ახალგაზრდა კომუნისტში“ გამოქვეყნებული პუბლიკაცია რუსთაველის თეატრის კომუჯრდის ბიუროს სხდომის განხილვის საგნად იქცა. მეტიც, საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომისიის პრეზიდიუმის სხდომამ მიიღო დადგენილება. დადგენილების ტექსტი გამოქვეყნდა 1929 წლის 17 მარტს გაზეთ „ახალგაზრდა კომუნისტში“. დადგენილების მე-10 პუნქტში ნათქვამია: „მოსხნილ იქნას თეატრიდან მოქალაქე რაფალსკი, რადგან მას თეატრში არ აქვს განსაზღვრული თანამდებობა“.

სარეპეტიციო დღიურები რუსთაველის თეატრის შემოქმედებითი და ორგანიზაციული ცხოვრების მრავალ ასპექტს ასახავს. დღიურებში თვალსაჩინოა თეატრის ძიებანი, მისი ექსპერიმენტები, კოლექტივის განწყობილებისა და ადამიანურ ურთიერთობათა ბუნება. დღიურებში კარგად იგრძნობა ახმეტელის მშფოთვარე ხასიათი, მისი მაძიებელი სული, ძლიერი ნებისყოფა. დღიურებში ასახულია ახმეტელის მიერ განხორციელებული, საყოველთაოდ აღიარებული სპექტაკლების სადადგმო პროცესი. გარდა განხორციელებული სპექტაკლების სარეპეტიციო ჩანაწერებისა, საინტერესო მასალებია დაცული იმ ექსპერიმენტული ხასიათის მუშაობის შესახებ, რომელსაც ახმეტელი ეწეოდა რომანტიკული თეატრის, გმირულისა და ფსიქოლოგიურის თანაარსებობის, ტრაგიკომიკურის, მასობრივი სცენების, მუსიკის, ფოლკლორის, რიტმის, პლასტიკის საკითხებზე.

სანდრო ახმეტელის წერილების, გამოსვლების, სარეპეტიციო დღიურების ანალიზი გვიჩვენებს თუ როგორ ეძებდა თეატრი თავის სახეს, როგორ ქმნიდა ახალ ფორმებსა და საშუალებებს.

ახმეტელის თეატრალური მოღვაწეობის, განსაკუთრებით მისი სამხატვრო ხელმძღვანელობის დასაწყისში იგი ჯერ იმ მხატვრულ და ორგანიზაციულ საფუძვლებზე მუშაობდა, რომელთა გარეშე შეუძლებელი იყო წინსვლა. ახმეტელის სარეპეტიციო დღიურებსა და სხვა ჩანაწერებში ლაპარაკია რუსთაველის თეატრის მხატვრულ პოზიციაზე, მისი სტილის თავისებურებებზე. ახმეტელი ამბობს: „თქვენ იცით, რომ ჩვენი თეატრი თეატრია ძიების“ (კიკნაძე, 1968:54). ახმეტელის თეატრი იკვლევდა თავისი ეროვნული სახის კონტურებს, ეროვნული თეატრის სახეს ეძებდა პლასტიკაში, რიტმში, ფოლკლორში და ყველგან, სადაც კი ეროვნული თეატრალური ფორმისა თუ მისი ელემენტის მონახვა შეიძლება. ამ ძიებებს გარკვეული დრო ჭირდებოდა. ეროვნული ფორმის გარეშე სანდრო ახმეტელს არ სწამდა, რომ თეატრი შეასრულებდა დიდ ისტორიულ მისიას.

