

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

ხელოვნების თეორიისა და ისტორიის დეპარტამენტი

სამეცნიერო შრომების კრებული

ISSN 1987-5851

# ხელოვნებათმცოდნეობითი ეტიუდები

## STUDIES IN ART CRITICISM

VI

ხელოვნების უნივერსიტეტის გამომცემლობა

ბათუმი 2015

UDC (უაკ) 7.072(051.2)

“კულტურა და ხელოვნება: ტრადიცია და თანამედროვეობა”  
საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციის მასალები

International Conference Proceedings  
“Culture and Art: Tradition and Modernity”

რედაქტორი – მაია ჭიჭილეიშვილი

ტომის რედაქტორი – სოფიო თავაძე

სარედაქციო საბჭო:

ერმილე მესხია

ვასილ კიკნაძე

ლელა ოჩიაური

ანა კლდიაშვილი

ხათუნა მანაგაძე

ქეთევან გოგოლაძე

თამარ სირაძე

საქართველო, ბათუმი, ლ. ასტიანის ქ. №37  
Georgia, Batumi, №37 Asatiani Street

[www.batu.edu.ge](http://www.batu.edu.ge)

[info@batu.edu.ge](mailto:info@batu.edu.ge)

© ხელოვნების უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2015

გამომცემლობა „უნივერსალი“, 2015

თბილისი, 0179, ი. ჭავჭავაძის რაიონი, 19, ☎: 2 22 36 09, 5(99) 17 22 30  
E-mail: universal@internet.ge

**ამირან კახიძე**

*ბათუმის შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტი  
ბათუმის არქეოლოგიური მუზეუმი  
ბათუმი, საქართველო*

**ატიკური მონუმენტური ვაზათომომხატველობის  
ნიშნუბი ფიჭვნარიდან  
(ნითელფიგურული კრატერი)**

ფიჭვნარში აღმოჩენილი მოხატული კერამიკით მნიშვნელოვნად გამდიდრდა საკაცობრიო კულტურის საგანძური. როგორც ცნობილია, ბერძნულმა ვაზათომომხატველობამ განვითარებისა და სრულყოფის მეტად რთული და ხანგრძლივი გზა განვლო. მისი ფესვები ეგეოსური ცივილიზაციიდან, ე.წ. შუა მიწისური ეპოქიდან, დაახლოებით ძვ.წ. 1800 წლიდან იწყება. ამ დროისათვის ჩნდება ე.წ. კამარისის სტილის პოლიქრომიული მოხატული ვაზები. ძვ.წ. XIII საუკუნიდან დორიელთა შემოსევების შემდგომ კრეტა-მიკენის ცივილიზაცია შეცვალა ახალგაზრდა ელინურმა კულტურამ. პირველ ხანებში გავრცელებულია პროტოგეომეტრიული სტილის მონოქრომიული ვაზები. მათი ნარმოების ცენტრები იყო არგოლიდა, პელეპონესი, ატიკა, ბეოტია, კორინთო, პილოსი, როდოსი, კოსი და ა.შ. ძვ.წ. X საუკუნიდან წამყვანი ადგილი დაიკავეს ე.წ. გეომეტრიული სტილის ვაზებმა. ვაზათომომხატველობის ამ სტილმა განვითარების უმაღლეს საფეხურს ძვ.წ. IX და განსაკუთრებით VIII ს. I ნახევარში მიაღწია. ვაზების შესამკობად გამოყენებული გეომეტრიული ორნამენტი თუ ფიგურული კომპოზიციები რაიმე სიუჟეტური შინაარსის მატარებელნი არ არიან. ფიგურები განლაგებულია ერთიმეორის მიყოლებით, სიბრტყეში ფრიზისებურად. გეომეტრიული სტილის მხატვრობა ასახავდა იმდროინდელი საზოგადოების სულიერ მოთხოვნებს.

დიდი ბერძნული კოლონიზაციის დაწყებამ, აღმოსავლეთის ქვეყნებთან კონტაქტების დამყარებამ ხელი შეუწყო ძვ.წ. VIII ს. II ნახევრიდან ვაზათომომხატველობის ე.წ. „აღმოსავლური“, „ორიენტალისტური“, „ხალიჩისებური“, იგივე „ორხოვისებური“ სტილის წარმოშობას. გეომეტრიულს ცვლის აღმოსავლური ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი სტილიზებული მცენარეული მოტივები. კომპოზიციაში წამყვან ადგილს იკავებს ფიგურათა გამოსახულებანი – ადამიანთა სახეები, ცხოველები და ფანტასტიკური არსებანი. მხატვრობაც პოლიქრომიული გახდა. ჩანს კავშირი მონუმენტური ხელოვნების სხვა დარგებთან. ატიკაში მხატვრობის ეს სტილი სუსტად ჩანს განვითარებული. სამაგიეროდ, საერთო აღიარება ჰპოვა ატიკურმა შავფიგურულმა ვაზებმა.

შავფიგურული სტილის ვაზათომომხატველობა წარმოიშვა კორინთოში ძვ.წ. VII ს. ბოლოსა და VI ს. დამდეგისათვის. შავფიგურული ტექნიკა გულისხმობს ჭურჭლის თიხისფერ ზედაპირზე შავი ფერის ლაკით სილუეტური გამოსახულებ-

ბის მოხატვას ცალკეული დეტალების ამოკანვრით და, აგრეთვე, ზოგჯერ სხვა ფერების დამატებით (სიხარულიძე, 1992:65).

შავფიგურიანი სტილის კომპოზიციური მხატვრობა მრავალფიგურიანია. მოკალმეთა შემოქმედების მასაზრდოებელ წყაროს წარმოადგენდა ბერძნული მითოლოგიური და საგმირო ეპოსი. გამოსახავენ ოლიმპიელ ღმერთებს (განსაკუთრებით დიონისეს თანმხლები ამალით), ჰერაკლეს გმირობის ციკლს, ტროას ომს და ა.შ.

შავფიგურიანი სილუეტებიანი მხატვრობის დროს გამოსახულება სიბრტყისებურია, ზედაპირზე ადამიანი ჩრდილისებურად გართხმულადაა გამოსახული. ამიტომაც მოხატულობა სრულ ჰარმონიაშია ჭურჭლის ფორმასთან, ე.ი. სივრცის გაგება ჯერ კიდევ ვაზათმომხატველებისათვის მიუწვდომელია. მიმართავენ ბევრ პირობითობას.

ძვ.წ. VI საუკუნისათვის ატიკური შავფიგურული ვაზები თანდათანობით მსოფლიო ბაზარს იკავებენ. იყო სხვა ცენტრებიც – კორინთო, ქალქიდიკა და სხვ.

შავფიგურული ვაზათმომხატველობა არსებობას განაგრძობს მხატვრობის ახალი ნითელფიგურული სტილის პარალელურად ძვ.წ. V საუკუნეშიაც. ძვ.წ. V ს. II მეოთხედიდან კი ნითელფიგურული სტილი გაბატონდა.

ნითელფიგურული მხატვრობა VI ს. ბოლო მესამედიდან ისახება. შერეული სტილით მომუშავე მხატვრები ნერგავენ რეალურ ტენდენციებს. შეინიშნება სწრაფვა კომპოზიციის სივრცეში, მოცულობითი გამოსახვისაკენ, რაც შესაძლებელი გახდა ნითელფიგურული მხატვრობის გარკვეულ საფეხურზე.

ადრეული ეტაპისათვის ნითელფიგურული ვაზათმომხატველობისათვის დამახასიათებელი იყო ე.წ. მკაცრი სტილი.

ძვ.წ. V ს. II მეოთხედიდან უდიდესი გარდატეხა ხდება ელინურ ხელოვნებაში. მკაცრი სტილის არქაული ხელოვნების გადმონაშთებით შეზღუდული, პირობითი, სიბრტყისებური მხატვრობის ნაცვლად თანდათანობით ინერგება უფრო განვითარებული, ე.წ. თავისუფალი სტილის ვაზათმომხატველობა, რომელიც განვითარების უმაღლეს საფეხურს ამ საუკუნის შუა ხანებისა და მესამე მეოთხედისათვის აღწევს. ვაზათმომხატველობაში ახალი სტილის დანერგვას მნიშვნელოვანი ბიძგი მისცა მონუმენტურმა კედლის მხატვრობამ, რომლის ბრწყინვალე წარმომადგენელი იყო პოლიგნოტი. სიახლე ბერძნულ კლასიკაში აღინიშნა იმით, რომ ახლა მრავალფიგურიან კომპოზიციებში ფიგურები გადმოიცემა პლასტიკურად, ატარებენ მოცულობით ხასიათს. მხატვრები ახერხებენ თავის ტილოზე უჩვენონ სიღრმე, შემოდის სივრცის გაგება.

თავისუფალი სტილის ვაზათმომხატველობას, მსგავსად დიდი ხელოვნების ნიმუშებისა, ახასიათებს მონუმენტურობა. წამყვანი ადგილი ფიგურულ კომპოზიციებს უკავია. ორნამენტი ამკობს ჭურჭელს. მას დაქვემდებარებული ადგილი უკავია. ხელოვანს გამოსახვის მეტი საშუალება ეძლევა. ფიგურები სივრცეში ნაჩვენებია უფრო თავისუფლად, ბუნებრივ, ზომიერ მოძრაობაში; მკვეთრ რაკურსებსა და კუთხოვან მოძრაობას აქ ვეღარ შევხვდებით. ასევე ბუნებრივ-რეალისტურადაა ნაჩვენები ტანსაცმელი, ტანისა და სახის ნაკვთები.

სწორედ ამ სტილის ვაზათმომხატველობის ერთ-ერთ ბრწყინვალე ნიმუშს წარმოადგენს ადრეკლასიკური ხანის ფიჭვნარის ნითელფიგურული კრატერი.

აქვს შედარებით პატარა მოცულობის ტანი, სუსტად გამოყოფილი, მხრებიდან აზიდული ყურები; მაღალი, გაშლილი ყელი, ფართო ლილვისებური გვირგვინით დასრულებული პირი (ტანის მოცულობის დიდი ნაწილი ყელზე მოდის), ტანისაგან გამოყოფილ ორსაფეხურიან ფეხსა და კორპუსს შორის შემოუყვება პლასტიკური რგოლი. მხატვრობა ორფრიზიანია. პირი შემკულია ვოლუტებიანი პალმეტებისა და ლოტოსის ყვავილების პორიზონტალური ზოლით. ქვედა ფრიზის სცენებს შორისი და ყურის ძირების ზედა არე ორმაგი პალმეტებითაა შევსებული. ზედა და ქვედა ფრიზი ერთმანეთისაგან გამოყოფილია ოვების ორნამენტის ზოლით. ქვედა ფრიზის შემომსაზღვრელი მებანდრისა და ჯვრების პორიზონტალური ზოლი ყურებამდე ვრცელდება.

ფიჭვნარის წითელფიგურული კრატერის ზედა ფრიზის წინა მხარეს თეზევსის მიერ ელენეს მოტაცების სცენაა აღბეჭდილი. მოქმედების ადგილია არტემიდე ორთიას ტაძარი, რაზედაც ნათლად მიუთითებს იქვე გამოსახული იონიურკაპიტელიანი საკურთხეველი და დორიული კოლონა. მრავალფიგურიანი კომპოზიციის (ზედა ფრიზზე მოხატულია ქალის 13 და მამაკაცის 7 ფიგურა) ცენტრში ნაჩვენებია შუბოსანი შიშველი ახალგაზრდა, ატიკის უპოპულარესი გმირი – თეზევსი, რომელიც მარცხნივ მისდევს ელენეს. თეზევსს ახურავს ორნამენტირებული პეტაზი, რომლის ქვემოთაც მოჩანს გრძელი, ჩამოშლილი თმები, ხელთ უპყრია ორმაგი შუბი, მარცხენა ფერდზე ჰკიდია მოკლე სატევარი, მარცხენა ხელზე კი ვიწრო და გრძელი მოსასხამია გადადებული. ელენეს აცვია სადღესასწაულო პეპლოსი, რომლის ზედა ტანი (აკეცილი კალთა) და ბოლო შემკულია ფართომტოებიანი არშიით. წელზე ვიწრო სარტყელი აქვს შემორტყმული. კონად შეკრულ თმებს ამშვენებს მახვილშტოებიანი დიადემა. ელენეს უკან მარცხენა პროფილში დგას წვერიანი მამაკაცი, ელენეს მამა, ზევსი. მარჯვენა ხელში უკავია ორნამენტირებული სკიპტრა, თავი შემკული აქვს დაფნის შტოსაგან შედგენილი გვირგვინით. მის გვერდით ვხედავთ ზურგიან სკამს. გვირგვინი, სკიპტრა, ფიგურის მონუმენტურობა ნათელჰყოფს, რომ საქმე გვაქვს უზენაეს ღვთაებასთან. სიტყვას აღარ განვაგრძობთ სხვა ფიგურების, ელენეს მეგობარი ქალიშვილების შესახებ.

კრატერის ზედა ფრიზის უკანა მხარეს სასიყვარულო მიდევნების სცენაა გადმოცემული: შუაში ფრთოსანი ქალღმერთი ეოსი მისდევს ჩანგიან ჭაბუკ კეფალოსს.

ფიჭვნარის წითელფიგურული კრატერის წინა მხარეს, ქვედა ფრიზზე მოხატულია მითი ტრიპტოლემოსის, დემეტრესა და პერსეფონეს შესახებ. ცენტრში ნაჩვენებია ფრთოსან ეტლში მჯდომი ტრიპტოლემოსი მარჯვენა პროფილში, რომელსაც მარცხენა ხელში სკიპტრა და თავთავები უკავია, მარჯვენაში კი – ფიალა. ტრიპტოლემოსის წინ დგას ქალღმერთი დემეტრე. მას მარცხენა ხელში სკიპტრა და თავთავები უკავია, მარჯვენა, წინ განვდილ ხელში კი – ბრინჯაოს ოინოხოია. დემეტრეს უკან ვხედავთ მამხალეებიან ჰეკატეს ფასში, ტრიპტოლემოსის უკან კი – კორას, პერსეფონეს მარჯვენა პროფილში. შემოსილია ნაზი ქსოვილისაგან დამზადებული ქიტონითა და მოსასხამით. ორივე ხელში უკავია ზეთისხილის შტოების ბოლოები. სიღრმეში მოჩანს დორიული კოლონა, რაც ადასტურებს, რომ მოქმედება ხდება ელევსინის ტაძარში.

ქვედა ფრიზის უკანა მხარეს მოცემულია ოთხფიგურიანი კომპოზიცია სიმპოსიუმის სცენით – ტახტზე წამოწოლილი მამაკაცები და მათი გამართობი ქალები.

ფიჭვნარის კრატერი დამზადებულია ატიკაში, დაახლოებით ძვ.წ. 450 წ. (დანვრ. იხ. კახიძე, 1973<sub>ა</sub>; 1973<sub>ბ</sub>; 1975: 34-58; სიხარულიძე, 1987: 60-66). მისი მომხატველია ე.წ. ნიობიდების მხატვარი. იგი ნითელფიგურული ვაზათომომხატველობის ერთ-ერთი ბრწყინვალე წარმომადგენელია და ითვლება მონუმენტური ვაზათომომხატველობის ფუძემდებლად. აგრძელებს კლასიკური მონუმენტური ფრესკული კედლის მხატვრობის საუკეთესო ტრადიციებს (კლასიკური მონუმენტური მხატვრობის წარმოქმნა-განვითარება მჭიდროდაა დაკავშირებული ხუროთმოძღვრებასა და ქანდაკებასთან). მონუმენტური ფრესკული მხატვრობის უდიდეს წარმომადგენლად აღიარებულია პოლიგნოტ თაზოსელი (მოღვაწეობდა ძვ.წ. 470-440 წლებში). თვლიან, რომ კიმონის დროს იგი ისეთივე როლს თამაშობდა მხატვრობაში, როგორსაც ფიდიასი პერიკლეს მონათმფლობელური დემოკრატიის აყვავების ხანაში. პოლიგნოტი გრანდიოზული მრავალფიგურიანი კომპოზიციების ოსტატი. მის შემოქმედებაში დიდი ყურადღება ექცევა პერსონაჟთა სულიერ-ესთეტიკური განწყობილებების გადმოცემას. პოლიგნოტს მხატვრობაში შემოაქვს პეიზაჟი – ზღვის სანაპირო, მდინარეები, უსწორმასწორო რელიეფი და ა.შ. ნერგავს პლასტიკურ, მოცულობით მხატვრობას. ათენის აკროპოლისის პორტიკის მხატვრობაში პოლიგნოტთან ერთად მონაწილეობა მიუღია მიკონსა და ფიდიასის ძმა პანენს (მონუმენტური მხატვრობის შესახებ იხ. Чубова, Иванова, 1966; Колпиинский, 1970; Виппер, 1972 და სხვ.).

კედლის მხატვრობის სწორედ ამ ტრადიციებს აგრძელებს ფიჭვნარის კრატერის ოსტატი. როგორც ცნობილია, „ნიობიდების მხატვარს“ ეს სახელი შეერქვა ორვიეტოში აღმოჩენილი (დაცულია ლუვრის მუზეუმში) ბრწყინვალე კრატერის მიხედვით. ჯ. ბიზლი მის შემოქმედებას აკუთვნებს 101 ვაზას, ხოლო მონაფეებისას – 46 (Beazley, 1963). მათ, რა თქმა უნდა, ჩვენი მონაპოვარიც ემატება. ნიობიდების მხატვრისათვის დამახასიათებელია იზოლირებულად მდგომი პერსონაჟების თავისუფალი განლაგება. საერთო სიმშვიდე, რომელიც ნიშანდობლივია მისი ფიგურებისათვის, ატარებს არა აბსტრაქტულ, როგორსაც ჩვენ ვხედავთ მისი მასწავლებლის (მხედველობაშია ოსტატი ალტამურიდან<sup>1</sup>) შემოქმედებაში, არამედ სრულიად სარწმუნო და ბუნებრივ ხასიათს, რითაც მოგვაგონებს ოლიმპოში, ზევსის ტაძარზე გამოსახული ღმერთებისა და გმირების მონუმენტურ ფიგურებს. ახალი მიმართულების ხელოვნებისათვის, ამალღებული კლასიკისათვის დამახასიათებელი ეს ტენდენცია შესანიშნავად ჩანს ფიჭვნარის კრატერის მიხედვითაც. ნიობიდების მხატვარი ქმნის საყვარელი ღმერთებისა (აპოლონი, არტემიდა, ზევსი, ათენა, ლეტო, დემეტრე, დიონისე და ა.შ.) თუ გმირების (ტრიპტოლემოსი, ორფეოსი და სხვ.) ტიპიურ, იდეალიზებულ სახეებს. ინდივიდუალიზებული პორტრეტების შექმნის პრობლემა მის წინაშე არ დგას, რაც დამახასიათებელია საერთოდ ადრეკლასიკური ბერძნული ხელოვნებისათვის. ხშირად მიმართავს მონუმენტური კედლის მხატვრობისათვის ცნობილ სიუჟეტებს (გიგანტომახია, ამაზონომახია, კენტავრომახია, ტროას დაცემა და ა.შ.). ვხვდებით სხვა სცენებსაც: დიონისე და მენადები, ახალგაზრდის გამომშვიდო-

ბება ოჯახთან და სხვ. (დანვრ. იხ. Webster, 1935; Rumpf, 1953; Beazley, 1963; Barron, 1972; Oakley, 1984 და სხვ.).

ფიჭვნარის კრატერთან განსაკუთრებით სიახლოვეს პოვებს ჩვენს მიერ უკვე ნახსენებ ორვიეტოს, აგრეთვე, ალტამურასა (დაცულია ბრიტანეთის მუზეუმში) და ეტრუსკულ ქალაქ სპინაში აღმოჩენილი (დაცულია ფერარას მუზეუმში) კრატერები. ლუვრის კრატერის ფრონტალურ სცენაზე მოხატულია არგონავტების შეკრება. სხვა ფიგურებთან ერთად განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს ცხენთან მდგომი შიშველი ახალგაზრდა. ჩვენი მონაპოვრის მიხედვით შესაძლებელი ხდება ლუვრის კრატერის ამ პერსონაჟის დადგენა, რასაც დიდი მნიშვნელობა აქვს იქ გამოსახული სცენების სწორი ინტერპრეტაციისათვის. ერთი შეხედვითაც აშკარად ჩანს, რომ ეს ფიგურა, როგორც მხატვრობის მანერის, ისე ცალკეული ატრიბუტების მიხედვით იმეორებს ფიჭვნარის კრატერზე გამოსახულ შიშველ ახალგაზრდას – თეზევსს. შესაბამისად, ჩვენ ვთვლით, რომ ლუვრის კრატერზე გამოსახული ცხენთან მდგომი ახალგაზრდაც თეზევსი უნდა იყოს. ჩვენი პერსონაჟის მსგავსად, ამასაც ახურავს ანალოგიური ორნამენტირებული პეტაზი, ხელთ უპყრია წყვილი შუბი, გვერდზე ჰკიდია მოკლე სატევარი, ხოლო მარცხენა ხელზე გადაადებული აქვს გრძელი მოსასხამი. ეჭვს არ იწვევს, რომ ეს გამოსახულება ფიჭვნარის თეზევსის ორეულია.

ამ განსაზღვრას დიდი მნიშვნელობა აქვს ლუვრის კრატერის ფრონტალური სცენის სწორი ინტერპრეტაციისათვის. ამ მიმართებით მკვლევართა შორის აზრთა სხვადასხვაობაა. ერთი ნაწილი (ბიზლი, ვებსტერი, ჰელბიგი, რობერტი) თვლის, რომ აქ გადმოცემულია „ჰერაკლე და არგონავტები“. ჰაუზერი აქ მართონის ბრძოლის გმირებს ხედავს. სიქსის მოსაზრებით, ესაა ჰერაკლეს მიერ ქვესკნელის ტყვეობიდან თეზევსის გათავისუფლების სცენა. ამ სცენაში არგონავტებს შორის თეზევსი და პეირთეოსი შეიცნო გარდნერმა. ახალ მოსაზრებას გვთავაზობს ერიკა სიმონი, რომლის მიხედვითაც ლუვრის კრატერზე გამოსახულია თეზევსის არა პირველი „მითიური“ დაბრუნება ჰადესის სამეფოდან, არამედ მეორე „ისტორიული“, როცა ძვ.წ. 475 წ. კიმონმა კ.კიროსზე აღმოჩენილი „დიდი ადამიანის კუბო, რომლის გვერდითაც სპილენძის შუბი და ხმალი იდო“, თეზევსის ნეშტად მიიჩნია, დიდი პატივით გადმოასვენა ათენში და დაკრძალა თეზეონში, აგორის მახლობლად. ე.სიმონი თეზევსად მიიჩნევდა ქვემოთ, მინაზე გართხმულ ახალგაზრდას, რომელიც თითქოს ხელმეორედ წამოდგა საფლავიდან. ფიჭვნარის აღმოჩენების შემდეგ ე. სიმონის მსგავსი განსაზღვრა საფუძველს მოკლებული ჩანს. ფიჭვნარის კრატერი, როგორც ითქვა, შესაძლებლობას იძლევა ზუსტად განვსაზღვროთ ლუვრის კრატერზე გამოსახული თეზევსი – ესაა ცხენთან მდგომი შიშველი ახალგაზრდა. უფრო სარწმუნო ჩანს ბიზლის, ვებსტერის, ჰელბიგისა და რობერტის ინტერპრეტაცია, რომ ლუვრის ფრონტალურ სცენაზე ნამდვილად გადმოცემულია არგონავტების შეკრების სცენა.

ლუვრის კრატერის მეორე მხარეს გადმოცემულია ნიობიდების დახოცვის პათეტიკური სცენა.<sup>2</sup> აქაც მოქმედება უსწორმასწორო ადგილას ხდება. ფიგურები კიდევ უფრო თავისუფალ მოძრაობაშია ნაჩვენები. ზემოთ გამოსახულია აპოლონი და არტემიდე, რომლებიც მომართული მშვილდებიდან ისრებს უშენენ განწირულ ნიობიდებს. ნაწილი უკვე განგმირული მინაზეა გართხმული, ნაწილი

კი ამაოდ ეძებს შველას. სწორედ ამ ამაღლებელი სცენის მიხედვით ეწოდა დიდ ხელოვანს „ნიობიდების მხატვარი“. მისი ნამდვილი სახელი ჯერ კიდევ უცნობია. კრატერი ძვ.წ. 455-450 წლებითაა დათარიღებული (დანვრ. იხ. Webster, 1935; Beazley, 1963; Simon, 1963).

ფიჭვნარის მონაპოვრის მსგავსია ეტრუსკულ ქალაქ სპინაში აღმოჩენილი ორფრიზიანი კრატერი, რომლის ზედა ფრიზზე მოცემულია გიგანტომახია, ხოლო ქვედაზე, ფიჭვნარის მსგავსად, მითი ტრიპტოლემოსის, დემეტრესა და პერსეფონეს შესახებ (Alfieri, Arias, 1958:40 და შმდ.; Oakley, 1984: 119-121, fig. 1). როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ფიჭვნარის მსგავსი კიდევ ერთი კრატერი ბრიტანეთის მუზეუმშია ექსპონირებული. მასზე ღმერთების მიერ პანდორეს<sup>3</sup> დასაჩუქრებისა და სატირებისა და პანების გართობის სცენებია აღბეჭდილი (Beazley, 1963: 604; Boardman, 1997:13, fig. 6).

ფიჭვნარის ძვ.წ. V ს. ბერძნულ ნეკროპოლზე აღმოჩენილ წითელფიგურულ კრატერს სხვა მოხატულ ვაზებთან ერთად დიდი მეცნიერული მნიშვნელობა აქვს. იგი წარმოადგენს ანტიკური მცირე ხელოვნების ერთ-ერთ ბრწყინვალე ნიმუშს. მისი ზედა ფრიზი (თეზევსის მიერ ელენეს მოტაცება) უნდა აცოცხლებდეს მონუმენტური კედლის მხატვრობის დღემდე უცნობ მრავალფიგურიან კომპოზიციას, ხოლო თეზევსის შესახებ თქმულებათა ციკლს ახალი მხატვრული სიუჟეტი შეემატა. როგორც ზემოთაღნიშნა, ფიჭვნარის ვაზა შესაძლებლობას იძლევა განვსაზღვროთ ლუვრის კრატერის ერთ-ერთი პერსონაჟი. ფიჭვნარის კრატერი საპატიო ადგილს იკავებს მხატვრის შემოქმედებაში. იგი თამამად შეგვიძლია დავაყენოთ ლუვრის, ბრიტანეთის მუზეუმისა და სპინას წითელფიგურული კრატერების გვერდით.

### შენიშვნები:

1. ამ ოსტატის შესახებ იხ.: Dugas, 1951; Boardman, 1997: 14.

2. მითის მოკლე შინაარსი ასეთია: თებეს მეფის ამფიონის მეუღლემ ნიობემ, რომელსაც 7 ვაჟი და ამდენივე ქალიშვილი ჰყავდა, ზევსის სატრფოს, მხოლოდ ქალ-ვაჟის: ოქროსკულულებიანი აპოლონისა და ქალწული არტემიდეს დედას, ქალღმერთ ლეტოს დასცინა. უფრო მეტიც – მისთვის მსხვერპლის შეწირვაზეც უარი თქვა. განაწყენებულმა ლეტომ შვილებს შესჩივლა. ნიობე სასტიკად დაისაჯა: აპოლონმა ყველა ვაჟი დაუხოცა, არტემიდემ კი – ქალიშვილი. თვით ნიობე ცრემლჩამომდინარე კლდედ იქცა.

3. ზევსის ბრძანებით ჰეფესტოსაგან შექმნილი პირველი მოკვდავი ქალი. ყველასაგან დასაჩუქრებული: აფროდიტემ სილამაზე აჩუქა, ჰერმესმა – მზაკვრობა, ცბიერება, სიცრუე და მჭერმეტყველება. ათენამ ულამაზესი ტანსაცმელი მოუქსოვა. პანდორე ზევსმა ადამიანებს როგორც სასჯელი მოუვლინა იმის გამო, რომ პრომეთემ ღმერთებს ცეცხლი წაართვა და მათ მიუტანა (გაფრინდაშვილი, 1972:233-234).



### გამოყენებული ლიტერატურა:

1. გაფრინდაშვილი ნ., მითოლოგიური ლექსიკონი, თბ., 1972.
2. კახიძე ა., ფიჭვნარის წითელფიგურული კრატერი. – სმამ, 69, №2, 1973, 505-508.
3. კახიძე ა., ფიჭვნარის ანტიკური ხანის ძეგლები, საბჭოთა ხელოვნება, 9, 1973, 28-32.
4. კახიძე ა., აღმოსავლეთ ანტიკური ძეგლები. თბ., 1975.
5. კახიძე ა., ანტიკური სამყარო აღმოსავლეთ შავიზღვისპირეთში (ფიჭვნარის ძვ.წ. V ს. ბერძნული ნეკროპოლი). ფიჭვნარი II. ბათუმის ნ.ბერძენიშვილის სახ. სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის ფიჭვნარის არქეოლოგიური ექსპედიციის მუშაობის შედეგები (1967-1987). თბ., 2007:78-82.
6. სიხარულიძე თ., ატიკური მოხატული ვაზები ფიჭვნარის სამაროვნიდან (ძვ.წ. V-IV სს). სდს, XVI, 1987: 51-108, ტაბ. XVII-LII.
7. სიხარულიძე თ., ატიკური მოხატული კერამიკა ფიჭვნარის ძვ.წ. V-IV სს. სამაროვნიდან (ბერძნული კულტურის ძეგლები საქართველოში) (საკანდ. დის.). თბ., 1992.
8. Виппер Б.Р. Искусство древней Греции, Москва, 1972.
9. Колпинский Ю.Д. Искусство эгейского мира и древней Греции, М., 1970.
10. Чубова А.П., Иванова А.П. Античная живопись, М., 1966.
11. Alfieri, N., Arias P.E. Spina: Die neuentdenkte Etruskerstadt und die griechischen Vasen ihrer Grober. München, 1958.
12. Barron, J.P. New light on old walls. JHS 94, 1972:20-45.
13. Beazley, J. D. Attic Red-figure Vase-painters. 2<sup>nd</sup> edn. Oxford, 1963.
14. Boardman, J. Athenian Red Figure Vases. The Classical Period. A handbook. 2<sup>nd</sup> edn. New York, 1997.
15. Dugas, C. Le peintre d'Altamura au Musée de Lyon. AJA 71, 1951:58-62.
16. Oakley, J.H. Double-register calyx kraters: a study in workshop tradition. Ancient Greek and Related Pottery. Proceedings of the International Vase Symposium. Amsterdam. 1984:119-127.
17. Rumpf A. Malerei und Zeichnung. München, 1953.
18. Simon, E. Polygnotan painting and the Niobid Painter. AJA 67, 1963:57-61.
19. Webster, T. Der Niobidenmaler. Leipzig, 1935.



ფიჭვნარის წითელფიგურული კრატერი

**მოდერნის სტილი საქართველოში – თავისებურებათა თბილისის  
საცხოვრებელი სახლების მიხედვით**

XX საუკუნის დასაწყისსა და 1910-იან წლებში მოდერნის სტილში აშენებული საზოგადოებრივი შენობები დღესაც თბილისის მშვენიერებაა: მარჯანიშვილის თეატრი, შესანიშნავი და გამორჩეული არქიტექტურა თი-ბი-სი ბანკის სათაო ოფისისა, ანდა საქართველოს ბანკის შთამბეჭდავი შენობა თავისი პორტალით, რიზალითით და სხვა დეტალებით პირველი ნახვიდანვე რჩება მესხერებაში, სხვა მოდერნულ თბილისურ შენობებთან ერთად. თუმცა მოდერნის სტილი, იგივე „არ ნუვო“ საქართველოში თავდაპირველად შემოდის არა საზოგადოებრივ შენობებში, არამედ საცხოვრებელი სახლების არქიტექტურაში.

XX საუკუნის დასაწყისის, ანუ ჩვენში არსებული უადრესი ნიმუშები ამ სტილისა, – თბილისელთა სახლებია. მოდერნის სტილს თბილისში შემოაქვს არა მხოლოდ ახალი მხატვრულ-დეკორატიული ელემენტები, არამედ ახლებური მიდგომებიც საცხოვრებელი სახლების მიმართ, ასევე შენობაში სხვადასხვა ფუნქციების გაერთიანების ახლებური გადაწყვეტები. თავის მხრივ, თბილისიც არ რჩება „ვალში“ და ახალ სტილს ადგილობრივ თავისებურებას ანიჭებს. ისიც სახასიათო არქიტექტურული და დეკორატიული ელემენტები ადგილობრივ ჩამოყალიბებულ ტრადიციული სახლის ტიპს ერწყმის და თავისებურ ტრანსფორმაციას განიცდის. ჩვენ შევეცდებით ამ მხრივ ზოგიერთ თავისებურებაზე გავამახვილოთ ყურადღება.

„არ ნუვოს“ არქიტექტურის ერთ-ერთი პირველ ნიმუშია 1902 წელს გადაკეთებული ქართველიშვილების სახლი, რომელიც სიმონ კლდიაშვილმა დააპროექტა. მისი ფასადი პირველ რიგში არაჩვეულებრივად დინამიკური ფორმის ომეგასებრი აივნებით გამახსოვრდება. ცალკეული დეტალები და ელემენტები გვიჩვენებს მოდერნის სულს: მცენარეულ ორნამენტიკას, დრეკად ფორმებს, მასკარონებს ქალის მელანქოლიური სახეებით – მოდერნის სტილის სხვა შენობებზეც შევხვდებით. ქართველიშვილების სახლს ჩვენ უკვე შევეხეთ სხვა ნაშრომში (გენგიური, 2013:214-226), ამიტომ აქ მხოლოდ მის რამდენიმე მთავარ მახასიათებელზე შევჩერდებით. სახლი ყურადღებას იპყრობს არ ნუვოსეული ფასადისა და თბილისური სახლებისთვის სახასიათო სტრუქტურის შერწყმით: სახლს აქვს შიდა ეზო, რომელიც XIX საუკუნის თბილისური სახლების მსგავსად, ყველა სართულის შუშაბანდებით „იყურება“ მყუდრო ეზოსკენ. იგივე სტრუქტურა და მსგავსი მხატვრული ტენდენციები ახასიათებს იმავე პერიოდში აგებულ მეორე სახლსაც, რომელიც აქამდე არ ყოფილა საგანგებოდ შესწავლილი.

თბილისური მოდერნის სტილის ამავე, საწყისი ეტაპის საცხოვრებელი სახლების სიაში უნდა შევიყვანო ერასტი ჭავჭავანიძის სახლი აღმაშენებლის №36 და ასევე, გრიგოლ ქურდიანის პროექტით აშენებული სახლი ნინოშვილის ქუჩაზე, №28-ში (სურ 1.). ორივე სახლი 1903 წელსაა აშენებული. აქედან, ერასტი ჭავ-

ჭავჭავაძის სახლს ჩვენ სხვა ნაშრომში შევხვებით. ახლა კი ყურადღება გვინდა გავამახვილოთ ნინოშვილის ქუჩაზე მდებარე სახლზე, რომელიც საგანგებოდ შესწავლილი არ ყოფილა. საბედნიეროდ, ჩვენ არქივში ქურდიანის ხელმოწერილ პროექტსაც მივაკვლიეთ და ასევე, შევძელით დაგვედგინა სახლის ძველი მფლობელის ვინაობა. შევხვდით მის შთამომავლებს. მათგან შევიტყვეთ ამ სახლის ისტორიის რამდენიმე საინტერესო დეტალი. აღმოჩნდა, რომ ამ სახლში XX საუკუნის დასაწყისიდან ცხოვრობდა იოსებ გველესიანი<sup>1</sup>, თავის მრავალრიცხოვან ოჯახთან ერთად. ის საუკუნის 1920-იან წლებში გარდაიცვალა, ხოლო მისმა მეუღლემ – ეფემია მოსულიშვილმა 1960-იან წლებამდე იცოცხლა<sup>2</sup>.

რაც შეეხება სახლის არქიტექტურას, მან, როგორც ხდება ხოლმე, დანაკარგებიც განიცადა და გადაკეთებებიც შეეხო. ეზოს მხარეს არსებული აივნების დიდი ანწილი ამოშენებულია. ეზომ დაკარგა თავდაპირველი სახე: აქ ვხედავთ ჩაშენებებს, ნაწილების დამატებას, რაც თავდაპირველ სიმსუბუქეს უკარგავს მას. სადარბაზოს მოხატულობა გადაღებულია. ბოლო სართულზე შემორჩა მხოლოდ რამდენიმე ფრაგმენტი. გადმოცემით კი, აქ წელიწადის დროები იყო გამოსახული, შესაბამისი პეიზაჟებით.

მიუხედავად ამისა, შენობამ შეინარჩუნა არსებითი თავსებურებები, რის გამოც დღესაც დიდ ფასეულობას წარმოადგენს. პირველ ყოვლისა უნდა დავასახელოთ მისი ფასადი, ლითონის ტალღოვანი ფორმის მოაჯირებით და მისი მცენარეული დეკორი, რაც ანათესავებს მას ქართველიშვილების სახლთან. საფასადო დეკორის რეპერტუარი აქაც მცენარეული, სუროსებრ აყოლებული მოტივებისაგან შედგება, ფოთლებში შეყუყულებული ქალის მასკარონებიც მოდერნის სულშია შესრულებული.

სახლს ორი შესასვლელი აქვს – ერთი სადარბაზოში და მეორე – ეზოში გამავალი. ორივე საგანგებოდაა გაფორმებული. საინტერესოა, რომ ერთ-ერთ ოთახში, ერთ კედელზე რემონტის დროს აღმოჩნდა კედლის თავდაპირველი მოხატულობა. მხატვრობა სადაა, მთლანად დეკორატიული მოტივებისაგან შედგება და კედლის ქვედა არეზეა განთავსებული. ეჭვი არაა, რომ მოხატულობა თვისი მოდერნული წრიული და სუროსებრ-ტალღოვანი მოტივებით სახლის აშენების პერიოდისა უნდა იყოს. ბინის პატრონმა შეინარჩუნა ის და სხვა კედლებზეც დაახატინა იგივე მოტივები.

სახლის არქიტექტურულ თავისებურებას წარმოადგენს თბილისური სახლის სტრუქტურის გამეორება. არქიტექტორმა ეზოს მხარეს ხის აივნები ააყოლა სართულებს. მოდერნის პრინციპებისა და თბილისური ეზოიან-აივნიანი სტრუქტურის შერწყმა, თბილისური “არ ნუვოს” სტილის სახლების თავისებურებაა და გვხვდება მრავალ სხვა შენობაშიც.

1902-1916 წლებში თბილისში აშენებული სახლები სტილის განვითარებას და სახეცვლილებას გვიჩვენებენ. ახლა გვინდა ყურადღება გავამახვილოთ სახლების მეორე ჯგუფიზე, რომელიც სხვადასხვა ფუნქციის შეთავსებით გამოირჩევიან.

დაახლოებით 1910-იან წლებში მკვიდრდება კომერციულ-სავაჭრო ფართებისა და საცხოვრებელი ბინების კომბინაციის პრინციპით შექმნილი სახლები. ასეთი ტიპის სახლები მინდა ცალკე ჯგუფად გამოვყო. ისინი სპეციალური შესწავლის საგანი დღემდე არ გამხდარა. არა და, ძალზე საინტერესოა როგორც

ტრადიციული თბილისური საცხოვრისის თავისებურებების შენარჩუნების, ისე იმდროინდელ თბილისში სიახლის დამკვიდრების თვალსაზრისით. ნაგებობები, რომელთაც ჩვენი განსაკუთრებული ყურადღება მიიპყრეს, ერთ პერიოდში – 1910 წელს ან მასთან ახლო წლებში უნდა იყოს აშენებული. ისინი მეტად მეტყველი ნიმუშებია იმისა, თუ როგორ იზრდება ტფილისში ცხოვრების დონე და ჩნდება შესაბამისი მოთხოვნები. მათი შემორჩენილი ნაწილი დღემდე ინარჩუნებს დიდ მიმზიდველობას. ჩვენ მიერ გამოყოფილ შენობათა ჯგუფს ახასიათებს გაერთიანება პრეტენზიით ნაგები, საგანგებოდ გაფორმებული, დიდ ვიტრინებიანი სავაჭრო სივრცეებისა და საცხოვრებელი ნაწილისა, რომელიც ზედა სართულებზეა განლაგებული და შიდა ეზოსკენაც იმზირება. არის ისეთი ვარიანტიც, როცა საცხოვრებელი ნაწილი მხოლოდ ეზოს მხარეს არის განთავსებული. საცხოვრებელი ნაწილი ინარჩუნებს ჯერ კიდევ XIX საუკუნეში დამკვიდრებულ სახცოვრებლების ნიშნებს თავისი შიდა ეზოებით, შუშაბანდებითა და ჭვირული აივნებით. თუმცა მათთან გაერთიანებული სამალაზიე სივრცეები იცვლის სტრუქტურას და ახალი ტიპის, ფართო სავაჭრო სივრცეებად წარმოგვიდგება. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ასეთი ტიპის კომერციული დანიშნულების სივრცის ნიმუში უფრო ადრეც გვაქვს. აქ უნდა გავიხსენოთ სასტუმრო „ორიენტი“ (გოლოვინის პრ. №9), რომელიც ჯერ კიდევ 1860-იან წლებში ააგო ოტო სიმონსონმა, თუმცა შემდგომ 1894 წელს, გადააკეთა ალბერტ ზალცმანმა<sup>3</sup> (ხოშტარია, 2011:60). სასტუმროს პირველი სართული ზალცმანმა ფართო ვიტრინებიან მალაზიებს დაუთმო. ნიშანდობლივია, რომ მთლიანობაში შენობა ნეორენესანსულ სტილში იყო გადაწყვეტილი, თუმცა ვიტრინებს უკვე დაკრავდა „არ ნუვოს“ მოდერნული იერი და ჩარჩოების დეკორი კი სწორედ „არ ნუვოს“ პრინციპებს შეესაბამებოდა. ამის დასტურია სასტუმროს პირველ სართულზე განთავსებული ზინგერის კომპანიის შესასვლელის ფოტო, რომელმაც ჩვენამდე მოაღწია (სურ. 4). თუმცა, როგორც ჩანს, ახალი ტიპის სავაჭრო სივრცეები XX საუკუნის დასაწყისიდან იკიდებს ფეხს.

1904 წელს თბილისელი არქიტექტორის, ლაზარ სარქისიანის პროექტით აშენდა ე.წ. მანთაშევის რიგი (საქართველოს ძველი ქალაქები. თბილისი, 2005:120). „მანთაშევის რიგი“ ორი ნაგებობისგან შედგება: ერთი ბამბის რიგსა და შარდენის ქუჩას ყოფს ერთმანეთისგან, მეორე, არწუნის ქარვასლას (თბილისის მუზეუმი) ებჯინება „ზურგით“. ქუჩა – ბამბის რიგი – ამ ორ შენობას შორის „ხაზავს“ ქუჩის მხატვრულად მეტად მეტყველ მრუდს. მის ორსავე მხარეს სავაჭრო-სახელოსნო სივრცეები ერთმანეთის მიყოლებით არის განათავსებული. ამ უბრალო, რიტმულად განლაგებული, ერთნაირი ფორმების მალაზია-სახელოსნოებში არქიტექტურული აქცენტი ორიგინალურად გაფორმებული რიზალიტია. თამამშევის რიგს თუ ძველ, მე-20 საუკუნემდე მოღწეულ პატარა სავაჭრო-სახელოსნოების იერი გარკვეულად შენარჩუნებული ჰქონდა, რამდენიმე წლის შემდეგ, – 1910 წლებში, სხვა ტიპის კომერციული სივრცეები დამკვიდრდა. ეს ახალი სახის მალაზიები იყო, რომლებშიც ფართო სივრცეები და დიდი ვიტრინები განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს. ასეთი, მოდერნის სტილში გადაწყვეტილი შენობები შემორჩა აღმაშენებლის პროსპექტზე. ესენია აღმაშენებლის №91 და აღმაშენებლის №76 (სურ. 2, 3).