ს. ახმეტელი, ჯერ კიდევ სტუდენტობის პერიოდში, აქტიურად მუშაობდა ეროვნული თეატრალური კულტურის ჩამოყალიბების პრობლემებზე, მაგრამ ეს იყო თეორიული კვლევა. იგი 1910 წლიდან პრესაში აქვეყნებს თეატრალურ რეცენზიებს, მონაწილეობას დებულობს საჯარო გამოსვლებში, დისკუსიებში. მის ადრეულ ნააზრევში მკაფიოდ არის ჩამოყალიბებული მისი ესთეტიკური პოზიცია. 1915 წლის 11 მაისს სახალხო სახლში წაკითხულ ლექციაზე „არის თუ არა ქართული თეატრი ქართული“, ახმეტელი სვამს კითხვას: „არის თუ არა ქართული თეატრი გამომხატველი ქართველისა, როგორც სპეციფიკური ნაციონალური ფსიქოლოგიის და რელიგიის მატარებელი ადამიანისა? გვყავს ეს ქართველი სცენაზე? შეგვიძლია გადაჭრით ვაღიაროთ, რომ ხელოვნურის სხივით შექმნილი ქართველი, იდეალური გაგზავნებაა ნამდვილ არსებულ ქართველისა? გვითხრა ჩვენ თეატრმა, თუ ვინ არის ქართველი? როგორია მისი სულისკვეთება? როგორია მისი ვნება? ძალა? რით საზრდოობს? რით სულდგმულობს? ვიცნობთ ჩვენ ქართული ადამიანის სულის დრამას? ვინ არის ქართველი? ვიცნობთ მას ჩვენ, როგორც თავისებურ მსოფლიო ინდივიდუმს? რით განირჩევა იგი სხვისგან? ვიცნობთ ჩვენ მის რელიგიურ ლტოლვილებას, რელიგიურ ექსტაზს? შეგვიძლია ვთქვათ, განვმარტოთ, თუ რა ფორმაში ხატავს იგი თავის ექსტაზს? ვინ არის ქართველი? ვიცნობთ ჩვენ მის ფსიქოლოგიას? ვიცნობთ ჩვენ მას, როგორც თავისებურ ტიპს, ჩამოყალიბებულს საქართველოს ისტორიის პირობებით? გვითხრა

თეატრმა, ვინ არის, ვინ, რა გვარია ქართველი როგორც ადამიანი?" (ახმეტელი, 1978:91-92).

ახმეტელის პრაქტიკული თეატრალური საქმიანობა მის მიერვე დასმულ კითხვებზე პასუხის გაცემის მცდელობაა. იგი იკვლევს ქართველი კაცის შინაგან სამყაროს, ცხოვრების წესს, ფსიქოლოგიურ თავისებურებებს. „იციან ქართველი, როდესაც სტირის მისი გული. სიცილი და ხარხარი – ეს მხოლოდ ფორმაა ქართველი ადამიანის რელიგიური ინტუიციისა. სიცილი და ხარხარი ბუნტური თვისებაა ქართველი ადამიანის სულისკვეთებისა“ (ახმეტელი, 1978:93). ფართა ს. ახმეტელის კვლევის არეალი, ქართველის. იგი ქართულ ხასიათებს ეძებს საქართველოს ისტორიული წარსულის ანალიზისას, ქართულ მწერლობაში, ფოლკლორში, ფოლკლორულ გმირებში, თქმულებებში, ქალხურ თეატრალურ სანახაობებში, ხალხურ თეატრალურ ნიღბებში.

ს. ახმეტელის სარეპეტიციო დღიურებში ჩანს, რეპეტიციებზე როგორი გულდასმით მიმდინარეობდა მუშაობა ინტონაციაზე, მუსიკალური ბგერისა და სიტყვის ინტონაციურ ერთიანობაზე, ეესტის, მიმიკის, ფიზიკური მოძრაობის ნაციონალური თავისებურებების კვლევაზე, მიღწეული შედეგების დახვეწასა და დამუშავებაზე, მსახიობების მიერ მის ორგანულად ათვისებაზე.

ახმეტელს ხიბლავდა ქართველი ადამიანის პლასტიკის, მისი მოძრაობის თავისებურება. რეჟისორის სურვილი იყო ეს თავისებურებები გადაეტანა სცენაზე. „ქართულმა სცენამ ვერ შეძლო ქართველი ადამიანის სხეულის მოძრაობის შესწავლა, ამ მოძრაობის ძირითადი რიტმის განხილვა-გამოცნობა და ქართული ელფერით მოცული პლასტიკის შექმნა სცენაზე. მერე ეს მოხდა ჩვენში, საქართველოში, სადაც ქართველ კაცზე ლამაზ მოსიარულეს, ბუნებრივი პროპორციით შემკული მოძრაობის მქონეს ჯერჯერობით ბადალი არ ჰყავს დედამიწის ზურგზე. ქართველი დადის საუცხოოდ, ფეხს დგამს გაბედულად, და არა ჩლუნგად, მოშვებულად... მთელი კორპუსიც გადააქვს თავისუფლად, სწორად, ოდნავ რხევით... ქართველს ფეხი გაშლილი დააქვს... მე მყავს სახეში მდაბიო ხალხი, ჩვენი გლეხკაცობა. მიგიქცევიათ ყურადღება ჩვენი გლეხკაცისათვის, როცა ის, მაგალითად, ხელს გართმევთ, ტანს რა მოძრაობას აძლევს? ქართველი წელს მხრებში კი არ ხრის, ე.ი. კი არ იკუხება, როგორც ჩრდილოეთის მცხოვრებლებმა იციან. წელგაშლილი სრულიად მთელ კორპუსს ოდნავ თქვენსკენ ხრის, - ფეხები გაშლილი, გაჭიმული უდგას და კისერი ხერხემალთან პერპენდიკულარულად უჭირავს. ქართველის მოძრაობა ბუნებრივად ესთეტიკურ კანონებს ემორჩილება. ღერწამივით ახოვანი ქართველის მოძრაობა - წმინდა

რიტმული მუსიკა“ (ახმეტელი, 1978:95-96). ანალოგიურად აფასებს ახმეტელი ქართულ ინტონაციას, იგი ამბობს: „ქართველის ინტონაცია ჰიმნია ქართული სიტყვა-პასუხის მშვენიერებისა“.

ფასდაუდებელია ს. ახმეტელის შემოქმედებითი მემკვიდრეობა. მიუხედავად იმისა, რომ ძალიან ბევრი დოკუმენტი გარკვეულ მიზეზთა გამო განადგურდა, წლების განმავლობაში აკრძალული იყო არამარტო მისი შემოქმედებითი საქმიანობის, მისი კვლევების, ძიებების შესწავლა, გააზრება და გაზიარება, არამედ მისი სახელის ხსენებაც კი. ახმეტელზე ტაბუს მოხსნის შემდეგაც ახმეტელის შემოქმედების, მისი შემოქმედებითი კვლევების მეთოდოლოგიის და მიღწევების შეფასება ცალმხრივი იყო, რაღა თქმა უნდა ზოგიერთი ბედნიერი გამონაკლისის გარდა.

ს. ახმეტელის შემოქმედებითი მიღწევები მის უბადლო ნიჭთან ერთად განაპირობა რეჟისორის დაუღალავმა შრომამ, კვლევისა და ანალიზის არაჩვეულებრივმა უნარმა, უსაზღვრო ფანტაზიამ, საქართველოს წარსულისა და აწმყოს მგზნებარე სიყვარულმა და რაღა თქმა უნდა ქართული თეატრის მომავლის რწმენამ. „ქართული თეატრი უნდა შეიქმნას ერის რელიგიურ ტაძრად. ამისთვის სულ სხვა ძალაა საჭირო: აღდგება ერი, აღდგება თვით თეატრიც, სპეტაკი ვით ქართული სული“.

ლიტერატურა:

ვ. კიკნაძე, სანდრო ახმეტელი, თბ., 1977წ.

ვ. კიკნაძე, წინათქმა წიგნიდან „ს. ახმეტელის დოკუმენტები და ნარკვევები“, თბ., 1978 წ.

ა. ვასაძე, მოგონებები, ფიქრები, თბ., 2010 წ.

ვ. კიკნაძე, ქართველი რეჟისორები, თბ., 1968

ს. ახმეტელი, დოკუმენტები და ნარკვევები, ტ. I თბ., 1978 წ.

**PROCEEDINGS OF THE CONFERENCE FOR TEACHERS AND
PROFESSORS
IN ARTS, HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES
CULTURE SCIENCES**

TAMILA LOMTATIDZE

SCIENTIFIC CENTER AT SHOTA RUSTAVELI STATE UNIVERSITY

**SEMANTICS OF SYMBOLS IN AN INTERIOR OF ADJARIAN
DWELLINGS AND IN A MYTH-RITUAL SYSTEM
SUMMARY**

Symbols are the major mechanisms of a cultural heritage which store the sacral information from ancient people. The archaic outlook unites symbolical thinking, the symbolical action, retained in a myth-ritual system, and the symbolical image fixed in a national ornament. The article shows the functional purpose of a cross - an example of a decor of Adjarian dwelling, archaic thinking and rituals, (ჯვარი) - one of the most ancient and sacral astral symbols that preserved in itself sacral semantics and religious beliefs of the Georgian people.

NINO KHARCHILAVA

BATUMI ART TEACHING UNIVERSITY
PHD IN HISTORY

**FUNCTION AND AIM OF GEORGIAN TRADITIONAL MARANI (WINE
CELLAR)
SUMMARY**

Marani is a general Georgian term and it is confirmed in the same form at the historical territory of Samurzakano (nowadays Gali district). In the memory of old people the Mingrelian meaning of this word „**Olavane**” - „sakvevre”, (a place where clay vessels are buried („Kvevri” - a clay vessel) originated from the word **Lagvani** („Lagvani” - „kvevri” - a clay vessel).

According to the ethnographical data two types of Marani are distinguished in Samurzakano: open Marani and closed Marani. Here two types of closed Marani are approved: „Pitsruli” Marani and „Jargvaluri” Marani, which were characteristic of the whole western Georgia. One of the main complexes of open Marani – the place of



Kvevris' spread in the open air – has its concrete name **Olagvane**(„sakvevre” a place where buried clay vessels are kept). Closed Marani has appeared in Samurzakano later. Respondents preferred to describe open Marani first.