ორივე შენობას ბევრი საერთო აქვს, რამდენადაც ორივე სავაჭრო-კომერციული ნაწილისა და საცხოვრებელი ბინების კომბინირების პრინციპზეა შექმნილი. სამწუხაროდ, ჩვენ საისტორიო არქივში მათ პროექტებს ვერ მივაკვლიეთ. მაგრამ ვიპოვეთ პროექტი, რომელიც მათ სტილითაც და ტიპითაც ენათესავება. ესაა 1910 წლით დათარიღებული პროექტი. მასზე მითითებული მისამართი ძალიან ახლოსაა აღმაშენებლის 91-ში მდებარე ნაგებობის მდებარეობასთან, რომელიც მეტრო „მარჯანიშვილ“-თანაა. პროექტი კი ძირითადი პრინციპებით იმეორებს მის აგებულებას. თუმცა განსხვავებებიც აშკარაა. ძირითად პრინციპებში ვგულისხმობ იმას, რომ ორივეგან – პროექტზეც და შემორჩენილ ნაგებობაზეც ორსართულიანი სტრუქტურაა მოცემული და ორივე სართული დიდი, თითქმის ფსაადის მომცველი სარკმელ-ვიტრინებით იხსნება. საინტერესოა, რომ საარქივო დოკუმენტების მიხედვით, ეს დიდვიტრინებიანი შენობა მიხეილის ქუჩისა და კირხეს (კიროჩნაია) ქუჩის გადაკვეთაზე უნდა აშენებულიყო. ეს დაახლოებით ის ადგილია, სადაც დღეს მეტრო „მარჯანიშვილის მოედანი“ მდებარეობს: როგორც ცნობილია, XIX ს. და XX საუკუნის პირველ ათეულ წლებში, აღმაშენებლის გამზირს მიხეილის პროსპექტი, ხოლო მარჯანიშვილის ქუჩას – კირხეს ქუჩა, იგივე კიროჩნაია ერქვა. ცნობილია, რომ გადაკვეთაზე იდგა თბილისის გერმანული კოლონიის მიერ აშენებული ლუთერანული ეკლესია – გერმანულად „კირხე“, რომლის გამოც ქუჩასაც კირხეს ქუჩა შეარქვეს.

ადგილის მიხედვით, პროექტზე მოცემული მისამართი ახლოსაა დღეს აღმაშენებლის 91-ში განთავსებული მაღაზიის მისამართთან და როგორც უკვე აღვნიშნეთ, გარკვეულ მსგავსებასაც იჩენს მასთან. პროექტზე მითითებულია, რომ დამკვეთი არის ვინმე ს. მ. მაიერი.<sup>4</sup> საქართველოს სახელმწიფო საისტორიო არქივში დაცული ეს პროექტი, აღვნიშნეთ კიდევ, რომ ენათესავება არსებულ შენობას. თუმცა არის მთელი რიგი განსხვავებები – აშენებულ შენობაზე ვერ ვხედავთ კუთხეში განლაგებულ შესასვლელს, აივანს, განსხვავებულია დეტალების გადანყვეტა. ამდენად, მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენთვის ცნობილია არაერთი მაგალითი მშენებლობის პროცესში თავდაპირველი პროექტიდან გადახვევისა, დეტალების შეცვლისა, კვლევის ამ ეტაპზე დაბეჯითებით მაინც ვერ ვიტყვი, რომ არქივში დაცული პროექტი აღმაშენებლის 91-ში მდებარე შენობისაა. სამაგიეროდ, ჩვენ შეგვიძლია ვიმსჯელოთ სახლის ამ ტიპზე, რომელიც გარდა საცხოვრებელი ნაწილისა, კომერციულ ფართასც შეიცავს და აღმაშენებლის №71-სა და №91-ში მდებარე სახლების მაგალითზე გამოვყოთ ასეთი ტიპის დამახასიათებელი ნიშნები და გაფორმების თავისებურებები.

ჩვენ მიერ განხილული მოდერნის სტილის სახლების მეორე ჯგუფის თავისებურებაა კომერციული და საცხოვრებელი ფართების შერწყმა; ეს თავისთავად ახალი არ არის. თბილისში XIX საუკუნეშიც იყო სახლები, რომელთაც პირველ სართულზე პატარა სახელოსნოები და დახლები ჰქონდათ. სხვადასხვა ფუნქციის გაერთიანება ერთ შენობაში გვხვდება იმ დროის ევროპაშიც. მაგალითად, ერთ-ერთი ბერლინური სახლი ჰაუსენშტრასეზე №123, რომელიც აგებულია 1896 წელს კარლ გალუშკის პროექტით. ის წარმოადგენდა საცხოვრებელი სახლისა და სავაჭრო-საოფისე სივრცეების კომბინაციას.<sup>5</sup> თბილისური მოდერნის სტილის აღნიშნულ შენობებში სიახლეა საფასადო მხარის დიდი ვიტრინებით გაფორმება და საერთო მხატვრული გადანყვეტა, რომელიც ქალაქის არ-

ქიტექტურაში ახალმა ეპოქამ მოიტანა. ამ დიდ ვიტრინებსა და ფართო სამალაზიე სივრცეებში განსხვავებული პრეტენზიის კვალი იგრძნობა. თითქოს მონაბერია იმ დროის ევროპის ახალი სავაჭრო ცენტრებიდან. დამკვეთს, ჩანს ნანახი აქვს ევროპული მაღაზიები და ცდილობს თანამედროვეობას არ ჩამორჩეს. ნიშანდობლივია, რომ “არ ნუვოს” დასაწყისს ემთხვევა მაგ. პარიზში „გალერეა ლა ფაიეტის“ დიდი ცენტრის აშენება და გახსნა 1893 წელს.

ეს სახლები, რომლებიც აერთიანებს კომერციულ სივრცეებს, შორდება ძველებურ პატარა სახელოსნო-საჭრო სივრცეების ტიპს. თუმცა სხვა მომენტებში ინარჩუნებს ტრადიციას, რაც გამოიხატება შიდა ეზოების არსებობასა და ტრადიციული სტრუქტურის შენარჩუნებაში. შიდა ეზოსკენ გამოსული შუშაბანდები ახასიათებს აღმაშენებლის 76-ში მდებარე სახლს, რაც შეეხება აღმაშენებლის №91, აქ შიდა ეზო გვაქვს, თუმცა შუშაბანდები ან აივნები არ შეინიშნება. ეზოსკენ მხოლოდ სწორკუთხა ფანჯრები იყურება. ცალკე უნდა გამოიყოს დეტალებისა და დეკორის გადაწყვეტა. აღმაშენებლის №76-ში მდებარე სახლმაც და №91 ნომერმა სახლმაც შემოინახა რამდენიმე ღრსშესანისავი დეტალი. ერთია ბუხრები, რომლებიც სახლის საცხოვრებელ ნაწილშია დარჩენილი. ბუხარი მოჭიქული, კერამიკული ფილებით – მაიოლიკითაა გაფორმებული. რაც შეეხება საზოგადოებრივ ნაწილს, ამ შენობათა მთავარი სავიზიტო ბარათია ვიტრინები, რომლის მინის გულმოდგინედ გაფორმებული დეკორი დღემდე ინარჩუნებს მიმზიდველობას. ვიტრაჟები და უფერო მინით შესრულებული დეკორატიული ფანჯრები, რასაც აქ ვხვდებით, ზოგადად ახასიათებს “არ ნუვოს” სტილის შენობებს და ჩვენში კი, შემორჩენილთაგან, ეს ვიტრინები უდავოდ თვალსაჩინო ნიმუშებია.

ყოველივე, ბუნებრივია, ვერ ამოწურავს ჩვენს სათქმელს განხილულ შენობებზე, თუმცა იმას კი გვაჩვენებს, რომ სამომავლოდ კიდევ დიდი სამუშაოა ჩასატარებელი, რათა მსხვილი პლანით წარმოჩნდეს მოდერნის სტილის როგორც ცალკეული ნიმუშის ისტორია, ისე მისი მხატვრული მნიშვნელობა.

### შენიშვნები:

1. იოსებ გველესიანი იყო კომერსანტი, ნავთობის, ღვინის და სხვა საქონლის გადაზიდვა-ვაჭრობას მისდევდა და წარმატებასაც მიაღწია თავის საქმიანობაში.

2. გველესიანების ერთ-ერთი ვაჟი – ვასიკო გველესიანი მოსკოვში სტანისლავსკის თეატრის დირექტორი იყო წლების (1950-1962) განმავლობაში (Обретенные архивные ценности Театра имени Станиславского, <http://tvkultura.ru/article/show/article-id/32511> 28.11.2008). მეორე ვაჟი – კონსტანტინე გველესიანიც მოსკოვში ცხოვრობდა და ღვინის ქარხნის მმართველი იყო. იოსების მესამე ვაჟი – ალექსანდრე გველესიანი მუსიკოსი გახლდათ. ის იყო საქართველოს რადიოს სიმფონიური ორკესტრის დირიჟორი. ოჯახში შემორჩენილია გადმოცემა, რომ გველესიანების სახლში დაინერა საქართველოს დემოკრატიული სახელმწიფოს ჰიმნი „დიდება“ (1918-1921 წწ.). მისი ტექსტისა და მუსიკის ავტორი კოტე ფოცხვერაშვილი იოსებ გველესიანის ოჯახის ახლობელი იყო და ხშირად სტუმრობდა მას (Гвелесиани, В., Что мы покажем тбилисцам : К

гастролям театра им. К. С. Станиславского [в Тбилиси] / В. Гвелесиани // Вечерний Тбилиси. – Тб., 1960. - 3 июня).

3. სამწუხაროდ, შენობა დღეს აღარ არსებობს.

4. მაიერის დაქირავებულმა მიხეილ გერასიმეს ძე გასან-ჯალალოვმა 1910 წელს შეიტანა პროექტი დასამტკიცებლად. გასან-ჯალალოვი მიუთითებს, რომ გზათა მშენებლობის ტექნიკოსია და როგორც საბუთებიდან ჩანს, ის კისრულობს პროექტის განხორციელებას.

5. ზედა სართულზე, შუშის სახურავქვეშ ფოტოატელიე იყო განთავსებული. ცნობილია, რომ აქვე სათავეს იღებს ბერლინული კინოპროდუქცია. 1912 წელს, „ტიტანიკის“ ჩაძირვიდან ორი თვის თავზე აქ ტიტანიკის კატასტროფის პირველი კინოვერსიის გადაღება ჩაიფიქრეს და განახორციელეს კიდეც. ეზოს მხარეს ამ შენობაშიც საცხოვრებელი ბინებიცაა განლაგებული. Der Jugendstil als Beeinflusser der organischen Architektur, in: Vocania, Marz 27, 2011.

### გამოყენებული ლიტერატურა:

1. გენგიური ნ., რამდენიმე მოსაზრება თბილისური მოდერნის არქიტექტურაზე, საქართველოს სიძველენი, 16, 2013.
2. ხოშტარია დ., თბილისი – ძველი სასტუმროები, თბ., 2011.
3. საქართველოს ძველი ქალაქები. თბილისი., თბ., 2005.
4. Обретенные архивные ценности Театра имени Станиславского, <http://tvkultura.ru/article/show/article-id/32511> 28.11.2008).
5. Гвелесиани, В., Что мы покажем тбилисцам : К гастролям театра им. К. С. Станиславского [в Тбилиси] / В. Гвелесиани // Вечерний Тбилиси. – Тб., 1960. - 3 июня.
6. Der Jugendstil als Beeinflusser der organischen Architektur, in: Vocania, Marz 27, 2011.





სურათი 1



სურათი 2



სურათი 3



სურათი 4

**მხატვრულ-სტილისტური ტენდენციები  
XX საუკუნის 70-იანი წლების ქართულ ფერწერაში**

XX საუკუნის ქართული სახვითი ხელოვნების განვითარების სხვადასხვა ასპექტის განხილვისას თვალნათლივ იკვეთება არა მარტო ის ეტაპები, რომელთაც მხატვრული ცხოვრების შეფასებისათვის განსაზღვრული მნიშვნელობა აქვთ, არამედ მრავალი მხატვრული მოვლენა, სტილისტური მიმართულება, რომლებიც ქართულ ხელოვნებაში მკაფიოდ გამოხატული, ინდივიდუალური ხასიათისა თუ ხელწერის მქონე მხატვართა შემოქმედებით არის განპირობებული. 1970-იანი წლების ქართული ფერწერის თავისებურებებს ამ პერიოდის გამორჩეულ ხელოვანთა შემოქმედება ასახავს. ესმა ონიანის, თამაზ ხუციშვილის, გოგი ჩაგელიშვილის, ვახტანგ ბესელიას შემოქმედება ნათლად წარმოაჩენს ამ დროის ქართულ კულტურაში მიმდინარე პროცესებს და მხატვრულ აზროვნებაში მომხდარ ცვლილებებს.

აღსანიშნავია, რომ თანამედროვე ქართული ხელოვნების ისტორია, როგორც მხატვრული ფენომენი, ჯერაც კვლევის საგანია. ქართული სახვითი ხელოვნების განვითარების ეს პერიოდი არასდროს ყოფილა საგანგებო შესწავლის საკითხი. წინამდებარე სტატია საშუალებას იძლევა განისაზღვროს სამოცდაათიანელთა მოღვაწეობის ერთიანი სურათი, შემოქმედებითი ძიებებისა და მიღწევების მაგალითზე წარმოჩინდეს მათი მხატვრობის დამახასიათებელი ნიშნები, სპეციფიკურობა, ადგილი და მნიშვნელობა თანამედროვეობის კონტექსტში.

1970-იან წლებში ახალი აზროვნებისაკენ და თვითგანახლებისაკენ სწრაფვამ სტილისტური მრავალფეროვნება განაპირობა. შემოქმედებითი მემკვიდრეობისადმი მისწრაფება თვითშეგნების ფორმად იქცა, რამაც მხატვრული მიდგომისა და გადაწყვეტის მრავალსახოვანებას გაუხსნა გზა. მხატვრული თვალსაზრისით 1970-იანი წლები არის იმ ძიებებისა და პრობლემატიკის ერთგვარი გაგრძელება, რომლებიც უახლეს ქართულ ფერწერაში 1950-60-იანი წლებიდან ისევ ორგანულად ვითარდება. ამ დროისათვის კვლავ აქტუალურია მხატვრული გამომსახველობითი საშუალებების სრულყოფის პრობლემა – ფერის, ნახატის, კომპოზიციის გაგების საკითხი. 1970-იანი წლების ქართულ ფერწერაში გამოვლინდა ინდივიდუალური ხედვის მქონე შემოქმედთა ფართო სპექტრი, რომელთაც აკავშირებთ საკუთარი ესთეტიკის დამკვიდრება, სამყაროს სიღრმისეული და ხატოვანი აღქმა, მხატვრული ხერხების სრულყოფა საკუთარი განცდებისა თუ იდეების გადმოსაცემად. მათი ხელოვნების ანალიზი ნათლად აჩვენებს ერთმანეთისაგან სრულიად განსხვავებული ავტორების შემოქმედებითი ამოცანებისადმი მიდგომის სხვადასხვა ნიუანსებს, საინტერესო ესთეტიკურ და სტილისტურ თავისებურებებს.

თავისი მხატვრული მსოფლალქმით, შემოქმედებითი მეთოდის კონცეპტუალური და ფორმალური თავისებურებების მკაფიო გამოვლენით ესმა ონიანი სა-

მოცდაათიანელთა თაობის ღირსეულ წარმომადგენლად გვევლინება. მისი ორიგინალური მსოფლმხედველობა, ინდივიდუალური მხატვრული აზროვნება და ფერწერული მანერა 1970-იან წლებში ყალიბდება. ამ დროისათვის თავს იჩენს მხატვრის სწრაფვა რთული ფერწერული ამოცანების სინთეზური გადანყვები-სადმი. საგნობრივი ფორმის ტრანსფორმირება, სივრცე-სიბრტყის, ტონალობა-ფერის გამოვლენა ერთ მთელში მისი შემოქმედებითი ინტერესების უმთავრეს საგანს წარმოადგენს. თანდათან იკვეთება მხატვრის შემოქმედების სხვადასხვა ასპექტი თუ მხატვრული ამოცანა: პლასტიკურ ფორმათა მეტყველი პასტოზური ძერწვა, სივრცობრივი პრობლემატიკა, სწრაფვა გამაერთიანებელი მოვარდის-ფრო გამის შექმნისაკენ. 1980-90-იანი წლებისათვის მკაფიოდ ჩამოყალიბებულ სახეს იძენს საკუთარი მხატვრული მეთოდის დამკვიდრების, სამყაროსა და მისი სივრცულ-დროითი მახასიათებლების ავტორისეული გააზრების ინტენსიური პროცესი. სურათებში დომინირებს სამყაროს, როგორც ერთიანი მთელის ფერწერულ-პოეტური განცდა, მატულობს ფილოსოფიური განსჯის, მონუმენტურობის შეგრძნება. ნიშანდობლივია, რომ თავის შემოქმედებაში ე. ონიანის წარმატებით ავითარებს განსხვავებული სპეციფიკის მქონე სტრუქტურული ნიშნების ერთ მხატვრულ ნყოფაში ინტეგრირების რთულ ხაზს. მის ნამუშევრებში საფუძვლიანად არის თავმოყრილი და სინთეზირებული მხატვრის ძიებების ძირითადი მიმართულებები: პლასტიკურ ფორმათა ფერწერული ძერწვა, ცივი და თბილი ფერების ნიუანსირება სპეციფიკურ შუქ-ჰაეროვან მონითალო გამაში, სტილიზებული, განზოგადებული-მონუმენტალიზებული, ზოგჯერ აბსტრაქტიზების ზღვართან მდგომი ლაკონიური ფორმების გადმოცემა.

ე. ონიანის ხელოვნება ხასიათდება მხატვრული გამომსახველობის დიდი ძალით და მკაფიო სახოვანებით. მის ნაწარმოებებში ნათლად მჟღავნდება სწრაფვა ცხოვრებისეულ მოვლენათა პირობით-პოეტური გარდასახვისაკენ. პირველ პლანზე ინაცვლებს “სახე-მოგონების” თუ “სახე-განცდის” მნიშვნელობის ხაზგასმა, ემოციური მგრძნობელობა, რასაც ავტორი ფერის ექსპრესიის გაძლიერებით, ფორმის ერთგვარი აბსტრაქტიზების, სურათის სივრცობრივი და პლასტიკური კომპონენტების ორიგინალური შერწყმით ავლენს. საგნებისა და მოვლენების ხატოვან-ესთეტიკური აღქმით, ცხოვრების არსის სიღრმისეული განცდით მხატვარი საკუთარ სამყაროს პოეტურ ჟღერადობას, რომანტიკულ ინტონაციას ანიჭებს.

სამოცდაათიანელთა თაობის გამორჩეული ოსტატი თამაზ ხუციშვილი იმ მხატვართა წრეს განეკუთვნება, რომლებიც ფერის ტონალურ შესაძლებლობათა სრულყოფილად გამოვლენისაკენ ისწრაფვიან და უშუალოდ აგრძელებენ ქართული რეალისტური ფერწერის შემოქმედებით ტრადიციებს. მისი მხატვრული ხედვა წლების მანძილზე განიცდის თავისებურ სტილისტურ ევოლუციას, რაც ნათლად ამჟღავნებს ავტორის შემოქმედებითი ძიებების სხვადასხვა ასპექტებს. კერძოდ, 1970-იანი წლების ექსპრესიული, პასტოზური მანერა კონტრასტულ ფერთა ემოციური ძალით წარმოჩენას და განზოგადებული მხატვრული სახის მძაფრ გამოვლენას ემსახურება. 1980-90-იან წლებში წერის უფრო გლუვი მანერით შესრულებულ ნამუშევრებში უპირატესად რეალისტური მიდგომა იკვეთება. მრავალფეროვანი ტონალური გრადაციები, ეფექტური განათება, დახვეწილი ნახატი ორგანულ მთლიანობაშია მოყვანილი, რაც აკადემიური სიზუსტით შესრულებულ

ამ ნაწარმოებებს ერთგვარი ლირიკული განწყობით ალავსებს. 1990-2000-იან წლებში შექმნილი ნიმუშების თავისებურებები – თხელფენოვანი წერის მანერა, პლასტიკური ფორმების გულმოდგინე დამუშავება, გრაფიკული ხაზის მეტყველება ე.წ. სალონური აკადემიზმის ნიშნებს ავლენს.

თ. ხუციშვილის მხატვრული მეთოდი ეფუძნება აკადემიურ-რეალისტურ სტილს. სივრცისა და ფორმის პლასტიკური ძერწვის ძირითად ხერხს ფერთა ფაქიზი ტონალური გადასვლები, ოსტატური შუქ-ჩრდილოვანი მოდელირება, საგნობრივ-მოცულობითი გამომსახველობა განსაზღვრავს. ფერი ავტორის თვითგამოხატვის ძირითადი საშუალებაა, იგი მისთვის არა მხოლოდ ფორმათქმნადობის უმთავრესი კომპონენტი, არამედ კომპოზიციური მთლიანობისა და ემოციური მეტყველების უმნიშვნელოვანესი მახასიათებელია. ფერწერულ-კოლორისტულ და კომპოზიციურ საწყისებთან ერთად ავტორის სახვითი ენის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტორია განათება, რომელიც გარკვეულწილად თეატრალური მხატვრობის სპეციფიკას ეფუძნება, იგი მკაფიოდ გამოკვეთს არსებითს – ახასიათებს მხატვრულ სახეს, აკონკრეტებს საგნებს, დეტალებს. მოვლენების ამგვარი გააზრება ავტორის ინდივიდუალური განცდით არის განპირობებული. თ. ხუციშვილის მხატვრობა გამოირჩევა ფერწერული ენის ორგანული შეგრძნებით, ტონალურად მდიდარი პალიტრა, დახვეწილი გამა, წერის თავისუფალი მანერა თუ ტილოს ზედაპიროს მეტყველი ფაქტურა ხელოვანის საუკეთესო ნაწარმოებებს განსაკუთრებულ გამომსახველობას ანიჭებს.