Marani was considered to be a Holy place and „Satsnakheli” (a special vessel, made of wood, a winepress), tools for washing Kvevris inside, other vessels for family usage connected to wine were kept. Besides, products were also kept in Marani. In the mountainous Adjara, a room where milk products are kept, is called „Sardzie” (In Georgian: „Rdze” – milk) and also “Marani”. The fact that Marani was spread in Samurzakano underlines the high level of viticulture. This ritual, which was spread in Mengralia, described by S. Makalatia, is the proof for that. The ritual itself was called „Jashkecheri” and as it seems, it was local.

Marani, as a construction for winemaking, keeping wine and things in accordance, besides economic and domestic significance, had the greatest importance from religious point of view during the centuries. In Marani, for each sacred place, Kvevris full of wine were buried which were used only during holidays and praying. Wedding and baptizing were often held in Marani. At the same time Kvevri was considered sacred and also the building where Kvevris were kept. So Georgians always respected Marani and it was considered to be a sacred place.

Marani, in its wide usage, was the second unit of the living house, planning and architectural forms of which preserved the sign of deep folk traditions.

The building itself, besides economic and domestic significance, had an important place in religious rituals too. Marani had an important role in pre-Christian wedding traditions. These traditions are partially preserved; they have been spread after Christianity too.

So, open and closed Marani in Samurzakano were considered not only constructions for keeping and preserving wine and products (for this purpose was considered closed Marani), but they also were sacred place, cult constructions recognized as symbols of productivity. The wedding ritual and the wedding ceremony were also held in Marani.

**PROBLEMS OF EDUCATION IN THE FIELD OF MUSEUM
AND SCIENTIFIC RESEARCH IN GEORGIA
SUMMARY**

From the second half of the past century in Western Europe and the USA preparation of qualified, professional staff – museum curators and archivists started. This point has been discussed for several years in Georgia but only either at special courses or business meetings. No special actions were taken for the preparation of museum specialists. Higher Education Qualification Frame has just been approved where field of qualifications is in social disciplines and it is represented in the field of cultural heritage.

Preparation of professional staff abroad has been preceded by the inclusion of the specialists in the field of education in museum studies and scientific researches in the field of museology. Specialists are prepared nowadays on all of the three levels of education. Taking into account the experience of the foreign countries the educational program standards should be prepared in the nearest future and a preparation of enrollees should get started.

ELENE BABAKISHVILI

ILIA STATE UNIVERSITY

**NECESSITY OF FUNDRAISING IN THE CONDITIONS OF
TRANSITIVE ECONOMY
SUMMARY**

Nowadays fundraising is an integral part of the infrastructure of European Cultural organizations. Even in those countries where culture traditionally is financed by government cultural organizations more often seek for the new sources of financing. To attract money from business, different funds and private persons became much more urgent today than ever. This issue is quite problematic for those countries where culture was financed only by the government and in countries with transitive economy.

MODERN CULTURE AND "LOVE CITY 3D" **SUMMARY**

Modern popular culture, entertainment industry in particular, more and more enters human lives. Its seductive nature enables it to get into any society, and no prohibition can stop it. Information technologies change human lifestyle; under the influence of it person's spiritual and cultural world view suffers from the pressure of international communication.

The article deals with the aspects of psychological pressure on the example of social research conducted on the computer game "LOVE CITY 3D".

ELIZBAR ELIZBARASHVILI
IAKOB GOGEBASHVILI STATE UNIVERSITY IN TELAVI

THE PROBLEM OF THE ABSURD ACCORDING TO A. CAMUS' **"THE MYTH OF SISYPHUS"** **SUMMARY**

The article deals with the central idea of A. Camus philosophy – phenomenon of absurd. The two incorrect ways of overcoming the absurd are shown: the hope and the suicide. It also describes the way of revolt, suggested by the philosopher as the only true form of the human existence in the absurd conditions.

MIRANDA CHARKVIANI
PHILOSOPHER

THE UNIVERSE AS A HOLOGRAM **SUMMARY**

Why do the creative activities of great masters stand beyond the time and space changeability? Why is the 21st century man still charmed, attracted and amazed by the works of art created thousands of years ago? – I am trying to find the answers to these questions in the nature of the act of creation itself, its features and accompanying processes in which hologram will also render assistance.

NANULI NOGHAI DELI

SCIENTIFIC CENTER AT SHOTA RUSTAVELI STATE UNIVERSITY

**TYPES OF PATTERNS (NAMCHRELI) IN THE PRODUCTS OF THE
NATIONAL ARTS AND CRAFTS
SUMMARY**

In Adjara, as in other regions of Georgia, weaving has long been a well developed craft – preparation of fabric and knitted items. Different patterns - namchreli were developed during the knitting of these items. The names of more than seventy kinds of patterns have been recorded. After the restoration of these patterns, in addition to studying the artistic side of namchreli, it will be possible to use them to design clothes and accessories. It will revive another traditional treasure of arts and crafts of the Georgian people.

KETEVAN OCHKHIKIDZE

SHOTA RUSTAVELI THEATRE AND FILM
GEORGIAN STATE UNIVERSITY

**ICONOGRAPHIC PECULIARITIES OF THE RELIEF COMPOSITION
OF "THE LAST JUDGMENT" OF JOISUBANI CHURCH
SUMMARY**

In Georgia the most ancient relief image of "The Last Judgment" can be found on the window frame of the eastern facade of the church in the village Joisubani, Racha region. The image is dated as of 1st half of the 10th century. Jesus Christ sitting on the throne, two apostles, and angels weighing the souls of sinners, the patron of the building and the angel with the trumpet notifying the "Last Judgment" is not complete program of iconography of "The Last Judgment". The relief of the Joisubani church is characterized with specific traits, although considering some elements it resembles Cappadocia wall painting, namely, in the paintings of Joisubani and Yilanli Kilise the accent is made on a particular scene. The iconography of the "Joisubani" "The Last Judgment" is not studied yet and we think it's very interesting to discuss it in context together with the other

analogs in order to determine the peculiarities of iconographical solution of the theme in Georgia.

SOPIO SANIKIDZE

SHOTA RUSTAVELI STATE UNIVERSITY

SIGNIFICANCE OF SYMBOL IN ADVERTISEMENTS SUMMARY

The meaning of the symbol is that it is directly understood and does not have any language barriers in its interpretation. It is important that the person gets the right idea without any difficulties of what this symbol represents, he/she must be able to understand the product or service this symbol stands for and its advantages.

RATI CHIBURDANIDZE

BATUMI ART TEACHING UNIVERSITY,
ASSISTANT PROFESSOR

TAMAZ KHUTSISHVILI'S GENRE PAINTING SUMMARY

Works of the distinguished master of the 1970s Tamaz Khutsishvili added original shade to the contemporary Georgian painting. He belongs to the circle of artists who aspire to display refined tonal possibilities of the color and directly continue creative traditions of colorists of the previous generation. Genre painting takes one of the most important places in his diverse creative works, among them there are scenes, depicting certain social groups or types, street episodes, landscapes, portraits with genre elements, etc.

Genre form, which means to express the elements of a real life, gains stressed narrow character as well as generalized pictorial interpretation in Tamaz Khutsishvili's works. In some cases ("Laundress", "Astamur", "Elene") genre scenes are distinguished by the laconism of general compositional decision, generalization of the content and accentuation of the main idea. Genre interpretation is somehow different in such works as: "Tavern", "Feast", "Nineteen twenty-one", in which the tendency of depicting separate episodes or detailed telling of the story is revealed.

Motives of the real life are evidently theatricalized and pictorial images are romanticized in Tamaz Khutsishvili's genre paintings. His chamber thematic scenes

create intimate atmosphere, where pictorial images, portrait-types are represented as alienated withdrawn personages. Such interpretation of the events is caused by the author's individual experience, and that represents him as an artist with a distinctive standpoint and original manner of painting.

MALA CHICHILEISHVILI
BATUMI ART TEACHING UNIVERSITY,
FULL PROFESSOR

BATUMI SYNAGOGUE

(ISSUES OF PROJECT AND BUILDING INTERRELATION)

SUMMARY

The Batumi Synagogue is one of the distinguished samples in Georgia with its authenticity and artistic-architectural solution. It was constructed in early 20th century according to the project of the architect S. Volkovich.

The paper represents the attempt to describe the functional and artistic peculiarities of the Synagogue as well as to compare the present state of the project and the construction.

The research showed that mostly the following is based on the project: planning of the prayer hall, principle of space distribution, system and forms of window arrangement, artistic solution of the western façade and the stylistic features.

At the same time it is clear that the project was accomplished with certain corrections: the teaching block was compressed and the priority was given to the prayer hall whereas some artistic-constructional forms were carried out in a more simplified artistic style.

VLADIMIR BIBILEISHVILI

BATUMI ART TEACHING UNIVERSITY,
ASSOCIATE PROFESSOR

**ALEXANDER TSUTSUNAVA – THE FOUNDER OF THE GEORGIAN
CINEMA
SUMMARY**

Alexander Tsutsunava was the first director who put the foundation to the Georgian cinema.