უახლესი ქართული მხატვრობის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი წარმომადგენლის გოგი ჩაგელიშვილის შემოქმედებას საფუძვლად უდევს ტრადიციული ჟანრებისა თუ თემების ახლებური გააზრება და მხატვრული ინტერპრეტაცია. ინტიუიციურობა, სპონტანურობა, იმპროვიზაციულობა ის ძირითადი ნიშან-თვისებებია, რითაც საზრდოობს მხატვარი. მისი მსოფლმხედველობა გამოირჩევა გამომსახველობითი საშუალებებისა და შემოქმედებითი მეთოდის ორიგინალურობით, აღბეჭდილია მემკვიდრეობითობის შენარჩუნებისა და ამასთან ერთად ზოგადდასავლურ მხატვრულ პრინციპებთან ინტეგრირებისაკენ სწრაფვით. გ. ჩაგელიშვილის ნამუშევრებში ერთმანეთთან ერთდროულად თანაარსებობს სიბრტყობრივი და სივრცობრივი საწყისები, რაც მის შემოქმედებაში წლების განმავლობაში ფაქტიურად უცვლელი რჩება; მათ ახასიათებთ კომპოზიციური სტრუქტურის ერთგვარი სტატიკურობა და ფერწერული ფენის დინამიკა, სწრაფვა ფორმათა გამოცემის გამარტივებისა და განზოგადებისაკენ, მიდრეკილება პირობითობისა და აბსტრაქტირებისაკენ და ამავდროულად სივრცობრივ-ჰაეროვანი გარემოს დამკვიდრებისაკენ.

თანდათან გ. ჩაგელიშვილის შემოქმედებაში ვლინდება საგნობრივ-მატერიალური საწყისებიდან დაშორების მცდელობა, თავს იჩენს დეკორატიულობის ტენდენცია, რაც მის სურათებში სხვადასხვა მხატვრული საშუალებებით ვლინდება. სივრცე მის სურათებში განზოგადებულია და მოკლებულია კონკრეტიკას; ფორმები იმდენად დეფორმირებული და აბსტრაქტირებულია, რომ თითქოს კარგავენ მატერიალურ ნონადობას. პირობითი სივრცე და კომპოზიციის სიბრტყოვანი განშლა ავლენს არა მარტო ნამუშევრის შინაარსობრივ დატვირთვას, არამედ აქტიურ დეკორატიულ ფუნქციასაც ატარებს. აქედან გამომდინარე იგი იძენს მთლიანობას, როგორც სახვით-პლასტიკური, ისე დეკორატიული თვალ-

საზრისითაც. სიბრტყის შეგრძნება, მისი ორგანზომილებიანობა, როგორც სურათის საფუძველი, მის ნამუშევრებში თავისებურად ერწყმის სივრცობრივი გარემოს გადმოცემის პრობლემას. პირობითობისაკენ სწრაფვით, სიბრტყობრივ-დეკორატიული საწყისების მომძლავრებით ავტორი თანმიმდევრულად ამკვიდრებს სამყაროს მსუბუქ, ლირიკულ, ხატოვან ალქმას, რაც მნიშვნელოვანწილად ნამუშევრების ფერწერული გააზრებითაც არის განპირობებული. გ. ჩაგელიშვილის ფერწერული გამა გამჭვირვალე, მშვიდი და თავშეკავებულია, იგი მდიდარია ფერადოვანი ნიუანსებით, დახვეწილი ტონალური გრადაციებით. ფერის საშუალებით ავტორი აღწევს მაქსიმალურ მხატვრულ გამომსახველობას, თუმცა იგი არა იმდენად ღრმა ემოციის შემცველი, არამედ უფრო განცდისმიერია, თავისი თვისებებით დეკორატიულ სპეციფიკას გამოხატავს და ჰაეროვნებისა თუ სივრცობრიობის მანიშნებელ კატეგორიად გვევლინება. გ. ჩაგელიშვილის ნაწარმოებების ფერწერული გააზრება და ფორმათქმნადობა ავლენს მხატვრის სწრაფვას შექმნას ერთიანი, თითქოსდა უსასრულო, “დემატერიალიზებული” გარემო, რომელიც ამავედროულად სათავეს რეალობიდან იღებს. ილუზორულობის ეფექტის ერთგვარი უარყოფით, ფორმათა გამარტივებით, ტონალური მთლიანობით მხატვარი თავის ნაწარმოებებში უშფოთველი, ჰარმონიული, ესთეტიკურად მიმზიდველი სამყაროს შეგრძნებას გადმოსცემს.

სამოცდაათიანელთა ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენლის ვახტანგ ბესელიას ხელოვნება მხატვრული ხედვის ინდივიდუალურობით და სუბიექტური სახვითი ინტერპრეტაციით ხასიათდება. მისი შემოქმედებითი მეთოდი სივრცის, სიბრტყის, მოცულობის, ფერის ეფექტური ურთიერთშეთანხმებისა და პოეტური გარდასახვის პრინციპს ეფუძნება, რომელშიც მკაფიოდ ვლინდება საგნობრივ-მატერიალური და გრძობადი საწყისების თავისებური სინთეზი. მხატვრული გადაწყვეტის თვალსაზრისით მხატვრის ნაწარმოებები სისადავეს და სურათის ნათლად გამოვლენილ არქიტექტონიკას ინარჩუნებენ, ისინი ხასიათდებიან ლაკონიური მეტყველებით, ფორმისა და შინაარსის ჰარმონიით, ფერწერულობისა და პლასტიკურობის ერთიანობით. ნამუშევრების ხასიათს თუ ემოციურ მუხტს მნიშვნელოვანწილად განაპირობებს ფერწერული საწყისები, თავშეკავებული კოლორიტი, რომელიც ნახევარტონების ფაქიზ ნიუანსებზეა აგებული. მკვეთრი შუქ-ჩრდილოვანი მოდელირებით ავტორი აძლიერებს მხატვრული სახეების ემოციურ მეტყველებას, დინამიკურ მოცულობით ფორმებს ოსტატურად უპირისპირებს ნეიტრალურ ფონს და აღწევს სურათის ცალკეული ნაწილების რიტმულ თუ ტონალურ ერთიანობას; ყოველივე ზემოხსენებულთან ერთად მის ფერწერულ ტილოებში იქმნება გარემო, სადაც სივრცე ერთგვარ პლასტიკურ ხატად გარდაიქმნება, იგი ნამუშევრის სიღრმის, მხატვრული ღირსების განმსაზღვრელია და გამოსახვის მნიშვნელოვან ესთეტიკურ ობიექტს წარმოადგენს. ვ. ბესელიას შემოქმედება გამსჭვალულია სულისმიერი საწყისების აშკარა პრიმატით, რომელშიც განსახიერებას პოულობს მხატვრის ზოგადი ჰუმანისტური დამოკიდებულება როგორც ადამიანების, ისე საგნებისა და მოვლენების მიმართ.

ამგვარად, ჩვენს მიერ განხილული მხატვრების მაგალითზე, სამოცდაათიანელთა ფერწერაში არაერთგვაროვანი სურათი იხატება – იკვეთება ორი ძირითადი ხაზი და ტენდენცია, ორივე მიმართულება საფუძველს რეალისტური საწყისებიდან იღებს. პირველი ხაზი მონოდებულება მეტ-ნაკლები რეალისტურობით

ასახოს მატერიალური სამყარო, მოახდინოს მისი ესთეტიზაცია, მიისწრაფვის სინამდვილისაგან მოწყვეტის გარეშე დაინახოს მასში სახასიათო, განუმეორებელი. ამგვარი რეალიზმი გულისხმობს არსებული სინამდვილის გადმოცემას მკვეთრად გამოხატული ტრანსფორმირებისა და ინტერპრეტირების გარეშე. მხატვრული ხერხების არტისტული ფლობის საფუძველზე ხელოვანის მიზანი თვალხილულის ესთეტიკური გადმოცემა ხდება. სწორედ ამ ტენდენციის გამოხატველია თ. ხუციშვილის ფერწერა. შესაძლოა ამავე ძირითად ხაზს დაუკავშიროთ ამ თაობის ისეთი წარმომადგენელი, როგორცაა ვ. ბესელია, თუმცა მასთან მოვლენების ზედაპირული დაფიქსირების ნაცვლად სუბიექტური ინტერპრეტაცია, გრძნობადი და სულიერი საწყისების მკაფიო გამოვლენა ჩანს.

გამომდინარეობს რა რეალისტური ხედვის საწყისებიდან, მეორე მხატვრული ტენდენცია მკაფიოდ ემიჯნება პირველს. იგი ახდენს სინამდვილის ტრანსფორმაციას, მნიშვნელოვნად შორდება რეალობას, ქმნის საკუთარ ხატოვან სამყაროს, რომელიც მხატვრის მსოფლალქმით პრიზმაშია გარდატეხილი. ეს თვისებები თვალნათლივ წარმოაჩენს გ. ჩაგელიშვილის შემოქმედებას. ე. ონიანთან გამომსახველობითი ხერხების ყველა კომპონენტი წარმოსახული, პოეტური, სულისმიერი განცდებით აღბეჭდილი “სურათ-ხატების” გამოვლენას ემსახურება. მისი შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი რომანტიკული ინტონაციები და პოეტური ასოციაციები უპირისპირდება სამყაროს რეალისტურ ხედვას. მხატვარი ქმნის ერთგვარ ეფემერულ, მედიტაციური ხასიათის ნამუშევრებს, რომელთა სახვითი ენა უპირველეს ყოვლისა ფერწერისა და ფერის მხატვრულ-ემოციური შესაძლებლობების მაქსიმალურ გამოვლენას ეფუძნება.

1970-იან წლებში შემოქმედებით ასპარეზზე გამოსულმა ახალგაზრდა ხელოვანებმა მნიშვნელოვნად გაამდიდრეს უახლესი ქართული მხატვრობა. ერთი შეხედვით, მოღვაწეობის საწყის ეტაპზე, მხატვრულ ენაში მათ არ შემოუტანიათ კარდინალური ცვლილებები, ისინი თითქოს ინერციით აგრძელებენ სვლას 1950-იანი წლების მეორე ნახევარში დაწყებული უკვე მონიშნული, აპრობირებული მიმართულებებით. მათთვის კვლავ აქტუალური რჩება მხატვრული ფორმისა და სივრცის პლასტიკური ინტერპრეტაციის პრობლემა, სურათის კომპოზიციური სტრუქტურის, წმინდა ფერწერული საწყისების გამოვლენის ამოცანა, მაგრამ თანდათან მათ ნამუშევრებში ახალი ნიუანსებიც ჩნდება, კერძოდ, ორმოცდაათიანელთა “მშფოთვარე” პათოსს, ექსპრესიულობას თუ დრამატიზმს, სამოციანელთა მონუმენტალიზებულ, დეკორატიულ ასპექტში გააზრებულ ქართული ყოფის სცენებს მათთან უმეტესწილად მშვიდი, კამერული ხასიათის სურათები ცვლიან, რომლებშიც წინა პლანზე ადამიანის პირადი სამყარო ინაცვლებს და გრძნობისა და აზრის გამომჟღავნების სიღრმე, გარკვეული სიმბოლური თუ რომანტიკული ინტონაციები იკითხება.

სამოცდაათიანელთა მოღვაწეობა საკმაოდ სპეციფიკურ ისტორიულ ფონზე ვითარდებოდა. “უძრაობის” ეპოქის რღვევის ნიშნები “გარდაქმნის” პერიოდის ახალი რეალიზმის მოახლოებას მოასწავებდა. სწორედ ამ დროს, 1970-80-იანი წლების მიჯნაზე, როცა მათი შემოქმედება მონიფულ ფაზაში შედის, ამ მხატვართა ნამუშევრებში ნათლად ვლინდება მათთვის დამახასიათებელი ისეთი ნიშანთვისებები, როგორცაა დაკარგული სულიერების ძიება და საგნობრივი სამყაროს ერთგვარი “გასულიერება”, თავისებური მისტიკური განცდის შემოტანა თუ

ინტიმური საწყისების გაძლიერება, სულ უფრო ინტენსიურად იკვეთება ხატოვანი განზოგადების, ფორმათა აბსტრაქციების ტენდენცია, ჩნდება აბსტრაქტული კომპოზიციები, ბიბლიური სიუჟეტები და ა.შ. ნიშანდობლივია, რომ ყოველივე ეს ფაქტიურად ნიადაგს უმზადებს შემდგომი თაობის – ოთხმოციათნელების მიერ წამოჭრილ სიახლეებს, რომელთა მოსვლით ქართულ ხელოვნებაში თვისობრივად ახალი ეტაპი იწყება – ხდება პოსტ-მოდერნისტული ტენდენციების წინ წამოწევა, იზრდება ინტერესი თემატური სურათის მიმართ, აქტუალური ხდება რელიგიური და მითოლოგიური მოტივები, გამოიყენება სხვადასხვა სახის გროტესკული ხერხები, ალეგორიები, სიმბოლოები და სხვ. თაობათა ეს გადაძახილი თვალნათლივ ადასტურებს ქართული მხატვრობის მემკვიდრეობითობის საკითხს და შესაბამისად განსაზღვრავს სამოცდაათიანელთა ადგილს XX საუკუნის ქართული ხელოვნების განვითარების მთლიან სურათში. ისტორიულ და მხატვრულ ასპექტებთან მიმართებაში, სამოცდაათიანელთა თაობის მნიშვნელოვან წარმომადგენელთა მოღვაწეობა შეიძლება განისაზღვროს, როგორც თავისებური გარდამავალი პერიოდი ეროვნული მხატვრული ცნობიერების შემდგომი განახლებისა თუ მისი სულიერ-შინაარსობრივი გააზრების გზაზე. ცხადია, იგი წარმოადგენს ერთგვარ დამაკავშირებელ რგოლს როგორც წინა, ისე მომდევნო ეტაპებთან და მხატვრულ-ისტორიული თვალსაზრისით საკუთარი თვითმყოფადი სახე გააჩნია.

სამოცდაათიანელები არ წარმოადგენენ ერთიან, მონოლითურ ჯგუფს, მათ არ გააჩნიათ რაიმე საერთო პროგრამა თუ მხატვრული ამოცანა, მაგრამ უდავოა, რომ ამ თაობის საუკეთესო წარმომადგენლები მკაფიო ინდივიდუალობით გამოირჩევიან. მათი მოღვაწეობის კვლევა ცხადყოფს, რომ ამ მხატვრებმა ტრადიციისა და ნოვაციის ურთიერთმიმართების საინტერესო გზა განვლეს, თითოეული მათგანის მსოფლალქმა, მხატვრული სტილი, დახვეწილი გემოვნებისა და ინტელექტის სინთეზს ეფუძნება.

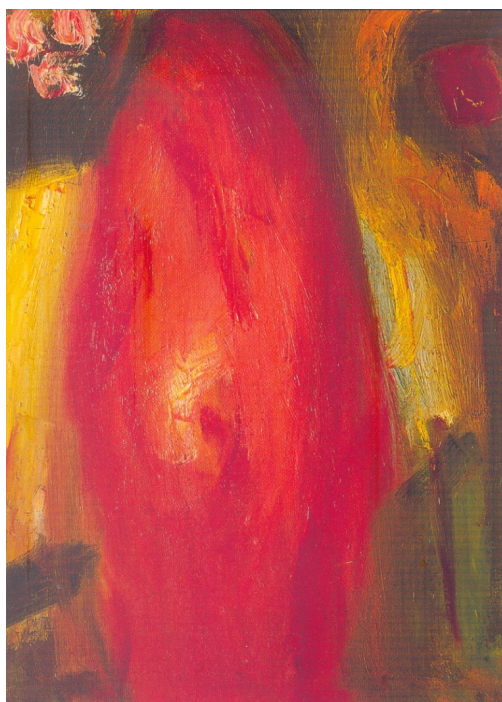
### გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ანდრიაძე დ., ესმა ონიანის მოლანდება ცისფერ გალერეაში, სამხატვრო ალბომი “ესმა ონიანი – ფერწერა, გრაფიკა, პოეზია”, თბ., 2003.
2. ხოშტარია გ., თამაზ ხუციშვილი, სამხატვრო ალბომის წინასიტყვაობა, თბ., 2006.
3. ხოშტარია გ., ესმა ონიანის შემოქმედება, სამხატვრო ალბომი “ესმა ონიანი – ფერწერა, გრაფიკა, პოეზია”, თბ., 2003.
4. ჯანბერიძე ნ., ძიება და ტრადიცია, თბ., 1989.
5. Карая И., «Гогои Чагелишвили», Москва, 1989.
6. Andriadze D., In Search of Lost Space, Gogi Chagelishvili Painting, “agust’os”, Istanbul, 2006.
7. Kintsurashvili K., Against Corrent, Gogi Chagelishvili Painting “agust’os,” Istanbul, 2006.





გ. ჩაგელიშვილი. მიტოვებული ქუჩა.



ე. ონიანი. ციკლიდან "სამოთხე".



ვ. ბესელია. თასი.



თ. ხუციშვილი. ვერიკო ანჯაფარიძე

## **რამდენიმე ტენდენციის შესახებ 1980-იანი წლების ქართულ მხატვრობაში**

1970-1980-იანი წლების მიჯნა ქართულ მხატვრობაში გარდატეხის ხანად და ახალი ეტაპის დასაწყისად განიხილება. შემთხვევითი როდია, რომ სამეცნიერო თუ პოპულარულ ლიტერატურაში გაჩნდა ტერმინი “80-იანელთა თაობა”. ეს სწორედ ის თაობაა, რომელმაც მრავალი სიახლე შემოიტანა და ახალი სოციალ-კულტურული სივრცე შექმნა ქართულ მხატვრულ რეალობაში.

ხელოვნებათმცოდნეები სხვადასხვა ასპექტით იკვლევენ ამ თაობის მხატვართა შემოქმედებას, მაგრამ ქართულ სახელოვნებათმცოდნეო სივრცეში დღემდე არ დამდგარა საკითხი 1980-იანელთა თაობის, როგორც ფენომენის შესახებ. ცხადია, ეს ურთულესი მრავალასპექტიანი საკითხია და მისი ერთი მცირე მოხსენების ფარგლებში განხილვა შეუძლებელია. მაგრამ, ალბათ, ერთი ნაბიჯით წავინევთ წინ ამ საკითხის კვლევის გზაზე, თუკი კონკრეტული მასალის ანალიზის საფუძველზე ამ ეტაპის ძირითად ტენდენციებს გამოვკვეთთ და ამ პერიოდში მოღვაწე მხატვრების შემოქმედებას სწორედ ამ ტენდენციათა ჭრილში განვიხილავთ, გარკვეული პრობლემების მიხედვით მათ ერთგვარ კლასიფიკაციას, დაჯგუფებას მოვახდენთ. სწორედ ესაა ჩვენი მოხსენების მიზანი.

უპირველესი, რაც თავშივე უნდა ვაღიაროთ ის გახლავთ, რომ 1980-იანი წლები ურთულესი, წინააღმდეგობრივი, არაერთგვაროვანი ეტაპია, რომლის წინააღმდეგობა მრავალფეროვანი, მრავალნაზნაგოვანი და მრავალმრიანი მხატვრული პროცესები მიმდინარეობს. ამიტომაც მასში გარკვეული ტენდენციების გამოკვეთა, მათი მოხელთება არაა იოლი საქმე. ცხადია, ტენდენციათა გამოკვეთის მცდელობა ამ მოკლე მოხსენებაში მხოლოდ ძირითად სქემას მოგვცემს, რომელიც შემდგომი კვლევის საფუძველზე შეივსება და ისევე გართულდება, ისეთივე მრავალნაზნაგოვანი გახდება, როგორც თავად ამ პერიოდის მხატვრობაა.

დასაწყისში კიდევ ერთი რამ უნდა აღვნიშნოთ საგანგებოდ. 1980-იანი წლების ქართულ მხატვრობაზე თვალის ერთი გადავლებისთანავე იკვეთება ორი ნაკადი, ორი ტალღა: პირველი უფრო ადრეულია და მასში ის მხატვრები ერთიანდებიან, რომლებიც სამოღვაწეო ასპარეზზე 1970-იანი წლების მიწურულს და 1980-იანი წლების I ნახევარში გამოვიდნენ.<sup>1</sup> მეორე ტალღა კი უშუალოდ მოყვა პირველს. ამ ტალღის მხატვრებმა ქრონოლოგიურად ოდნავ მოგვიანებით, 1980-იანი წლების II ნახევარში გააკეთეს განაცხადი.<sup>2</sup> ამ ნაშრომში ჩვენ მხოლოდ 1980-იანელთა პირველი ტალღის წარმომადგენლებს შევეხებით და აქვე აღვნიშნავთ, რომ საკითხი, თუ რომელი ძირითადი ნიშნები ახასიათებს ამ ეტაპს, რა აერთიანებს ამ მხატვრებს ქართველ ხელოვნებათმცოდნეთა ნაშრომებში გარკვეულწილად გამოკვეთილია.<sup>3</sup> ერთი მხრივ, ახალი თანამედროვე ფორმებისა და სახვითი ხერხების ათვისება და ამ გზაზე დასავლური გამოცდილების აქტიურად გაზიარება, მეორე მხრივ კი, საკუთარი ტრადიციისადმი ცხო-

ველი ინტერესი, საქართველოს ისტორიისადმი და რელიგიური თემატიკისადმი გულისყურის მიპყრობა, მარადიული საკაცობრიო ფასეულობების ხელახლა მოძიების, გადააზრების და ახალ მხატვრულ ფორმაში გაცხადების სურვილი; საკრალურის, მატერიალურს მიღმა არსებულის მოხელთების მცდელობა – ეს ის ძირითადი პრობლემებია, რომლებსაც ეს თაობა შეეჭიდა და რომლებიც თანაბრად აისახა 1980-იანელთა პირველი ტალღის მხატვართა შემოქმედებაში. ჩვენ შევეცდებით ამ საერთო ნიშნების ფონზე და მათი გათვალისწინებით, ანალიზის საფუძველზე ამ საკითხებისადმი განსხვავებული დამოკიდებულებისა და მიდგომის მქონე მხატვართა ჯგუფები გამოვყოთ, რაც განსხვავებული მხატვრული, და შესაბამისად, მსოფლმხედველობრივი ტენდენციების წარმოჩენის საშუალებას მოგვცემს.