In 1916 Alexander Tsutsunava starts to make a full-length Georgian film “Kristine” based on the story of a well-known Georgian writer EgnateNinoshvili with the same title. The realness and psychology of the film differed from insipid art melodramas. Tsutsunava transfers sincere drama of a person with realism and deep psychology.

In 1924 Alexander Tsutsunava starts film shootings “Who is Guilty”. In 1925 the film was ready. In film shootings “Who is guilty», the cinema still retold the matter of product by means of the narrative image and a step of a caption. It should be noted that the principles of the Georgian assembly motion picture arts are not observed in a film, however a film surprises with skills of actors, a realistic manner of creation of a cinema image and depth of judgment of essence.

In 1926 Tsutsunava releases the first Georgian comedy film of “Hanuma” based on the play of AvksentiTsagareli. In a film the director derides both an aristocratic circle, and representatives of a bourgeois class. In 1927 it films “Two hunters”.

The script of the film “Revolt in Guria” was written by the director himself. Unlike the novel, private lives of separate heroes in a film are transferred onto the background, and on the foreground the human weight is put forward.

Alexander Tsutsunava made only five films – “Kristine”, “Who is Guilty”, “Hanuma”, “Two Hunters” and “Revolt in Guria”. Neither of these films is the carrier of the Soviet themes and socialist realism.

BATUMI –CINEMATIC CITY SUMMARY

Tourist development of Adjara is a political priority of Georgia. With this tendency, Batumi will appear on an international map quite actively and attract tourist interest. Film tourism is a recognized formula. Development of these two spheres complements each other and reinforces fame of the country. Festival is exactly the sort of event that should be formed as one of the major cultural attractions of the city. Interesting program, guests and pleasant activities of the festival are forwarded to this goal.

SOPHO TAVADZE

BATUMI ART TEACHING UNIVERSITY
ASSOCIATE PROFESSOR, PHD IN ART THEORY AND HISTORY

GERMAN “EXPRESSIONISM” AND GEORGIAN CINEMA SUMMARY

The paper deals with the notion of the “expressionism” as the artistic tendency and its main characteristic features and how the expressionism tendencies are expressed in Georgian cinema.

German expressionism cinema was a peculiar phenomenon. It displayed the possibility of new artistic forms and ideas in filmmaking. Its aesthetics was often transferred into different film directors' creative works. “Expressionism” influence made an impact on the national filmmaking. “My Grandmother”, a film made by director Kote Mikaberidze in 1929 is fully complied with expressionism artistic status. The satirical comedy was one of the interesting and actual movies created at that time, which was characterized by its original artistic reflection of the critical beginning.

SOME ISSUES OF USING A CHILD AS A SYMBOL IN CINEMATOGRAPHY SUMMARY

1. Language of Cinematography in its self implies the existence of symbols and signs that have expressive features and accessibility to perceive. Each symbol has its nature that gives possibility to convert it into a symbolic sign.

2. A child is one of such symbols. Different directors use it with different meanings depending on the problems highlighted in their films. The present paper is an attempt to discuss the examples of directors' expressiveness in symbols.

3. A child reflects life in a mirror as well as reacts on every change taking place in the society or the country. In this case it is natural to use it as a model of society/community, state as well as human relations.

ZAZA KHALVASHI

BATUMI ART TEACHING UNIVERSITY
FULL PROFESSOR, FILM DIRECTING

DIRECTING AS A SCIENCE SUMMARY

There are various theoretical points of view in the history of creative thinking where functional definitions of the nature of art are reflected according to the time requirements.

Once, people considered "the work of art" as the area of "wisdom" and "philosophy" and according to this, they assessed its importance. That is why the art was a form of cognition and in this regard its functional value was discussed.

LELA OCHIAURI

SHOTA RUSTAVELI THEATRE AND FILM
GEORGIAN STATE UNIVERSITY,
PROFESSOR, DOCTOR OF ARTS

POLITICS AND ITS IMPACT ON GEORGIAN FILM PRODUCTION AND CREATION PROCESSES

SUMMARY

Georgian Cinematography was born almost in the same period as the World Cinematography. Lots of things have happened since its creation.

Georgian Cinematography has undergone different types of changes starting from its birth and till the contemporaneity. It has been reflecting the Georgian history and has been developing, changing, stagnating or ascending alongside the political, social and cultural trials of the country.

The alterations of Georgian films were always revealed in the tour of forms and tasks of fiction that from their side used to impact on the destiny of the Georgian cinematography.

The tour is still continuing and the train on which the Georgian cinematographers have once got on is still heading towards new destinations to meet new challenges.