ჩვენ რამდენიმე მხატვრის თითო ძალზე ტიპიურ ნამუშევარს განვიხილავთ და ანალიზის საფუძველზე შევეცდებით დასკვნების გამოტანას.

თავდაპირველად მ. აბრამიშვილის “იერუსალიმად შესვლას” შევხებით.

ერთი შეხედვისთანავე მნახველისათვის ცხადი ხდება, რომ საქმე გვაქვს დახვეწილი გემოვნების, შინაგანი ზომიერებისა და რაფინირებული ესთეტიზმის გრძნობის მქონე მხატვართან. სახარებისეულ სიუჟეტზე შექმნილი საკმაოდ რთული, მაგრამ უზადო კომპოზიციური სტრუქტურის მქონე ეს ნამუშევარი შუა საუკუნეების მხატვრობაში დამკვიდრებულ ტრადიციულ იკონოგრაფიულ სქემას მისდევს: მარჯვნივ ქალაქი იერუსალიმი და ქრისტეს შესახვედრად გამოსული მისი მაცხოვრებლები და მარცხნივ, უფრო დიდ მონაკვეთზე, თავად ქრისტესა და მოციქულთა მსვლელობა. თუმცა, არის ამ კომპოზიციაში ერთი მომენტი, რომელიც ტრადიციულ სქემას არ ექვემდებარება. შუა საუკუნეების ქართულ მხატვრობაში ჩვენ ვერსად ვიპოვით ერთ, ლარივით სწორ ხაზზე ჩამწკრივებულ მოციქულებს. ნიადაგის შავ ზოლზე თანაბარი ინტერვალებით დაშორებული, იდენტურ პოზებში წარმოდგენილი მსუბუქი, სიფრიფანა, უწონო ფიგურების, მათი სამოსის ფერადოვანი ლაქების, შარავანდებისა და თხელი კიდურების, ტერფებისა და ხელის მტევნების მონაცვლეობა თანაბარზომიერ ორნამენტისმაგვარ რიტმს ქმნის. მოციქულთა ეს რიგი უდახვეწილესი ორნამენტის შთაბეჭდილებას უფრო ტოვებს, ვიდრე ადამიანთა მსვლელობისა. ამ შთაბეჭდილებას კიდევ უფრო აძლიერებს უწვრილესი კალიგრაფიული ხაზით დაქსელილი ცალკეული დატალები: მთა, ხის ვარჯი და სხვ.

სიბრტყე, მსუბუქი და გამჭვირვალე ფერადოვანი ლაქები, მათი ნატიფი, თავშეკავებული შეხამება, დახვეწილი კალიგრაფიული ხაზი, ზუსტი მაქმანისებური ნახატი, ფორმათა რიტმი – ეს ის “ინსტრუმენტებია”, ის სამეცხველო ენაა, რომელითაც მხატვარი ამ სცენის ორნამენტულ-დეკორატიულ სახე-ხატს ქმნის და რომლითაც იგი შუა საუკუნეების ქართული მონუმენტური მხატვრობისა თუ წიგნის მინიატურის ტრადიციასაც ეხმიანება. ერთი შეხედვით ტრადიციასთან კავშირი თითქოს აშკარაა და ეს არცაა გასაკვირი, რადგან მ. აბრამიშვილი კარგად იცნობდა შუა საუკუნეების ხელოვნებას.<sup>4</sup> ოღონდ ეს მსგავსება, ჩვენი აზრით, გარეგნულ ნიშნებს არ სცდება. “...ქრისტიანული მსოფლმხედველობით სული მთავარი ღირებულებაა, ხორცი კი – მეორადი, ფარდობითი. სწორედ ეს იქცა ქრისტიანული სახვითი ხელოვნების ქვაკუთხედად. ქრისტიანულ გამოსახულებაში წინა პლანზე მოდის ადამიანის სახე და ხელები – სულიერების წყარო,

ხოლო ხორციელი სხეული კი, რომლის მშვენიერებასაც დაკარგული აქვს მნიშვნელობა, იცვლება მკაცრი, ასკეტური სიბრტყით” (ოქროპირიძე, 1990:57). მ. აბრამიშვილთან შუა საუკუნეების ასკეტური მკაცრი სიბრტყე ოდენ დეკორატიულ სიბრტყედ იქცევა, რასაც სხვა ნიშნებთან ერთად უამრავი წვრილი კალიგრაფიული დეტალის სიმრავლეც განაპირობებს. ამ სიმრავლეში ფიგურებიც მოიაზრება.

არა მარტო “იერუსალიმად შესვლის“ კომპოზიციაში, არამედ, მ. აბრამიშვილის სახარებისეულ თემებზე შექმნილ სხვა ნამუშევრებშიც, მაგ, “საიდუმლო სერობაში”, ანდა, ნაგელოზთა გამოსახულებებში ფიგურების სახე და ხელები, რაც ესოდენ მნიშვნელოვანია ქრისტიანული ხელოვნებისათვის, საერთოდ ნიველირებულია; ფიგურები მხოლოდ თავისი სილუეტითა და ფერადოვანი ლაქებით მეტყველებენ, სრულ დემატერიალიზაციას განიცდიან, ადამიანის სხეულის ნიშნად იქცევიან, ერთგვარ ორნამენტულ რიტმს ქმნიან და საერთო დეკორატიულ ქარგას ქმნიან. უკიდურესი პირობითობის ზღვარზეც კი შუა საუკუნეების გამოსახულება არასოდეს იქცევა ამგვარ განყენებულ ნიშნად.

მ. აბრამიშვილის ნამუშევრებზე დაკვირვება გვიჩვენებს, რომ ნებისმიერი სიუჟეტი, თუნდაც დრამატული, მისთვის მხოლოდ საბაბია მშვენიერი სანახაობის, მშვენიერი ხატის შესაქმნელად. ამ კონტექსტში ბუნებრივად გვეჩვენება, რომ მხატვარი ქრისტიანული რეპერტუარიდან საგანგებოდ ირჩევს სამოთხის თემას, რომელიც სრულიად გამორიცხავს რაიმე სახის კოლიზიას და საშუალებას აძლევს მხატვარს მშვენიერების იდილიური იდეალის ხორცდმესასხმელად. მ. აბრამიშვილი მუდმივად უბრუნდება ამ თემას, სხვადასხვა მოტივს იყენებს და მის მრავალ ვარიაციას ქმნის. ამ მრავალრიცხოვან სერიაში ერთიანდება, როგორც თავად სამოთხის ამსახველი სურათები, ასევე, ის კომპოზიციებიც, რომლებზეც მხატვარი უნატიფესად ასახავს სამოთხის მცენარეებს. მხატვარი თითქოს ტკბება ხაზის დინამიკით, მისი დენადობითა და მოქნილობით, თავშეკავებული ფერადოვნებით, მქრქალი ფერების ჰარმონიული შერწყმით, ფერადოვანი ლაქის გამჭვირვალობით, რიტმების მონაცვლეობით, გამოსახულებათა უწონობითა და სრული დემატერიალიზაციით. მისთვის ამ ხერხებით შექმნილი მშვენიერებაა თითქოს მთავარი ამოცანა; საზოგადოდ, მისთვის ფორმა ესთეტიკურის ფარგლებშია მოქცეული და, შესაბამისად, ჩვენს თვალწინ საკრალურის ესთეტიკური ხატი იშლება.

საკრალურის თვისობრივად განსხვავებულ ხატს გვთავაზობს ი. ფარჯიანი.

“საიდუმლო სერობაში”, ისე როგორც ი. ფარჯიანის მთელ რიგ ნამუშევრებში, პირველივე შთაბეჭდილებას სასურათე სიბრტყეზე გაბატონებული სპეტაკი სითეთრე განსაზღვრავს, რომელიც თითქოს შუქს ასხივებს, რაც მნახველში ღვთაებრივი სიმშვიდის განცდას ბადებს, მაგრამ იმწამს მის არსებაში ერთგვარი შფოთისა და მღელვარების განცდაც ამოტივტივდება. ამ ურთიერთგამომრიცხავი გრძნობების გაჩენა შემთხვევითი როდია, ეს თავად სურათის მხატვრული წყობითა და მისი სამეტყველო ენითაა განპირობებული.

კარგად ორგანიზებული და ჩაკეტილი ცენტრული სტრუქტურის მქონე კომპოზიცია ერთი შეხედვით მარტივია, თითქოს ბანალურიც. ცენტრს ქრისტეს ფიგურა ქმნის, რომელსაც წრიულად მოციქულები შემოჯარვიან. კადრში გაჭე-

დილი კომპოზიცია მნახველთან ახლოსაა მოტანილი და მიუხედავად ამისა, ყოველივეს თითქოს დაუკარგავს სიმკაფიოვე, კონტურები და გამოსახულებები მანათობელ რძისფერ სიბრტყე-სივრცეში იძირებიან, თან ერთვიან მას, ლღვებიან მასში და თანაც რაღაც უხილავი ძალით გამოეყოფიან კიდეც.

მაცხოვრის სიფრიფანა სხეული თხელი, მსუბუქი მონასმებითაა დაწერილი; იგრძნობა, რომ მხატვარი ფაქიზად, ოდნავ ეხებოდა ფუნჯით ტილოს ზედაპირს, რაც გამჭვირვალობის ეფექტს ქმნის და სრულიად დემატერიალიზებულს ხდის მის ფიგურას. დემატერიალიზებულია მოციქულთა ფიგურებიც, ოღონდ სულ სხვაგვარად და სხვა ხერხით.

მაცხოვრისაგან განსხვავებით, მათი სხეულების პირობითობას თეთრი სიბრტყეები ქმნის. ეს სიბრტყეები თეთრი საღებავის ისეთი სქელი ფენითაა დაფარული, რომ ყრუ და მკვრივ ლაქებს წარმოქმნიან, მაგრამ ეს ფიგურათა სხეულების სიმკვრივე როდია, ეს მხოლოდ სიბრტყის სიმკვრივეა, რომელსაც რეალურ ფორმასთან არავითარი კავშირი არა აქვს. მაგრამ ლაქის სიმკვრივე თითქოს ერთგვარ სუბსტანციურობას მაინც ანიჭებს ამ პირობით გამოსახულებებს ქრისტეს სრულიად დემატერიალიზებული, გამჭვირვალე ფიგურისაგან განსხვავებით.

მოციქულთა დამჯდარი პროპორციების მქონე, ჯმუხი ფიგურები, არაპროპორციულად დიდი, ცენტრისაკენ გადაზნექილი, მორკალული ფორმის თავებით, რომელზეც შავი საღებავით პირობითადაა მონიშნული სახის ნაკვთები და თმები, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ერთგვარ მკვრივ ლანდებად წარმოგვიდგებიან. “ლანდი” და “სიმკვრივე” თითქოს შეუთავსებელი ცნებებია, მაგრამ ფაქტია, რომ ისინი აქ თანაარსებობენ. ამ შემთხვევაში განმსაზღვრელია ის, რომ საღებავი, როგორც სუბსტანცია, ემორჩილება არა ფორმის პლასტიკას, არამედ თავად საღებავის მასის პლასტიკას, მის მატერიალურობას, ხოლო თავად ფიგურები, თავისი პროპორციებითა და დეფორმირებული ფორმებით სრულიად პირობითი და დემატერიალიზებულია.

განსაკუთრებულ როლს ამ სურათზე ასრულებს ფონი, რომელიც თეთრი მონასმებითაა დაფარული, თუმცა სიტყვა “მონასმი” ამ შემთხვევაში სულაც არ გამოხატავს თვალთ დანახულის არსს. უფრო ზუსტი იქნება თუ ვიტყვით, რომ ი. ფარჯიანის ამ სურათზე, და საერთოდ მის ნამუშევრებში, განსაკუთრებულ როლს საღებავით შექმნილი ნაკადები ასრულებს. მაგ., ქრისტეს გარშემო დადებული თეთრი საღებავი ერთიანი ნაკადის სახით შემოწერს ფიგურას, თავის გარშემო თითქოს შარავანდს ქმნის, შემდეგ კი სხეულს ზემოდან ქვემოთ მშვიდი დინებით დაუყვება, საკუთარ თავში კეტავს გამოსახულებას და ერთგვარად გამოაცალკევებს მას დანარჩენებისაგან. უფრო მოძრავი, დინამიკური და დაძაბულია მოციქულთა გარშემო თეთრი საღებავით დაწერილი ნაკადები, რომლებიც მათ თავებს მიუყვება, ენერგიულად უვლის გარს, თავისი დინამიკური ხასიათით უპირისპირდება სტატიკურ ფიგურებს, ცენტრისკენ თითქოს ძალას იკრებს, იმუხტება და სურათის ზედა ნაწილში, მაცხოვრის თავზე ქარბორბალას წარმოქმნის, რაც მღელვარების, დაძაბულობის და აფორიაქებულობის გაცდას ბადებს. სტატიკური სიბრტყეოვანი ფიგურები, ქრისტეს საკუთარ თავში ჩაკეტილი მშვიდი გამოსახულება, მისი გარშემომწერი ასეთივე მშვიდი ნაკადით და ამის საპირისპიროდ მოძრავი, დინამიკური ნაკადებით შექმნილი დაძაბულ-დამუხ-

ტული ფონი ერთგვარ კონფლიქტს ქმნის და დრამატულ ჟღერადობას ანიჭებს სურათს. დაძაბულობისა და დრამატულობის ამ შთაბეჭდილებას თეთრისა და შავის კონტრასტიც აძლიერებს. სწორედ ეს ყოველივე ბადებს მნახველში განცდას, რომ მის წინაშე დრამა თამაშდება.

ფონზე გამოსახულ ნაკადთა ეს დინება მხოლოდ ფორმალური ხერხი როდია. საქმე ის გახლავთ, რომ ი. ფარჯიანი სერიოზულად იყო გატაცებული ანთროპოსოფიით. ამ მოძღვრების მიხედვით კი ადამიანის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი შემადგენელი ანუ ერთ-ერთი “სხეული” (როგორც მას თავად ანთროპოსოფები უწოდებენ) ე.წ. ეთერული სხეულია (ფიზიკურ, ასტრალურ სხეულებთან და ადამიანის “მე“-სთან ერთად). ეთერული სხეული სასიცოცხლო ძალაა, რომელიც ადამიანის ორგანიზმში სასიცოცხლო პროცესებს წარმართავს, მაგრამ ის ფიზიკური თვალთ უხილავია. ანთროპოსოფიის მიხედვით, მუდმივ მიმდინარე სასიცოცხლო პროცესები ასეთსავე მუდმივ ნაკადებს ქმნიან ადამიანში, ისინი განსაკუთრებით აქტიურდება ძლიერი ემოციების დროს (შტაინერი, 2009:318-319). ი. ფარჯიანი სწორედ მოციქულებში მიმდინარე ამ ეთერულ ნაკადებს ასახავს იმ მომენტში, როდესაც ქრისტე თავის მოწაფეებს ეუბნება – “ერთ-ერთი თქვენგანი გამცემს მე”. მხატვარს არ აინტერესებს მოციქულთა გარეგნული პიროვნული რეაქციები, (როგორც ამას რენესანსის ოსტატები აკეთებდნენ), არამედ იგი წარმოაჩენს მათ შინაგან მდგომარეობას ადამიანის ეთერული ძალების დონეზე. ამდენად, ფონზე გამოსახული დინამიკური ნაკადები და მათით შექმნილი ქარბორბალა მატერიალიზებულ ეთერს წარმოადგენს. ეს რომ ნამდვილად ასეა, ამას ი. ფარჯიანის ჯვარცმებიც ადასტურებს, სადაც ჯვარცმულის ხელებიდან წვრილი ნაკადები მოედინება. “საიდუმლო სერობის” ნაკადთა მოძრავი, ენერგიული დინება აქ უსიცოცხლო, დუნედ ნაღვენთ ხაზებად ქცეულა და ისინი მართლაც ისეთ შთაბეჭდილებას ქმნიან, თითქოს სასიცოცხლო ძალები ტოვებენ მაცხოვრის ჯვარცმულ სხეულს.

ამდენად, ი. ფარჯიანის ნამუშევრებში დრამა ვითარდება არა ფიზიკურ პლანზე, არამედ სხვა, მიღმიერ, ადამიანის თვალისა და გონებისათვის მიუწვდომელ ეთერულ პლანზე, რომლის არსებობა არა მარტო იცის მხატვარმა, არამედ გრძნობს კიდევ, რადგან ესოდენ ზუსტად და ადექვატურად პოულობს მის გადმოსაცემ ხერხებსა და საშუალებებს.

ამგვარი გადანწყვეტა განსაკუთრებით ამძაფრებს დრამატულობის განცდას და ჩვენს წინაშე საკრალურის დრამატულ ხატს მთელი ძალით აცხადებს.

ამ ორი ნამუშევრის გაანალიზების შედეგად მიღებული დასკვნები გარკვეულწილად შეგვიძლია განვაზოგადოთ. ასახულის მიღმა საკრალურის ძიება ორივე მხატვრისთვისაა დამახასიათებელი (ისევე, როგორც მთელი თაობისათვის), მაგრამ თავად მათი დამოკიდებულება საკრალურისადმი, მისი ინტერპრეტაცია და შესაბამისად, ხერხებიც, სრულიად განსხვავებულია. თუ მ. აბრამიშვილი მატერიალურის დემატერიალიზაციას ახდენს, ი. ფარჯიანი პირიქით, არამატერიალურს, თვალთ უხილავს (ადამიანის ეთერულ ძალებს ვგულისხმობთ) სურათზე მეტ-ნაკლებად მატერიალურ ფორმაში აცხადებს და მნახველისათვის ხილულად აქცევს. მ. აბრამიშვილისათვის საკრალური ესთეტიკურის ფარგლებში ექცევა და ის ძირითადად დეკორატიული მხატვრული ხერხებით აისახება. ი. ფარჯიანთან კი მეტაფიზიკურის ფორმაში გაცხადება იმგვარი მხატვრული

ხერხებით ხდება, რომ მეტ-ნაკლებად კონფლიქტურ ნარატივს ქმნის, რაც სურათის აღქმისას უმეტესად დრამატულობის განცდას ბადებს მნახველში და ჩვენს თვალწინ საკრალურის დრამატულ ხატს წარმოაჩენს.

ამ ორი მხატვრის შემოქმედების გაანალიზებისას გამოკვეთილი ეს ორი ხაზი, ესთეტიკური და დრამატული, შესაძლოა, 80-იანი წლების ორ განმსაზღვრელ ტენდენციად მივიჩნიოთ.

მ. აბრამიშვილთან ერთად ე.წ. ესთეტიკური ხაზის უდავოდ თვალსაჩინო წარმომადგენლები არიან 80-იანელთა თაობის სხვა მხატვრები: ი. სუთიძე, ლ. ლალიძე, შ. მატყაშვილი, ბ. არბოლიშვილი, გ. გუგუშვილი, ქ. მატაბელი, ლ. ტატიშვილი და სხვ., რომელთა მხტვრული სამყარო ესთეტიკურის მძაფრი განცდით, ფორმათა აშკარად დეკორატიული გამომსახველობით ხასიათდება, თუმცა კი, მათი შემოქმედება მკაფიო ინდივიდუალობით გამოირჩევა.

რაც შეეხება ე.წ. დრამატულ ხაზს, რომელიც ჩვენ ი. ფარჯიანის შემოქმედების მაგალითზე მოვნიშნეთ, მასში ალბათ ამ თაობის კიდევ ორი მხატვარი – ლ. ჭოლოშვილი და გ. ბულაძე შეიძლება მოვიაზროთ.

ლ. ჭოლოშვილის 80-იანი წლების დასაწყისში შექმნილი სურათი “ზურაბ არაგვის ერისთავის მოკვდინება” ამის თვალსაჩინო მაგალითია.

სურათი XVII ს-ის საქართველოს ისტორიაში მომხდარ რეალურ ფაქტს ასახავს. შეიტყო რა თეიმურაზ მეფემ ზურაბ არაგვის ერისთავის ღალატის შესახებ, სანადიმოდ მიიწვია და მოაკვლევინა. “გვერდს მიჯდა, ვბრძანე სიკვდილი, სისხლი მან ჩემს წინ გაუშო” – ასე ბრძანებს თავად თეიმურაზი არჩილის პოემაში. ისტორიული ფაქტი ამგვარია, მაგრამ მხატვარი ამ ისტორიის ილუსტრაციას როდი ქმნის, ამბავს როდი გვიყვება, იგი ღალატის დრამატულ ვიზუალურ ხატს წარმოადგენს.

ამ საზარელი მკვლელობის სურათს თითქოს მოუწესრიგებელი, ქაოტური სტრუქტურა აქვს. თვალს სიბრტყეზე გაბნეული უამრავი დეტალი ხვდება, მაგრამ მთავარი, რა თქმა უნდა, დიდი უსწორმასწორო ფორმის დიაგონალურად განოლილი ჟღერადი წითელი ლაქაა, რომელსაც უცნაური ფორმის შავი ტეხილი სილუეტი კვეთს. სურათის დანარჩენი არე დატვირთულია სხვადასხვა ფორმისა და ზომის, სხვადასხვა ფერის სიბრტყეებით, ასევე, წარწერებითაც. სანამ მნახველის თვალი ამ დატვირთულ სიბრტყეს შეეჩვევა, ძნელია გარჩევა, თუ რა არის გამოსახული სურათზე. დეკორატიული ლაქებით დაფარულ ზედაპირზე ნელ-ნელა ამოიკითხება კონკრეტული საგნები. დაკვირვებისას აღმოჩნდება, რომ დიდი წითელი ლაქა თითქოს აყირავებული მაგიდაა, რომელიც უფრო სისხლის ლაქის ასოციაციას იწვევს, ვიდრე მაგიდის; ხოლო უცნაურად დატეხილი, კუთხოვანი შავი ფორმა ადამიანის სილუეტია. იქვე სურათის ზედა მარჯვენა კუთხეში მკვლელობის იარაღი – ხმლის ფრაგმენტიც ილანდება, კიდევ ორი ადამიანის ფიგურა იკითხება სურათის კიდევში. ერთი სიტყვით, სურათი პრაქტიკულად აბსტრაქციის ზღვარზეა, მაგრამ მთავარი აქ გამოსახულებათა ამოკითხვა სულაც არაა. მთავარი აქ სახვით საშუალებათა მეტყველებაა, რომელშიც მთავარ როლს პოსტმოდერნული დეკომპოზიცია ასრულებს. დატეხილი, კუთხოვანი სიბრტყეები, რომლებიც ქაოტურად გაბნეულა სურათის ზედაპირზე, წითლისა და შავის აქტიური დაპირისპირება, ადამიანთა სხეულებისა თუ საგანთა ფორმების დეფორმაცია, ნგრევა, მდგრადობას მოკლებული, თითქოს



აყირავებული კომპოზიცია შფოთის, დაძაბულობის და დრამატულობის ეფექტს ქმნის და ამ ტრაგიკული ისტორიული ფაქტის სიმწვავეს წარმოაჩენს.

ოდნავ განსხვავებული ჟღერადობა აქვს ლ. ჭოლოშვილის კახეთის მეფეთა პორტრეტების სერიას<sup>5</sup>. ეს იმ მეფეთა პორტრეტებია, რომლებიც საქართველოს ისტორიის ძნელბედობის ჟამს მეფობდნენ: თეიმურაზი, ქეთევან დედიფალი, სიმონ მეფე და სხვ. ერთი შეხედვით ეს საპარადო პორტრეტებია. ძვირფას სამეფო სამოსელში გამონყობილი მეფეები თითქოს საზეიმო, ამაღლებულ განწყობილებას უნდა ქმნიდნენ, მაგრამ თითოეული მათგანის სახეში, მეფურ ღირსებასთან ერთად, ერთგვარი სევდა და სიმძიმე იგრძნობა, ერთდროულად ღირიზმი და ტრაგიზმი გამოსჭვივის. ლ. ჭოლოშვილის ეს სერია ფაქტიურად დრამა-პორტრეტებია.

ე.წ. დრამატული ხაზის კიდევ ერთი წარმომადგენლის, გ. ბულაძის სურათი “ლამის სტუმრები”, რომელსაც ჩვენ განვიხილავთ, 80-იანი წლების დასაწყისშია შექმნილი.

სურათის წინა პლანზე გამოსახული კიბეებით მნახველი ნახევრად ჩაბნელებულ, ლამპიონებით არათანაბრად განათებული ხალვათი დარბაზის სივრცეში ხვდება და მისი მზერა მაგიდებთან მჯდომი, თუ ფეხზე მდგომი ლანდებივით ფიგურებზე იწყებს სრიალს. მნახველი ხვდება, რომ არაფერია ხელმოსაჭიდი, არაფერია ისეთი, რაც რაღაც კონკრეტულ სიუჟეტს ამოაცნობინებს, თუმცა კი მას იმთავითვე ეუფლება განცდა, რომ აქ, ამ სივრცეში რაღაც გასაკუთრებული და მნიშვნელოვანი ხდება.

და მართლაც, ეს “საიდუმლო სერობაა”, თუმცა, ერთი შეხედვით ამას ვერ ვხვდებით, რადგან აქ გამოსახულ ფიგურებში ვერც მაცხოვარს ამოვიცნობთ და ვერც მის მოწაფეებს; არაფერი ამ ნამუშევარში, დაწყებული მისი სათაურიდან, დამთავრებული გარემოთი და მასში მოქმედი ფიგურებით, არ მიგვითითებს ამ სიუჟეტზე. მაგრამ პირველივე, რაც მნახველს ეუფლება სურათის ნახვისას არის იდუმალების განცდა და ერთდროულად ამაღლებულ-საზეიმო და დაძაბულ-დრამატული განწყობილება. ამ ურთიერთგამომრიცხავ შთაბეჭდილებებს კი ის ვიზუალური ხატი ქმნის, რომელსაც მხატვარი გვთავაზობს.

პირველ რიგში მნახველის ყურადღებას იქცევს ერთი უცნაური გარემოება: სივრცეში გაფანტული ფიგურების ეფემერულობა, უსხეულობა და ლამპიონებიდან გადმოღვრილი შუქის სიმკვრივე. ეს ალოგიკურობა ერთგვარი იდუმალების, მისტიკურობის შთაბეჭდილებას ქმნის. ამ სივრცეში ადამიანები ლანდებად იქცევიან, ხოლო სინათლე კი სიმკვრივეს იძენს. ფარჯიანის მსგავსად,<sup>6</sup> აქაც არამატერიალური მატერიალიზდება და ეთერული ნაკადების სახით წარმოჩინდება. ჩნდება ეჭვი, ხომ არ გულისხმობს სხვადასხვა ფორმის ეს მკვრივი სინათლის “გორგლები” მოციქულებს? შესაძლოა, თუმცა კი მათი რაოდენობა მხოლოდ ათია. მაგრამ აქ რაოდენობაში არაა საქმე, აქ მთავარი ისაა, რომ მკვრივი სინათლის ვიზუალური ხატი გარკვეულ ასოციაციებს აღძრავს და მნახველს ინტერპრეტაციის სრულ თავისუფლებას ანიჭებს; თუმცა, ეს ინტერპრეტაცია მხატვრის მიერ მოსაზღვრული მისტიკურ-დრამატულის ფარგლებს ვერაფრით გასცდება.

ინტერპრეტაციის საშუალებას იძლევა სურათის ფერადოვნებაც, ერთდროულად ხალისიანიც და დრამატულიც. ყვითლის, წითლისა და წარინჯის-

ფრის სიუხვე ზეანეულ, ერთგვარ საზეიმო ჟღერადობას ანიჭებს სცენას, თუმცა, ნითელი აქცენტებისა და ლამპიონებიდან გამოღვრილი სხვადასხვა ტონის მწვანის კონტრასტი ერთგვარ დაძაბულობას ქმნის, რომელსაც განსაკუთრებით აძლიერებს სურათის ზედა კიდეში, მთელ სიგრძეზე დადებული ყრუ, შავი ლაქა, რომელიც ზემოდან ზღუდავს ინტერიერის სივრცეს, მთელი ძალით აწვება მას და სიმძიმის, ჩაკეტილობისა და გამოუვალობის, დრამატულობის განცდას გვიქმნის. სხვა გზა არ არის, ის უნდა გასცენ და მან ეს იცის. სწორედ ამას გვაგრძნობინებს ეს მძიმე შავი ლაქა. მაგრამ რა შუაშია მაშინ ხალისიანი ფერადოვნება და საზეიმო, ამაღლებული განწყობილება? ამით მხატვარი სერობის კიდევ ერთ ნახნაგს ხსნის – საიდუმლო სერობა არა როგორც ტრაგიკული გამოუვალობა, არამედ როგორც გარდაუვალი ტრაგიკული ფაქტი, რომელიც აუცილებელი პირობა და საწინდარია ჯვარცმის შემდგომ მაცხოვრის აღდგომისა და ამაღლების, მის მიერ უმაღლესი მისიის აღსრულებით გამოწვეული სიხარულით. ამდენად, მხატვარი თემის არაერთმნიშვნელოვან ინტერპრეტაციას იძლევა და ერთგვარი ორმაგი კოდირების პრინციპს მიმართავს.

გ. ბულაძე ე.წ. ფარულთქმის მეთოდს იყენებს, არაფერს ამბობს პირდაპირ და მხოლოდ გარკვეული სახვითი ხერხებით შექმნილი განწყობილებით ცდილობს შეიყვანოს მნახველი ამ სახარებისეული სიუჟეტის მრავალშრიან დრამატულ სამყაროში, ჩართოს პროცესში და თავად აპოვნინოს სცენის არსი. ეს არაა ცხადი და მზა ხატი “საიდუმლო სერობისა”, ეს მხატვრის მიერ შემოთავაზებული მისი ერთ-ერთი მრავალნახნაგოვანი ინვარიანტია, ინტერპრეტაციაა, რომლის ფარგლებშიც “მოძრაობს” მნახველის ცნობიერება და თავისი შინაგანი მზაობის მიხედვით ამოიცნობს საზრისებს. ამდენად, მნახველი მხატვრის თანამონაწილე ხდება. მნახველი ერთგვარ დეტექტივად იქცევა, იკვლევს, სვამს შეკითხვებს, რომლებსაც თავადვე უნდა უპასუხო. სურათი კი მას ამის ბიძგს აძლევს, აზრის გააქტიურებას აიძულებს. სურათი მედიუმია “უზენაესი რეალობის” ტრანსკრიფციისაკენ მავალ გზაზე.

ეს გოეთეანურ-ვაგნერიანული მიდგომა, სიუჟეტის დრამა-მისტერიის ხატად ტრანსფორმაცია გ. ბულაძის შემოქმედების მთავარ პრინციპად იქცევა. საკრალურის მისტიკურ-დრამატული ინტერპრეტაციაა მოცემული მის მთელ რიგ სერიებში – “ქართლის ცხოვრება”, ვაგნერისა და მალერის სერიები და მრავალი სხვ.

ამგვარად, დასკვნის სახით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ 80-იანი წლების პირველი ტალღის მხატვართა შემოქმედების განხილვის საფუძველზე ფიგურაციულ მხატვრობაში ორი ძირითადი ნაკადი, ტენდენცია გამოიკვეთა: მათგან ერთს, რომელსაც ჩვენ პირობითად დრამის ხაზი ვუნოდეთ, სამი მხატვარი – ი. ფარჯიანი, ლ. ჭოლოშვილი და გ. ბულაძე – ქმნის. ამ სამ, სრულიად განსხვავებული, ინდივიდუალური სახის მქონე მხატვარს ერთი რამ აერთიანებთ: მათ შემოქმედებაში ნებისმიერი სახვითი ხერხი, თუ “ინსტრუმენტი”, იქნება ეს ფორმა და მისი დეფორმაცია, ფერი, ხაზი, მონასმი, ლაქა, რიტმი, განათება და სხვა, მიმართულია ისტორიული თუ რელიგიური სიუჟეტის, ფაქტის, მოვლენის, პიროვნების, თუ უბრალოდ პეიზაჟისა და ნატურმორტის მიღმა არსებულის, სიღრმისეულის, მეტაფიზიკურის ფორმაში გაცხადებისაკენ. ოღონდ ეს გაცხადება ყოველთვის მეტ-ნაკლებად კონფლიქტურ ნარატივს ქმნის, რაც სურათის აღქმი-

სას უმეტესწილად დრამატულობის განცდას ბადებს მნახველში და ჩვენს თვალწინ საკრალურის დრამატულ ხატს წარმოაჩენს. ამ მხატვრებს დრამის ოსტატები შეიძლება ვუწოდოთ.

მეორე ტენდენცია, რომელიც ასევე მკაფიოდ იკვეთება ამ ეტაპზე, მხატვართა უფრო მრავალრიცხოვან ჯგუფს მოიცავს. ესენი არიან: მ. აბრამიშვილი, გ. გუგუშვილი, ი. სუთიძე, ლ. ლალიძე, ბ. არბოლიშვილი, შ. მატუაშვილი და სხვ. ასახულის მიღმა საკრალურის ძიება ამ მხატვრებისთვისაცაა დამახასიათებელი, მაგრამ თავად მათი დამოკიდებულება საკრალურისადმი სრულიად განსხვავებულია. მათთვის საკრალური ესთეტიკურის ფარგლებში ექცევა, ის ძირითადად დეკორატიული მხატვრული ხერხებით აისახება. შესაბამისად, დრამატულის ნაცვლად, მეორე ტენდენციაში საკრალურის ესთეტიკური ხატი მოინევეს წინა პლანზე. აქვე აღვნიშნავთ, რომ როდესაც ჩვენ მეორე ჯგუფის ესთეტიზმზე ვსაუბრობთ, ეს სულაც არ ნიშნავს იმას, რომ ი. ფარჯიანის, ლ. ჭოლოშვილისა და გ. ბულაძის შემოქმედებას ეს ნიშანი არ ახასიათებს, უბრალოდ, ეს სხვა რიგის ესთეტიზმია, რომელიც თვისობრივად განსხვავდება დეკორატივიზმის ესთეტიზმისაგან.

დაბოლოს, არ შეიძლება არ ვახსენოთ მესამე ტენდენციაც, რომლის წარმომადგენლები – გ. ეძგვერაძე, ლ. ლასარეიშვილი, გ. რიგვავა, გ. ზაუტაშვილი, ი. ზაუტაშვილი და სხვ., – მკვეთრად არიან ორიენტირებულნი თანამედროვე დასავლურ ხელოვნებაზე და ძირითადად კონცეპტუალური ხელოვნების პრინციპებს მისდევენ, თუმცა, ამ ჯერზე მათზე სიტყვას აღარ გავაგრძელებთ.

### შენიშვნები:

1. ი. ფარჯიანი, ლ. ჭოლოშვილი, გ. ბულაძე, გ. ეძგვერაძე, მ. აბრამიშვილი, ლ. ლასარეიშვილი, ი. სუთიძე, ლ. ლალიძე, ჯ. კუხალაშვილი, გ. გუგუშვილი, ქ. მატაბელი, ბ. არბოლიშვილი, ლ. ტატიშვილი, შ. მატუაშვილი და სხვ.

2. ე.წ. “მეათე სართულის” ჯგუფი, რომელშიც შედიოდნენ: კ. კაჭარავა, მ. ცეცხლაძე, ნ. ცეცხლაძე, მ. ჯაფარიძე, გ. ლორია, ლ. შველიძე, გ. მალლაკელიძე, კ. რამიშვილი და სხვ.

3. კ. კაჭარავა. სტატიები, თბ., 2006; ნ. ლალანიძე. ი. ფარჯიანის შემოქმედება, დისერტაცია, თბ., 2005;

4. მისი მამა, გ. აბრამიშვილი შუა საუკუნეების ქართული მონუმენტური მხატვრობის ცნობილი მკვლევარი გახლდათ, რომელსაც შვილი ხშირად დაყვებოდა ექსპედიციებში, რამაც, ბუნებრივია, განსაზღვრა კიდევ მხატვრის ინტერესი შუა საუკუნეების ხელოვნებისადმი.

5. ამ მოხსენებაში განხილული ლ. ჭოლოშვილის ნამუშევრები წარმოდგენილი იყო გ. ბულაძის “ქართლის ცხოვრების სერიასთან ერთად, 1985 წელს მხატვრის სახლში მოწყობილ საეტიკაპო გამოფენაზე “ისტორიიდან”.

6. აღსანიშნავია, რომ გ. ბულაძე, ი. ფარჯიანის მსგავსად, ანთროპოსოფიით იყო გატაცებული. 1980-იანი წლების დასაწყისში გ. ბულაძე. ირაკლი ფარჯიანი და ჯარჯი ბალანჩივაძე სისტემატურად იკრიბებოდნენ ბალანჩივაძეებთან, კითხულობდნენ შტაინერის ნაშრომებს, მსჯელობდნენ, კამათობდნენ ხელოვნ-

ბის სახკითხებზე. სხვათა შორის, 1985 წელს, ჯ. ბალანჩივაძის თაოსნობით, რ. შტაინერის ერთ-ერთი დრამა-მისტერიაც კი დადგეს.

#### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

1. ოქროპირიძე ა., ფრესკა – ამქვეყნიურობისაგან განწმენდილი და სიბრტყეში გადასული სხეული. სკოლა და ცხოვრება, 1990, №3.
2. შტაინერი რ., იდუმალთმეტყველების ნარკვევი, თბ., 2009.



მ. აბრამიშვილი. იერუსალიმად შესვლა.



ი. ფარჯიანი. საიდუმლო სერობა.



ლ. ჭოლოშვილი. ზურაბ არაგვის ერისთავის მოკვდინება.



გ. ბულაძე. ღამის სტუმრები.

## ИЗМЕНЕНИЯ В ИСКУССТВЕ В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ТЕХНИКИ

Одним из наиболее характерных проявлений XX века можно считать повышенный интерес к техническим инновациям с целью их эффективного применения в различных сферах человеческой деятельности. Благодаря применению новой техники и новых технологий, существенному преобразованию подверглась вся окружающая человека предметная среда, в свою очередь изменившая характер восприятия и образ мышления современного человека. Процесс формирования нового мироощущения получил отражение во всех сферах жизнедеятельности, в том числе и в искусстве. В частности, он стал причиной *неоднозначной* трансформации его художественного сознания. Технический прогресс, способствовавший рождению новых материалов, новых технологий и новых видов искусства, несомненно, расширил возможности художественного отражения действительности и самовыражения художника. Но почти одновременно с их появлением художественное сознание проявило тенденцию к отказу от многих традиционных художественных принципов, а также с известной долей вероятности можно утверждать, что постепенно “смирилось” с тем, что искусство стало утрачивать одно из своих важнейших качеств- *эстетическое качество*, многие века воспринимавшееся как обязательный атрибут искусства. Обе эти тенденции стали очевидным проявлением “измененного” художественного сознания представителей многих авангардных и модернистских направлений, претендующих на выявление сверхчувственной, сверхреальной истинной сущности мира, скрытой от взоров обывателей и раскрывающейся лишь их особому созерцающему взгляду.

Полагаем, что во многом именно желание быть в авангарде научно-технического прогресса и попытка “адекватно отреагировать” на ситуацию, связанную с появлением “конкурентов” в лице фото и кино, привели представителей этих направлений к отказу от традиционных принципов и средств художественного выражения и поиску новых. Некоторые из них, в особенности, изначально восторженно воспринявшие технический прогресс футуристы и конструктивисты считали, что он приведет к радикальному обновлению искусства, вдохнет новую жизнь в творческий процесс. Уверенные в том, что положительные преобразования в художественном творчестве находятся в прямой зависимости от уровня развития техники, они, как в своей художественной практике, так и в теории, стали пропагандистами “технизма”, проложив путь для становления искусства особого типа, преимущественно формирующегося под влиянием технической составляющей культуры.

Существенная модификация художественного сознания современного человека, как конкретный результат ее ориентированности на технический прогресс проявилась не только в революционности и “нетерпимости” к многовековым, прочно устоявшимся в искусстве традициям. Другим не менее важным ее

проявлением стало приобретение особого качества все возрастающей терпимости, толерантности, выражающейся в одобрительном отношении к любым нововведениям и экспериментам в искусстве, безотносительно к их художественной ценности.

Понимая, что можно выделить множество причин, влияющих на процесс трансформации художественного сознания, например, смену материала, которая, по мнению Н.Яковлевой, свидетельствует “о коренных изменениях в системе художественного мышления” [10, 30], мы пришли к выводу, что в этом процессе весьма значима и роль новых технических средств, с помощью которых создавались арте-факты, обладающие определенными художественными качествами. Постепенно приобретая самостоятельность, некоторые из них стали претендовать на “статус” новых видов искусства. Именно так происходило становление фотографии, радио, кинематографа, а в дальнейшем и телевидения, видео и т.д. По мере постепенного расширения сферы своего воздействия они попытались оттеснить традиционные виды искусства с тех доминирующих позиций в художественной культуре, которые были завоеваны последними в процессе многовекового развития и даже занять их место. В итоге традиционным видам искусства, как известно, все же пришлось “потесниться” и предоставить пространство техническим его видам, под влиянием которых они были вынуждены приступить к поискам новых средств выражения собственной художественной идентичности, к изменению своего “языка”.

Нечто подобное мы наблюдаем и на рубеже XX–XXI веков. Как отмечают известные российские эстетики В. Бычков и Н. Маньковская, “к началу нынешнего века мы получили целый ряд новых экспериментальных видов искусства. Это всевозможные арт-объекты, артефакты, инсталляции, акции, энвайронменты, хэппенинги, перформансы, а также принципиально новые по художественным средствам арт-проекты и-практики, возникшие на мультимедийной основе – в кино, телевидении, современных шоу, в видеоарте, компьютерной графике, компьютерных инсталляциях, сетературе, трансмузыке, интернет-арте, интерактивном искусстве, виртуал-арте и других новейших видах арт-практик, возникающих в сети или использующих фрагменты виртуальности в традиционных искусствах” [1, 63]. Появление этих экспериментальных видов искусства пошатнуло хрупкое равновесие, примерно к середине XX века вроде бы установившееся между традиционными и техническими видами искусства, так как в каждом из этих уже устоявшихся художественных комплексов вновь активизировался поиск новых средств художественного выражения, адекватных вызовам современной цивилизации. Попытаемся выделить три направления поиска.

Во-первых, он продолжился в традиционных видах искусства, которые в условиях “технизирующейся” художественной культуры, активно трансформировались под натиском инноваций, приведших к формированию новых, “технических видов искусства”. Во-вторых, в самих этих “технических искусствах” - в фото, в кино и т.д., пытающихся завоевать доминирующие позиции в художественной культуре XX века. В третьих, поиск ведется и в претендующих на художественность вышеперечисленных экспериментальных феноменах, занимающих все более значимое место в современном культурном процессе.



Улавливая определенную схожесть протекающих на рубеже XIX-XX и XX-XXI вв. процессов, содействующих рождению новых техногенных феноменов, предъявляющих права на художественность, напомним, что попытки осмыслить с “художественной” точки зрения специфику фотографии, радио, кино, а затем и телевидения, привели к формированию диаметрально противоположных точек зрения на этот процесс. Положительно воспринявшая происходящее группа исследователей увидела в рождающихся феноменах очевидные признаки искусства, посчитала их новыми разновидностями, музами XX века. Другая группа категорически отказала им в праве претендовать на эту роль. При этом причина отказа в основном коренилась в технической природе этих феноменов. Преобладающим было мнение, что художественному творчеству как проявлению подлинно человеческого духа чуждо сугубо механическое воспроизведение действительности, на которое, как считалось, только и могли быть нацелены эти технические средства. Ведь вместо существующих в единственном (за редким исключением) экземпляре неповторимых художественных произведений, создание которых считалось одной из основных целей традиционных видов искусства, технические средства, претендующие на статус новых видов искусства, предлагали тиражируемый в каком угодно количестве экземпляр (отпечатки в фотографии, копии в кино, повторы передач по радио и телевидению, многократные просмотры по видео), что противоречило качеству неповторимости, уникальности как важнейшему атрибуту искусства. Однако время показало, что техника не может стать препятствием для художественного творчества, для создания шедевров, так как художественность не исчерпывается качеством единичности, уникальности. Наоборот, предоставляя художнику средства, позволяющие по-новому взглянуть на мир, она открыла перед ним ранее неиспользованные возможности для художественного самовыражения, а также проведения “экспериментов” в сфере художественного формообразования, связанных в основном с применением нетрадиционных технологий, новых материалов и методов творчества. Конечно, этот процесс приводил не только к позитивным, но нередко и к негативным последствиям. Но тем самым, как нам кажется, лишь подтверждалась очевидная истина, что причиной “плохого искусства” всегда является “плохой художник”, а не техника как таковая. Ведь любая техника всегда выступает в роли средства (инструмента), которое может способствовать созданию чуда искусства, лишь оказавшись в руках подлинного творца, человека, обладающего несомненным талантом и безукоризненным эстетическим вкусом.