GIORGI UGHRELIDZE

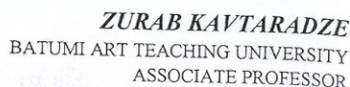
SHOTA RUSTAVELI THEATRE AND FILM
GEORGIAN STATE UNIVERSITY

PRODUCIBLE SEARCHES IN CINEMATOGRAPHY AND PRECONDITIONS OF

TELEVISION IN GERMANY

SUMMARY

In 1920 an expressionist film "The Cabinet of Dr. Caligari" (Directed by Robert Wiene) was made where the main personage Caligari himself – often the symbol of evil, is considered to be Hitler's cinematographic ancestor. Nazis who brought terrible misfortunes to Germany and the whole world got interested in cinematography and television. They began to care for the films which would be based on their ideology like Leni Riefenstahl's "Triumph of the Will" and "Olympia". Berlin's Olympics were broadcasted on television in 1936.



The article deals with the possibilities of making films with modern digital technologies. Today there is no difficulty in purchasing relevant equipment to produce world standard cinematic production. There appears a possibility to create authorized films by using compact digital technologies. In this case the financial expenses can be quite small.

IRAKLI GOGIA

ILIA STATE UNIVERSITY
ART SCIENTIFIC-RESEARCH INSTITUTE

**LABAN'S "ICOSAHEDRON" AND ITS SIGNIFICANCE
IN THE THEATRICAL PEDAGOGY
SUMMARY**

Laban found a formula which can be used to explain the movement of people from different nations and traditions. Laban is using the geometrical concept **icosahedron** to capture the individual's total Kinesphere, defined by the maximum stretch of the body without stepping out of the center of gravity.

LASHA CHKHARTISHVILI

ILIA STATE UNIVERSITY
SCIENTIFIC-RESEARCH INSTITUTE

**NEW APPROACHES TO STAGE SHAKESPEARE'S TRAGEDIES
IN THE BRITISH THEATRE IN 2ND HALF OF 20TH CENTURY
(EXPERIMENTS OF PETER BROOK IN THE WORLD
OF SHAKESPEARE)
SUMMARY**

From 1950s one can observe clear changes in the European Theatre. First of all, these changes are shown not only in the popularization and establishment of new theatre genres but also to stage classic works with new and non-traditional forms, as well as with the experimental approach to literary sources and Post Avant-garde stage interpretations. From the classic dramaturgy mostly Shakespeare's tragedies and comedies are the best material for the interpretation in European Theatre.

In new interpretations of Shakespeare's plays great contributions were made by Bari Jackson, Peter Brook, and Michel San-Dan. The article emphasizes a question of Peter Brook's Shakespearian findings.

TAMAR KIKNAVELIDZE
ILIA STATE UNIVERSITY

STAGE SPACE OF GORDON CRAIG SUMMARY

The paper of PhD Student of Ilia State University Tamar Kiknavelidze concerns the significance of a new manner acknowledged stage space by Gordon Craig. The speaker discusses this issue on the example of the performance of William Shakespeare's "Hamlet" staged at Moscow Art Theater.

VLADIMIR BIBILEISHVILI
BATUMI ART TEACHING UNIVERSITY

AKAKI PAGHAVA'S TEACHING ACTIVITIES SUMMARY

Hundreds of experts have been brought up throughout the scenic and pedagogical activity of Akaki Paghava. In Georgia there is no theater without Akaki Paghava's pupils working in.

The love of theater, and also idea of service to the country and the people by means of theater induced the student of philological faculty of Moscow State University Akaki Paghava in 1909 to arrive in the Moscow Art Studio and under the direction of founders of art theater of Stanislavsky and Nemirovich-Danchenko to improve the stage director's abilities. The dream of the figures of the Georgian theater came true. In 1921 the republican government starts to lay the foundation for a theatrical formation. On the instructions of the national commissariat for the formation of theatre Akaki Paghava conducted organizational issues during a year and in 1922 opened a studio.

From 1923 the studio begins public display of the works. The theatrical society and the press highly appreciated the work of the students. In 1924 the studio gets the rights of the theatrical institute, it played an important role in education of new actors and was awarded.

In 1936 on the basis of the studio the Shota Rustaveli State Theatrical Institute was founded; Professor Akaki Paghava was appointed the vice-rector in academic-educational part and the head of the chair of history of theater.

Pedagogical and director's activity of Akaki Paghava is closely connected with Tbilisi conservatory where in 1924 the opera studio was based.

Akaki Paghava supervised over an opera class of conservatory and throughout many years prepared shots for the Georgian opera art.

Wherever Akaki Paghava worked, he was always distinguished with diligence, organizing talent and frankness.

TEIMURAZ KEZHERADZE
BATUMI ART TEACHING UNIVERSITY

FRIEDRICH SCHILLER ON THE PURPOSE OF THE THEATRE

SUMMARY

German philosophy made great influence on the development of German culture. The German literature, dramatic art, theatre, theorists of art also made great contribution to the development of the philosophical thought.

Schiller was greatly interested in the Greek and Roman culture from the early age. In his first drama, "Robbers" the influence of antique esthetics is vividly seen. Next year his interest to ancient art became even stronger. In the antique esthetics Schiller is mostly fascinated by the harmonious union of the person with the nature and educational purpose of art, namely theatrical art with its didactic meaning. Theater, according to Schiller, carries out this function by a catharsis, moral clarification. Schiller gives original interpretation of a catharsis. In his opinion, the tragedy clears "sensitivity and fear", a comedy humor and satire when it shows real human aspirations. Schiller considers that the theater should help people in perception of a reality. In his opinion, the purpose of art is the objective perception of the reality.

Besides its didactic purpose Schiller gives the most importance to the function of the theatre to foster the formation of public opinion. It is especially reflected in his theoretical works "Theatre as an Institution" and "On The Modern German Drama".

IRMA BAGRATIONI

BATUMI SHOTA RUSTAVELI STATE UNIVERSITY
ASSISTANT PROFESSOR

ART OF THE THEATRICAL SYNTHESIS AS THE ARCHETYPE OF AESTHETIC UNDERSTANDING OF THE MUSICAL VIDEO PROJECT SUMMARY

The present paper outlines various forms of synthesis known in the history of art. The concept of theatrical synthesis implies the creation of a qualitatively new artistic phenomenon irreducible to the sum of its component parts. Theatrical synthesis has a comprehensive emotional effect on a person, appealing to all his senses. In musical video project acting is combined with song, instrumental music and dance.

TEIMURAZ KEZHERADZE

BATUMI ART TEACHING UNIVERSITY

DIARIES OF SANDRO AKHMETELI'S REHEARSALS SUMMARY

Many things are missing from Sandro Akhmeteli's legacy. Therefore, each single document, even a trifle is of particular significance as they enrich life and activities of Sandro Akhmeteli with details and render it new shades.

The Rehearsal Diaries preserved at the archive of the Rustaveli Theatre represent such type of rich material. Sandro Akhmeteli's period and the documents depicting his activities are of paramount significance in this respect.

The Rehearsal Diaries reflect creative and organizational aspects of the Rustaveli Theatre. They describe the staging process of Akhmeteli's worldly acclaimed performances. Besides the rehearsal recordings of the staged plays the diaries also preserve interesting materials about the experimental works that Akhmeteli was conducting on the issues of romantic theatre, tragicomic and mass scenes, music, folklore, rhythm, plasticity. In Sandro Akhmeteli's opinion theater could not fulfill its historical mission without the national form.

შენიშვნები

076/8

საგარეო ურთიერთობების
სამსახური

საგარეო ურთიერთობების
სამსახური

საგარეო ურთიერთობების
სამსახური

საგარეო ურთიერთობების
სამსახური

ART OF THE THEATRICAL SYNTHESIS AS THE ARCHITYPE OF AESTHETIC UNDERSTANDING OF THE MUSICAL VIDEO PROJECT SUMMARY

The present paper outlines various forms of synthesis known in the history of the concept of theatrical synthesis under the creation of a qualitatively new artistic phenomenon, attributable to the part of its component parts. Theatrical synthesis has comprehensive emotional effect on a person, involving in all his aspects. In musical video project acting as synthesized film, song, cinematograph, music and dance.

საგარეო ურთიერთობების
სამსახური

საგარეო ურთიერთობების
სამსახური

ON THE ART OF SANDRO ALBERTINI'S REHEARSALS SUMMARY

Many things are interesting from Sandro Albertini's legacy. The first and most obvious, such a guide is of particular significance as they enrich life and activities Sandro Albertini with their words under a new shade.

The Rehearsal Diary prepared at the request of the Krasnodar Theatre, is a part of the material Sandro Albertini's period and the documents represent an extensive of humanistic significance to this aspect.

The Rehearsal Diary reflects creative and experimental aspects of the Krasnodar Theatre. They describe the staging process of Albertini's world-class performances. Besides the rehearsal coverings of the staged play, the diary presents interesting materials about the experimental works that Albertini conducted in the areas of dramatic theatre, hegemonic and most famous, the Krasnodar Theatre. In Sandro Albertini's opinion, theatre should be a kind of art.

ISSN 1987-5851

© კრებულის, 2011. ხელოვნების უნივერსიტეტი. www.batu.edu.ge 24 43 68

ISSN 1987-5851

საქართველოს
განათლების
მინისტრო