Сложность, связанная с признанием художественных возможностей новых техногенных феноменов была обусловлена тем, что они, как правило, никогда не выявлялись сразу (возможно, ввиду отсутствия подобной цели изначально). Их становление обычно предполагало некий предварительный “поисковый” процесс и нередко следовало за имеющими в целом механический характер информационно-коммуникативными и репродуктивными возможностями этих феноменов.

Хорошим примером для иллюстрации сказанного может служить история кино, которое, как известно, при своем возникновении не претендовало на роль нового вида искусства. Оно воспринималось и оценивалось лишь как сенсационное

техническое изобретение, выгодное средство для популяризации науки и распространения визуальной информации (в том числе и тиражирования театральных постановок). Лишь со временем сформировались “собственно кинематографические” средства видения и отражения мира (монтаж, множественность точек зрения, разномасштабные планы, свободное обращение со временем и пространством, возможность синтеза выразительных средств всех традиционных видов искусства – зрительного образа со словом, музыкой и т.д.). Благодаря этим средствам кино не только стало восприниматься как новый вид искусства, но, в свою очередь, повлияло и на традиционные виды искусства, как уже отмечалось, “призвав” их заняться поисками новых средств художественной выразительности. В частности, известный канадский философ и литературный критик М. Маклюэн формирование кубизма связывал именно с рождением кино [6,12-13], что не удивительно, ибо становление кино как вида искусства и появление первых кубистических произведений совпадают по времени.

Похожую тенденцию можно заметить и в развитии телевидения (ТВ). Появившись как средство информации и массовой коммуникации, ТВ вскоре стало неотъемлемой частью художественной культуры хотя бы потому, что превратилось в важнейшее средство тиражирования произведений практически всех существующих видов искусства. Конечно, оно не остановилось на этом и попыталось предстать в качестве самостоятельного художественного феномена – нового вида искусства. И вновь мнения разделились по принципу вышеприведенной схемы: одна группа исследователей стала рассматривать ТВ лишь в качестве средства информации и массовой коммуникации, другая – в качестве нового вида экранного искусства, которому со временем удастся вытеснить не только “консервативный” театр, но и “прогрессивное” кино.

Причина столь противоположных оценок в том, что создание таких новых жанров, как теледрама, -опера, -фильм, -концерт, а также ориентация некоторых телепередач на конкретные художественные цели дает основания для его восприятия как особого художественного феномена, тогда как рассмотренное в объеме всех своих передач ТВ выходит за пределы искусства. Имея множество различных функций – информационно-коммуникативную, пропагандистскую и т.д., оно, конечно же, продолжает упорно искать свою особую художественную специфику, свой поэтический язык, пытается выявить свой художественный потенциал, в последнее время все больше сосредотачиваясь на *сериале*, форма которого, в сочетании с рекламой, как считает К.Э. Разлогов, оказалась для ТВ “наиболее привлекательной – и с точки зрения финансовой для самих телевизионщиков и рекламодателей, и с точки зрения психологической для массового зрителя” [9].

Особый художественный потенциал ТВ, на наш взгляд, можно почувствовать, приняв во внимание и своеобразный тип восприятия телевизионных программ, позволяющий устанавливать прямой контакт со зрителем, активизировать эмоциональную способность его психики. В отличие от всех других видов искусства, также способствующих вовлечению реципиента в процесс сотворчества, ТВ на самом деле удалось поднять уровень активности зрителя, степень его соучастия (сотворчества) на совершенно новую ступень. Долгое время лишь ТВ

способствовало возникновению у зрителя *чувства истинной причастности к показываемым событиям*, доводя до максимума так называемый трансфер – эффект перенесения. ТВ благоприятствовало зарождению некоего душевного сопереживания, позволяющего реципиенту ощутить себя настоящим *соучастником* происходящего [7, 12]. Подобное психическое состояние возникало в обоих случаях: когда телезритель переносился в иллюзорный мир произведения искусства, и когда он соучаствовал в происходящих в реальном времени и пространстве событиях. Именно благодаря телевидению утвердился новый тип взаимоотношения со зрителем, ориентированный на его втягивание, вовлечение в происходящее здесь и сейчас, подготовивший переход к следующей ступени активизации реципиента – к *интерактивности*, выявляющейся во многих феноменах искусства XX века, но достигающей своеобразного пика лишь в связи с освоением виртуальной реальности сетевого пространства .

Действительно, способность вовлечения зрителя в процесс творчества, характерная уже для ТВ, значительно усилилась в условиях нового витка технического прогресса, приведшего к становлению так называемого “нового-медиа-арта” (НМА или New Media Art), к которому принято относить все арт-практики, возникшие на основе развития новейшей техники, активно проникающей в интернет и осваивающей виртуальную реальность. Став основой для формирования интернет-арта (сетевого искусства) и виртуал-арта, это новое явление современной культуры с естественной неизбежностью вызвало повышенный интерес исследователей. Некоторые из них сразу же обратили внимание на серьезные противоречия, возникающие с обнаружением в нем “нехудожественных” элементов и невозможностью четкого отделения искусства от не-искусства. Например, описывая создавшуюся ситуацию в художественной культуре в связи с появлением таких явлений, как “робото-искусство”, “геномное искусство”, “электронное искусство” и множество других подобных арт-практик, В. Бычков и Н. Маньковская пишут: “Вынося визуальные результаты своих экспериментов в интернет, некоторые из этих авторов классифицируют их по разряду art и приравнивают их к современным арт-практикам, ибо и те, и другие, как правило, лишены главной характеристики искусства – художественности – и ориентированы только на то, чтобы удивить и шокировать реципиента. Понятно, что безоговорочное отнесение подобных продуктов научных и технологических экспериментов к искусству весьма проблематично, тем не менее, они все чаще занимают свои места в пространствах современных арт-экспозиций, и не считаться с этим эстетика нельзя” [1, 66]. В то же время, исследующий проблемы компьютерного изобразительного искусства и теорию и практику “научного искусства” С.В. Ерохин достаточно оптимистичен в своих выводах. Он уверен, что “использование цифровых компьютерных технологий может стать основой для формирования нового “большого” стиля в искусстве, а цифровое искусство сыграет “значительную роль в эволюции искусства и человечества в целом...” [4, 88].

Большой интерес вызывает и характеристика творческого процесса, протекающего в компьютерном пространстве. Так, если одни исследователи акцентируют его “плагиативный” характер, считая, что “творцы” НМА спокойно

копируют уже известный художественный опыт, используют “достижения других исследователей, известные технологии, уже существующие образы, тексты, приемы организации материала и т.п.” [1, 66], то по мнению других, цифровое компьютерное изобразительное искусство, “возвратило художнику утерянный высокий статус мастера и профессионала в искусстве”, а также уникальный авторский почерк [3, 6].

Неоднозначность эстетической оценки рассматриваемого феномена, на наш взгляд, имеет объективные причины и становится вполне естественной, если учесть всю многоликость и многомерность современного искусства. Как отмечает А.С. Мигунов, палитра современного искусства столь пестра, что, “стало эстетически некорректно ставить вопрос об искусстве в целом. Распалась дефиниция, приемлемая в XVIII-XIX вв., и даже в первой половине XX в., когда все видовое и жанровое разнообразие умещалось в одном понятии: “искусство”... сегодня эстетика имеет дело с четырьмя принципиально разными художественными типами” – традиционным, концептуальным, маргинальным и виртуальным [8, 202]. Поэтому, не удивительно, что в зависимости от позиции эстетика, подходящего к искусству с критериями, присущими тому или иному художественному типу, высказываются различные оценочные суждения. Так, в одном случае, вопросы вызывает синтетический и коллективный характер творчества, ибо его активными участниками становятся не только художники, но также ученые и инженеры, и ставится под сомнение сама подлинность художественного процесса создания произведений НМА. В другом случае безоговорочно признается его художественная природа и подлинность и высказывается предположение, “что интеграция с наукой и использование цифровых технологий позволит художникам открыть и освоить еще немало новых художественно-эстетических пространств” [4, 88].

Конечно, для адекватного осмысления создавшейся ситуации эстетики должны по возможности учитывать все изменения, происходящие в современной художественной культуре и проявлять интерес ко всем точкам зрения, выраженным по поводу любых экспериментов, проводимых под “знаменем” искусства, даже если их художественные качества вызывают сомнения и многое, связанное с процессом их создания, существования и восприятия противоречиво.

Создание “сетевого искусства” – литературы и музыки, графики, живописи, скульптуры, возможность синтезирования элементов фотографии, анимации, видеоарта и т.д. сегодня увлекает не только профессиональных художников, но и любителей. Формирующаяся эстетика виртуальности как результат развития цифровых компьютерных технологий, получающих широкое применение в искусстве, по мнению С.В. Ерохина, является опорой для становления новой художественной парадигмы – парадигмы постпостмодернизма, возвращающей искусству автора и художественность и, возможно, даже ведущей к становлению “нового единого художественного стиля – стиля искусства новой информационной эпохи” [4, 87].

Однако, несмотря на очевидный прогресс в использовании цифровых компьютерных технологий в сфере искусства, столь оптимистическая оценка их возможностей нам представляется преувеличенной. Признавая неизбежность

нарастания этой тенденции и констатируя, что “будущее искусства, а точнее, того, что идет ему на смену, – там, в виртуальном мире сетевых пространств” [2, 139], В.В. Бычков с сожалением отмечает, что достичь высокого эстетического (в классическом понимании) уровня сетевых арт-объектов весьма проблематично. Причину этого он видит в отсутствии творческих личностей (в классическом понимании) адекватного уровню современной электроники масштаба, полностью исключая возможность их возникновения в *пост*-культуре [2, 139].

Заметим, что многие современные художники, которые не прочь поэкспериментировать в сфере виртуальной реальности, стали продолжателями прежде всего авангардных направлений XX века (дада, флюксус, хепенинг и т.д.), тем самым подтверждая экспериментальную природу “сетевого искусства”. Художественные параметры созданных во всемирной сети арт-объектов на сегодняшний день представляются второстепенными и потому, что основной целью всемирной сети все же является расширение ее информативно-коммуникативных, визуально-мультимедийных возможностей, затмевающих все остальные цели, в том числе и художественную. Однако, как и в случае с ТВ, проявления “сетевого искусства” и сегодня могут быть рассмотрены с эстетической точки зрения, если принять во внимание такое их качество, как интерактивность, т.е. способность вовлечения реципиента в процесс активного сотворчества. Ведь будучи “втянутым”, “вовлеченным” в эстетическую виртуальную реальность, реципиент получают новую возможность для свободного раскрытия своих творческих потенций. Он может включаться в интерактивный режим создания сетевых арт-объектов, которые остаются открытыми для трансформации, в режиме on-line взаимодействовать с их создателем (или создателями), согласовывая с ним свои действия, вступать в диалог, но может и единолично преобразовывать этот объект, согласно своему замыслу и эстетическому вкусу, т.е. свободно играть с ним. Другой вопрос, что художественные качества полученного результата – гипертекстов, компьютерных изображений, мелодий и т.д. по большому счету могут и не приниматься в расчет, во-первых, потому, что в данном случае из всех наиболее существенных определений искусства, как результата образного мышления, творческого воображения, эмоционального самовыражения и т.д., на первый план выдвигается и акцентируется именно *игровой аспект*. Во-вторых, потому, что здесь важна коммуникация, диалог с реципиентом, а не репрезентация собственного видения художника. Не исключено и то, что “интернет-произведение” не найдет ни одного “потребителя”, ибо в НМА вполне реальна вероятность разрушения системы “создатель-произведение-реципиент” по причине отсутствия реципиента. В сетевом искусстве сложно обнаружить подлинно художественные ценности (в традиционном понимании), ибо в нем чаще всего превалирует “симуляция” творческого процесса, в основном выражающаяся в определенной игровой практике по соединению неких частей, цветов, звуков, слов, форм в целое или наоборот – разложению целого на части. Но несмотря на доминирование игрового аспекта над художественным, ставшее толерантным художественное сознание не отказывается от экспериментов, проводимых под знаком искусства, надеясь, что новый виток развития техники со временем все же приведет к взлету искусства, а в процессе поиска специфики всех проявлений НМА будут обнаружены некоторые

художественно-выразительные средства, ведущие к формированию “художественного языка” и “стиля” новой эпохи, способной преодолеть кризисное состояние современного искусства и остановить и предотвратить его переход в сферу “антиискусства”. Заметим, что художественные перспективы, открываемые виртуальной реальностью, возможно, станут более осязаемыми, если принять во внимание, что сетевое пространство может стать прекрасной средой для пропаганды уже имеющихся художественных ценностей. Очевидно, что на соответствующих веб-сайтах в качестве предмета визуального или аудиовизуального восприятия могут быть представлены произведения всех видов, направлений и стилей искусства.

Итак, искусство всегда пыталось соответствовать материальной культуре, усваивая некоторые ее характерные черты, опираясь на ее технический потенциал. Более того, сама “история технических средств, выявление их специфических возможностей” иногда осмысливалась и как история искусств, а художественные формы ставились в зависимость от технологических ресурсов [5, 240]. Признавая такой вывод чересчур категоричным, отметим, что человечество никогда не откажется от попыток использовать безграничные возможности новейших технологий.

### Примечания

1. Бычков В.В., Маньковская Н.Б., Искусство техногенной цивилизации в зеркале эстетики. // Вопросы философии, 2011, 4.
2. Бычков В.В., Маньковская Н.Б., Иванов В.В., Триалог. Разговор Второй о философии искусства в разных измерениях. М.: ИФРАН, 2009, с. 139
3. Ерохин С.В., Цифровое компьютерное искусство. СПб., 2011
4. Ерохин С.В., Цифровые технологии как основа для формирования искусства пост-постмодернизма и трансдисциплинарной области научного искусства //Грамота, 2012, 10
5. Иоскевич Я.Б., Интернет как новая среда художественной культуры. //Новые аудиовизуальные технологии. СПб., 2011
6. McLuhan M., Understanding media. The extension of Man. New York, Toronto, London, 1964.
7. Эта задача никогда не стояла перед традиционными видами искусства в качестве основной и главной. Не стала она таковой и для кино. Лишь в в некоторых авангардных направлениях искусства начала XX века, в частности, в футуризме, необходимость вовлечения зрителя в процесс творчества впервые была осознана в качестве важной цели. См.: Манифесты итальянского футуризма. М., 1914.
8. Мигунов А.С., Многоликий мир современного искусства//Теоретическая виртуалистика: новые проблемы, подходы и решения. М., 2008
9. Разлогов К.Э., Искусство в Интернете: вся власть воображению?, “СК-новости, 2012
10. Яковлева Н.А., Сотворческое восприятие произведений искусства //Анализ и интерпретация произведений искусства. М., 2005

**შუა საუკუნეების რელიგიისა და XX საუკუნის ქართული  
ქანდაკების რაფაელიძე საერთო ასპექტის შესახებ**

პლასტიკური ფორმის განვითარებისა და ტრანსფორმაციის პროცესი ქართული ხელოვნების ისტორიაში ხანგრძლივ პერიოდს მოიცავს. ყოველი ეპოქის პლასტიკა, ცხადია ვიზუალურად ასახავდა და მონიშნავდა არსებული კულტურის ღირებულებებს. ქართული ხელოვნების ისტორიაში ყველაზე ხანგრძლივი და უწყვეტი ეპოქა ქრისტიანულმა ხელოვნებამ შექმნა. მის წიაღში გამომუშავებულმა ფორმებმა თუ მასში ჩადებულმა ესთეტიკურმა კოდმა, რომელშიც იკითხება ქართულ ხელოვნებაში ახალი პლასტიკური ფორმების ჩამოყალიბებისა და განვითარების პროცესი, თანამედროვე დრომდე შეინარჩუნა აქტუალობა.

აღნიშნულის გამო, ჩავთვალებთ საინტერესო იქნებოდა გამოგვეყო ქართული საფასადო ქანდაკების ძირითადი ვიზუალური მახასიათებლები და დაგვეფიქსირებინა, შეინარჩუნა თუ არა მეოცე საუკუნის ქართულმა ქანდაკებამ კავშირი მასთან, მით უფრო, რომ მეოცე საუკუნის ქართული ქანდაკების ისტორია, ისევე როგორც მთელს მსოფლიოში, სხვადასხვა კულტურებიდან ურთიერთმედინებადი ტენდენციებით გამოირჩევა. ამ ფონზე საინტერესოა, გამოიკვეთოს ის განუმეორებელი და ნაციონალური ხაზი, რომელიც იმპორტირებული ვიზუალური ფორმების მიუხედავად იჩენს თავს ქანდაკების ადგილობრივ სკოლაში და თითოეული ერის წვლილს განსაზღვრავს მსოფლიო ხელოვნების ისტორიაში. ჩვენს შემთხვევაში კი მკაფიოდ გამოჰყოფს ადგილობრივ ქანდაკებაში მონიშნულ, უნიკალურად ქართული პლასტიკური აზროვნების პარამეტრებს და გვაძლევს საშუალებას ვისაუბროთ ქართული ქანდაკების სკოლის საფუძვლებზე.

აღმოსავლეთქრისტიანულმა სახვითმა კულტურამ, არსებული სააზროვნო – სულის ამადლებით სხეულის დათრგუნვის, დოგმის გამო არ დაუშვა ქანდაკებაში მესამე განზომილება. გარდა იმისა, რომ სამგანზომილებიან ფიგურაში ეკლესია კერპის შექმნის საფრთხეს ხედავდა, იგი საკულტო არქიტექტურის ნაწარმოებს იაზრებდა, როგორც სივრცეში განხორციელებულ, უმთავრეს სამგანზომილებიან, საკრალურ, ვიზუალურ ფორმას, რომელშიც გაცხადებული იყო ქრისტიანული სიმბოლიკა და მისი მეშვეობით რელიგიური დისკურსის სივრცეზე პროეცირებას ახდენდა.

ქართული საკულტო არქიტექტურა სივრცეში შემოდის და სემანტიკურად ტვირთავს მას არა მხოლოდ თვითკმარი არქიტექტურული ფორმებისა და მათში გაცხადებული სიმბოლიკის მეშვეობით, არამედ საფასადო ქანდაკების მეშვეობითაც. შესაბამისად არქიტექტურულ ფორმებთან ერთად, სკულპტურული ფორმები აქტიური თანამონაწილენი ხდებიან სივრცის ვიზუალური კონსტრუირების პროცესში.

ქართული რელიგიის განვითარების ეტაპები, განსაკუთრებით V-VII საუკუნეები ხასიათდება სხვადასხვა კულტურების გავლენებით (საქართველოს წი-

ნაქრისტიანული ლითონმქანდაკეობა, ელინისტური გავლენები და ა.შ.), მაგრამ გვიან პერიოდში იგი პოულობს საკუთარ ფორმას, ამუშავებს მას და საუკუნეების მანძილზე რჩება ვიზუალური კანონის ფარგლებში, კერძოდ ქართულ რელიეფს ახასიათებს მოძრაობათა და კომპოზიციათა წინასწარგანსაზღვრულობა. ფიგურათა ფრონტალურობა. დინამიკური, მოძრავი ფორმის პლასტიკური შესაძლებლობები კი არ გამოიჩინა მრავალფეროვნებით. ქართული რელიეფი უკვე შემდგარი საკრალური აქტისა და სიმბოლიკის ვიზუალურად დასრულებულ ფორმას წარმოადგენს, რის გამოც, იგი ძნელად ექვემდებარება პლასტიკურ ინტერპრეტაციას.

შესაძლოა, სწორედ ასასახი მასალის სპეციფიკამ ფორმათა მეტ-ნაკლები კანონიკურობა და ფორმალური ძიებების შეზღუდულობა გამოიწვია. აღნიშნულის მიუხედავად, რელიეფის ქართველი ოსტატები ცდილობდნენ, როგორმე დაეძლიათ ფორმათა სტატიურობა. როგორც ჩანს, ისინი უკვე გამოქანდაკებულ, ოდნავ კუთხოვან სხეულის ფორმას ვერ ცვლიდნენ თვითნებურად, რის გამოც ისინი რელიეფის ზედაპირზე გრაფიკული ხაზების ინტენსიური მონაცვლეობით, მათი მიმართულებების ცვალებადობით ან პირიქით ერთგვაროვნებით რელიეფის ზედაპირს ძალიან მოძრავ, დინამიურ, ექსპრესიულ სიბრტყედ აქცევდნენ, რომელზეც ხდება სტატიური ფორმის საპირისპირო, ზედაპირზე აკუმულირებული მოძრაობის ფიქსაცია, რისი მაგალითიც შეიძლება მეშვიდე საუკუნის, ქაჩაგანის ქვაჯვარის (სურ. 1) ანგელოზთა ფიგურებიცა და მეთორმეტე საუკუნის სვეტიცხოვლის ფიგურებიც იყოს (სურ. 2). ისინი ფორმის ზედაპირის ექსპრესიული დამუშავებით ერთი მხატვრული ხერხის უწყვეტობას ცხადყოფენ. შედეგად ვიღებთ ორ ვიზუალურ სხეულს, ერთს როგორც ფორმას და საფუძველს, მეორეს კი როგორც მასზე დატანილ დინამიურ სხეულს. ფორმა ქართულ რელიეფში, კომპოზიციის შიგნით ვითარდება და რაოდენ ექსპრესიულიც არ უნდა იყოს მისი მოძრაობა, იგი ყოველთვის კომპოზიციის ცენტრისკენ და არა ფასადის პერიფერიული ზონებისაკენაა მიმართული. შესაბამისად, კომპოზიციის ცენტრალურ ღერძზე ორიენტირებული ფორმა საკუთარი თავის გარშემო ერთგვარ მიკროსივრცეს ქმნის, რომლის სრულფორმატიან ვიზუალურ აღქმას თავად კომპოზიციის არქიტექტონიკა აპირობებს.

ზემოთ გამოთქმული მოსაზრების დამადასტურებელ არგუმენტად ნიკორწმინდის ეკლესიის რელიეფები მიგვაჩნია. თუ კი ადრეული პერიოდის ქართულ რელიეფში კომპოზიციათა მაქსიმალურად შეკრული არქიტექტონიკა შეგვეძლო ოსტატის გამოუცდლობის, ფორმის თვითკმარ ღირებულებად ქცევის და დამატებითი ვიზუალური საყრდენების გარეშე ფორმისქმნადობის სირთულეებისთვის მიგვეწერა, ნიკორწმინდის ეკლესიის რელიეფები უკვე ქართული სახვითი კულტურის იმდენად განვითარებულ ეტაპს წარმოადგენს, რომ მათი კომპოზიციის ასეთი ჰერმეტიულობა უკვე ფორმასთან გამკლავების პრობლემად კი არა, არამედ სახვითი ხელოვნების კანონებით ნაკარნახებ აუცილებლობად უნდა ჩავთვალოთ. მაგალითისთვის შეგვიძლია მოვიხმოთ ნიკორწმინდის ეკლესიის სამხრეთის ფასადზე გამოსახული მაცხოვრის „მეორედ მოსვლის“ სცენა. ეს კომპოზიცია ცხადყოფს – რაოდენ მძლავრიც არ უნდა იყოს სივრცეში თითქმის დატრიალებული ანგელოზთა ფიგურების ფორმა და მოძრაობა, ისინი



მანც კომპოზიციის აზრობრივ და ვიზუალურ ცენტრის ემორჩილებიან და მის-  
კენ ისწრაფვიან (სურ. 3).

ნიკორწმინდის რელიეფებზე დაკვირვებით შესაძლოა ქართულ რელიეფში  
განვითარების ორი მიმართულებით სწრაფვის ტენდენცია მოვნიშნოთ:

- აზრობრივად თვითკმარი და ვიზუალურად თავის თავში დასრულებული  
ფორმების ეკლესიის კედლის სიბრტყიდან კომოზიციის ცენტრისკენ სწრაფვა  
(„მეორედ მოსვლის“ კომპოზიცია);

- სწრაფვა ვერტიკალზე (სვეტიცხოვლის დასავლეთის ფასადის რელიე-  
ფური კომპოზიცია, კაცხის ეკლესიის ჯვრის ამალეების კომპოზიცია (სურ. 4),  
თავად ნიკორწმინდის დასავლეთის ფასადის რელიეფი).

ეს უკვე განვითარებული ქართული რელიეფის ის შემთხვევებია, როდესაც  
ფორმათა სტატიურობა (რაც, მეათე საუკუნის ბოლომდე, ქართული რელიეფის  
ერთ-ერთი მახასიათებელია) დაძლეულია და გამოსახულებათა ექსპრესიულობა  
არა მხოლოდ მათი ზედაპირის დამუშავებით, არამედ ფორმის ვარირებითაა  
მიღწეული.

მიუხედავად იმისა, რომ ქართული რელიეფისთვის ვიზუალურად განისაზ-  
ღვრა, რომ იგი „როგორც ხატი ისეა დასვენებული ფასადზე“ (ხუნდაძე:2) და შე-  
საბამისად, იგი ტაძრის კედლის სიბრტყის განუყოფელ ნაწილს უნდა წარმოად-  
გენდეს, მეათე საუკუნეში შექმნილი ოშკის ტაძრის რელიეფები ცხადყოფენ,  
რომ ქართულმა საფასადო ქანდაკებამ, ოსტატობის თვალსაზრისით, ამ პერიო-  
დისთვის მაღალ დონეს მიაღწია და მოცულობრივ ფორმას სივრცეში უკვე იო-  
ლად გამოსახავს. ამ კონტექსტში კი ქართულმა გამომსახველობითმა ხელოვნე-  
ბამ უკვე ვიზუალურ სააზროვნო დონეზე დაუშვა:

- ან ქრისტიანული კულტურის წაკითხვის განსხვავებული ვერსია;

- ან საერთოდაც პირველი ნაბიჯი გადადგა სამყაროს განსხვავებული ინ-  
ტერპრეტაციისკენ, რომელშიც ქრისტიანობას ანტროპოცენტრული მსოფ-  
ლხედველობა შეენაცვლებოდა (რაც მხატვრულ ლიტერატურაში რამდენიმე ას-  
წლეულის შემდეგ შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანში“ დაფიქსირდა).

ოშკის ტაძრის რელიეფები, სახვითობის თვალსაზრისით, დასრულებული  
სკულპტურული ფორმისაა. პირველი შთაბეჭდილებით, ოშკის რელიეფებმა  
თითქოს ვერ დასძლიეს კედელი, რის გამოც ვერ შეიძინეს საყოველთაოდ აღი-  
არებული, ქანდაკებისთვის აუცილებელი მესამე განზომილება, მაგრამ სწორედ  
ეს რელიეფები მოწმობენ, რომ მესამე განზომილების, ანუ სივრცეში აღქმის  
ყველა ნერტილიდან გამოთავისუფლებული მოცულობისა და სიღრმის ქონა,  
ყოველთვის არ ნიშნავს, რომ ქანდაკებასთან გვაქვს საქმე.

ოშკის რელიეფები („ბაგრატ IV ერისთავთ ერისთავი“ (სურ. 5), „წმინდა ნი-  
ნო“ (სურ.6), „ვედრების სცენა“, „ქტიტორი დავით III მარიამ ღვთისმშობელთან  
ერთად“ (სურ. 7) სტილისტურად გამაერთიანებელი მანერითაა დამუშავებული:

- ა) ფიგურები ფონიდან მკვეთრადაა გამოიყოფილი და მიუხედავად იმისა,  
რომ სამოსის ზედაპირი გეომეტრიზირებული ნახჭებითაა დაფარული, მის ქვე-  
მოთ სისხლსავსე სხეული იგრძნობა, („ქტიტორი დავით III“, „ბაგრატ IV ერის-  
თავთ ერისთავი“);

- ბ) ოშკელი ოსტატები აქტიურად მიმართავენ დენად, გრაფიკულ ხაზებს,  
მაგრამ რელიეფები ვიზუალურ ექსპრესიულობას, წინარე საუკუნეების რელიე-

ფებთან შედარებით, მცირედ მოკლებულია, რადგანაც გრაფიკული ხაზები ერთმანეთისგან დაშორებულია და ერთი მიმართულებით არ ისწრაფვიან – არამედ სხვადასხვა მიმართულებით „მოძრაობენ“. ვერტიკალზე მიმავალ ხაზს გადამკვეთი ჰორიზონტალური ხაზები „ამუხრუჭებენ“ და შესაბამისად, ენერჯიას უკარგავენ /მაგ.: ოშკის სტელების რელიეფი. პირველ სტელაზე გამოსახულია ქტიტორი დავით III ვედრების პოზაში და მის ზევით – ნიკოპეის ტიპის ღვთისმშობელი, რომელსაც წინ ყრმა უკავია. მეორე, სტელაზე გამოსახული არიან: ქვევით – ბაგრატ ერისთავთ-ერისთავი ვედრების პოზაში (წარწერის მიხედვით, უკვე გარდაცვლილი) დ მის ზევით – იოანე ნათლისმცემელი./ გ) მხრების არეში დასმული მომრგვალებული ან მრუდი ხაზები რელიეფურ გამოსახულების სიბრტყეს მოცულობად გადააქცევს. თვალსაჩინოვდება ისიც, რომ მოკლე გრაფიკული ხაზები ოშკის ფიგურებს ძალიან შეკრულ, თავის თავში დასრულებულ მოცულობრივ ფორმებად აყალიბებს /მაგ.: ოშკის წმინდა ნინოს ფოტომასალაში შემორჩენილი ბარელიეფი/.

დ) სამოსის გამოსახვისას /„ვედრების“ სცენა/, ოშკელი ოსტატები, გენერალურ იდეას დამორჩილებული, სხვადასხვა მიმართულების ხაზების მონაცვლებით სამოსის მრავალშრიანობის იმიტაციას ქმნიან, რაც მოცულობის ვიზუალურად გაზრდას კიდევ უფრო მეტად უწყობს ხელს.

ე) რელიეფში „ქტიტორი დავით III მარიამ ღვთისმშობელთან ერთად“ მოცულობის და სხეულის განსაკუთრებულ განცდას ხელს უწყობს: ა) ორივე ფიგურის ჰორელიეფური თავის გამოსახულება; ბ) თავთან შედარებით დაბალ რელიეფში შესრულებული მხრები; გ) მათ შემაკავშირებლად სხეულის ორივე გამოსახულ ნაწილზე კიდევ უფრო დაბალ რელიეფში შესრულებული ყელის არის გამოსახულება. ყელის არის სიბრტყობრიობა ვიზუალურად ააშკარავებს თავისა და ტანის ფორმას და აძლიერებს მოცულობის შთაბეჭდილებას, რასაც ვერ ასუსტებს ორივე ფიგურის ხელის მტევენების თავთან შედარებით სიბრტყობრივი გამოცემა.

შეიძლება ითქვას, რომ ოშკის რელიეფები გამოსახულების ნაკლები ექსპრესიულობით ხასიათდება, რადგანაც იქ, სადაც ფორმაში მოცულობა შევიდა, ექსპრესიული, ჩაჭრილი ზედაპირებით ფორმის გაცოცხლების აუცილებლობაც გაქრა.

X საუკუნის აღნიშნული რელიეფების სპეციფიკურ თავისებურებათა კონტექსტში, საინტერესოდ იკითხება მეოცე საუკუნის ქართული ქანდაკების ფორმირების ზოგიერთი ტენდენცია, რომელიც ჩვენი მოსაზრებით, გარკვეულ კავშირს ამჟღავნებს ადრეული შუა საუკუნეების ქართულ რელიეფთან.

ზემოთ ნახსენები რამდენიმე საინტერესო ტენდენციის გამოკვეთის თვალსაზრისით ინტერესს იწვევს გასული XX საუკუნის ორი, სტილისტურად და მსოფლმხედველობრივად განსხვავებული კონკრეტული ეპოქების ქანდაკება: პირველი 60-იანი წლების ე.წ. „ОТТЕПЕЛЬ“-ის ხანის და მეორე 70-80-იანი წლების ქანდაკება.

გამოქანდაკებულმა სხეულმა, XX საუკუნის შუა ხანების და შემდგომი პერიოდის ქართულ ხელოვნებაში მოიპოვა თავისუფლება, დამკვიდრდა სივრცეში და ესთეტიკურ ნარაციასთან ერთად ფილოსოფიური სიღრმეც შეიძინა. მართალია, იგი ჯერ ევროპიდან იმპორტირებული და მოგვიანებით კი სოციალისტურ-

რი რეალიზმის ხელოვნების დიქტატით შექმნილი ფორმების ტყვეა, მაგრამ ქართულ მრგვალ ქანდაკებას, რომელმაც საარსებო სივრცე საქართველოში მხოლოდ XX საუკუნის დასაწყისში მოიპოვა (ჩვენი ინტერესის მიღმა XIX საუკუნის ბოლოს დადგმული ქანდაკებები, როგორც არაქართველი ოსტატების შექმნილი რუსულ-ევროპული სკოლის პროდუქტი), ამ პერიოდისთვის, ანუ 60-80-იან წლებში სივრცულ ფორმასთან მუშაობის გამოცდილება დაუგროვდა და იგი იწყებს მართალია ლოკალური, მაგრამ ჩვენი ხელოვნებისათვის დიდი მნიშვნელობის მქონე ძიებებს იწყებს (ე. ამაშუკელი, მ. ბერძენიშვილი).

სწორედ ასეთი თავისუფლების მოპოვების შემდეგ, მერაბ ბერძენიშვილის ნამუშევართაგან ერთ-ერთი საუკეთესო, 1966 წელს შექმნილი „დავით გურამიშვილი“ (სურ.8) მთლიანად აგებულია არა მხოლოდ ქართული რელიეფის, არამედ ქართული მონუმენტური ფერწერის პრინციპებზე. რომელშიც აქცენტი დასმულია ვერტიკალური მიმართულებით დენად ხაზებზე, ფორმაში გაცხადებულ შინაგან ექსტატურ ყოვნზე და გამოსახულების ორგანოზომილებიანობაზე. ანტიკური სკულპტურის მსგავსად იგი თითქოს გარედანაა გამოძერწილი და არა შიგნიდან ამოქანდაკებული.

ქართული ქრისტიანული ხელოვნების ტრადიციის გაზიარების სურვილმა, რომელიც მოქანდაკის შემოქმედებაში მკაფიო ტენდენციად იკითხება, შედეგად მოგვცა სამგანზომილებიან სივრცეში გადმოტანილი ქრისტიანული ხელოვნების ვიზუალური ენა („დავით გურამიშვილი“, 1966) და შესაძლოა მისი შემდგომი განვითარება საერო ქანდაკებაში („შოთა რუსთაველი“, 1966 სურ. 9).

„დავით გურამიშვილი“ ორგანოზომილებიანი პლასტიკის რიგს განეკუთვნება, რომლის ნარაცია აგებულია ხაზის სისადავეზე, „ბრტყელი“ სხეულის და პორტრეტული თავის კონტრასტზე. თავი ისეა გამოსახული, თითქოს იგი ქანდაკების ცენტრიდან ოდნავ გვერდზეა განეული, ვიზუალურ ეფექტს ხელს უწყობს მცირედ წაგრძელებული მარცხენა მხარი. ცენტრიდან მცირედ განეული თავი ერთგვარი დისტანციის განცდას იწვევს, თითქოს პოეტი თვითონვე დისტანცირდება საკუთარი სხეულისგან, რაც რამდენიმე ტეხილთან ერთად (წელის და მკლავის არემი), იმ საოცარი, შინაგანი გარინდებისა და სხეულში დაფიქსირებული ყოვნების ეფექტს ბადებს, რაც ასეთი ნიშანდობლივია მერაბ ბერძენიშვილის საუკეთესო ნამუშევრებისთვის („დავით გურამიშვილი“, 1960-66 წ.წ. და „შოთა რუსთაველი“, 1966 წ.).

1966 წელს შექმნილი „შოთა რუსთაველი“ საინტერესოა იმდენად, რამდენადაც მასში („დავით გურამიშვილი“-საგან განსხვავებით) მკაფიოდ არ იკითხება ქართული მონუმენტური ფერწერისა და რელიეფის ელემენტები, მაგრამ, ქრისტიანული ესთეტიკის ერთგვარი დანაშრევი მაინც იგრძნობა. შესაძლოა მერაბ ბერძენიშვილის მიერ თითქმის ერთ პერიოდში შექმნილი ორივე ქანდაკება „დავით გურამიშვილი“ და „შოთა რუსთაველი“ ქართული ქანდაკების იმ ხაზს ქმნის, რომელიც ქართული სკულპტურული სკოლის და შესაბამისად, საქართველოში გამომუშავებული პლასტიკური სამეცყველო ენის პრეცედენტია. ერთგვარად დასანანია, რომ აღნიშნული ხაზი თავად მოქანდაკის შემოქმედებაშივე აღარ გაგრძელდა შემდგომი ძიებების სახით და შემოქმედების გვიან ეტაპზე, 1989 წელს შექმნილი „ქეთევან ნამებულის“ (სურ.10) ქანდაკება „დავით გურა-

მიშვილში“ მონიშნული ტენდენციების მხოლოდ წარუმატებელი და ზერელე ინტერპრეტაციაა.

თუმცადა აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ მერაბ ბერძენიშვილის შემოქმედებაში მონიშნული ტენდენცია უკვალოდ არ გამქრალა და მოქანდაკე ჯუნა მიქატაძის შემოქმედებაში ქართული რელიეფისა და საეკლესიო მონუმენტური ფერწერის სახვითი ტრადიციის ინტერპრეტირება („იეთიმ გურჯი“, 1986 წელი. სურ. 11); „იოანე პეტრინი“, 1996 წ. (სურ. 12) მერაბ ბერძენიშვილის შემოქმედების 60-იან წლებში გაცხადებული ტენდენციის გადამუშავებულ ვარიანტად ჩამოყალიბდა. კერძოდ კი, „იეთიმ გურჯი“ „დავით გურამიშვილის“ ქანდაკების შემდგომ რედაქციას უნდა წარმოადგენდეს. მ. ბერძენიშვილისეული ჯადოსნური გარინდებისა და ყოვნის ვიზუალური ეფექტის მიღწევას მოქანდაკე, „იეთიმ გურჯის“ ფიგურაში კისრის არეში ჩაჭრილი ფორმით და ზემოთ აზიდული მხრებით შეეცადა. აქაც ფორმა გარედან გამოძერწილია, აგებულია ვერტიკალური ხაზის დენაზე და მისი ორგანზომილებიანობაც ზემოდან ჩაჭრილი ხაზებითაა მიღწეული. მიუხედავად ამისა, ქანდაკებას აშკარად აკლია მკლავის და ყელის არეში ხილულად გაცხადებული „გურამიშვილისეული“ „ყოვნები“, ამასთან, „იეთიმ გურჯის“ ვერტიკალზე სწრაფვა ისეთი ელემენტებით არ არის შერბილებული, როგორც „დავით გურამიშვილთან“ მუხლი, ფართოფორმატიანი წიგნი და განზე განეული ხელის მოძრაობის დამაბალანსებელი, საპირისპირო მიმართულებით ქარისგან აფრიალებული თმაა. ამიტომ, მოქანდაკეს ფორმის მოჩარჩოება დასჭირდა, რომ ქანდაკებისთვის სასიცოცხლო სივრცე მოენიშნა და იმ გარემოსგან დაეცვა, რომელთან შეჭიდების და მასზე დომინირების პოტენციალი „იეთიმ გურჯს“ არ გააჩნია. მიუხედავად ამისა, „იეთიმ გურჯის“ ქანდაკება ღირებულია იმდენად, რამდენადაც იგი ქართული რელიეფიდან და საეკლესიო მონუმენტური ფერწერიდან ლოკალურ დონეზე დაწყებული ძიებების პროდუქტს წარმოადგენს.

მონუმენტური ქანდაკების განხილვის კონტექსტში, თემატურად და არა ქრონოლოგიურად შევეხები ზემოთ უკვე ორიოდე სიტყვით მონიშნულ, ამავე ავტორის მიერ 1996 წელს შექმნილ „იოანე პეტრინის“ ქანდაკებასაც (სურ. 12). ნაწარმოები აშკარად ავლენს სიახლოვეს ქართულ რელიეფთან, კერძოდ მეთერთმეტე საუკუნის, ნიკორწმინდის ტაძრის დასავლეთ პორტალზე გამოკვეთილ იესო ქრისტეს რელიეფთან (სურ. 13). ამ კონკრეტული ნაწარმოების შემთხვევაში საქმე ისეთივე რეალურ, მოცულობით სხეულთან გვაქვს, როგორც ნიკორწმინდის ოსტატის შემთხვევაში. ეს უკანასკნელი, ცხადია, XX საუკუნის მოქანდაკის ფონზე ნაკლებად, მაგრამ თავის თანამედროვეთა ფონზე არაჩვეულებრივად გრძნობს სხეულის მოცულობას და მას, ამ ამოცანის გადასაჭრელად აღარ ესაჭიროება გარედან ჩაჭრილი, დეკორატიული ხაზების სიმრავლე, იგი სულ რამდენიმე ხაზით მონიშნავს ქიტონის დრაპირებას, რომლის ქვემოდანაც ნელ-ნელა ძალას იკრებს სხეული. ასევეა „იოანე პეტრინის“ ქანდაკებაშიც, რომელზეც მოქანდაკემ, ქსოვილის დრაპირება, ფიგურის სხეულზე დეკორატიულ ხაზებად დაიტანა.

აღსანიშნავია, რომ, ჯუნა მიქატაძე, რომელიც შესანიშნავად ფლობს აღორძინების ეპოქის ხერხებს ქანდაკებაში (საილუსტრაციოდ მისი ადრეული მონუმენტური ნამუშევრები შეიძლება მოვიხმოთ. სურ. 14), „იოანე პეტრინის“ შემ-

თხვევაში სიამოვნებით ემორჩილება შუა საუკუნეების ქართული რელიეფის მიერ ნაკარნახებ ერთგვარ ბლოკურობას და ხელის მტევნებს ზუსტად ისევე გამოსახავს, როგორც ამას ჩვენი წინაპარი ოსტატები აკეთებდნენ – არც მკლავი და არც მტევანი არ შორდება სხეულს და მასთან ერთ მთლიანობას წარმოადგენს. მოქანდაკის მიერ გამოყენებული ასეთი სტრუქტურა ხელს უწყობს ვერტიკალურ ხაზზე აგებულ მრგვალ ქანდაკებას საკუთარ ცენტრალურ ღერძზე ისევე იყოს ორიენტირებული და სივრცის ჰორიზონტალური ხაზებისადმი ისეთივე გულგრილი, როგორც ამას ქართულ რელიეფებში ვხვდებით. ჯუნა მიქატაძის ამ ქანდაკების თითქმის ანალოგი, სახვითი ხერხების გამოყენების თვალსაზრისით, თანამედროვე ქართულ (მცირე) პლასტიკაში ჯემალ (ჯოტი) ბჟალავს ეკუთვნის, რომლის შემოქმედების ზოგიერთ ასპექტსაც ქვემოთ შევხებით.

XX საუკუნის 70-იანი წლების ქართული დაზგური ქანდაკება, მიუხედავად იმისა, რომ წინა ათწლეულების ქართულ ქანდაკებასთან შედარებით, როგორც თემატური ისევე, ფორმისმიერი შესაძლებლობებით ბევრად მრავალფეროვანია, მაინც ინარჩუნებს ქართული რელიეფისთვის დამახასიათებელ ფორმის შებოჭილობას, ხშირ შემთხვევაში აღქმის ფრონტალურობასაც კი. თითქოსდა ამ მოვლენის საკომპენსაციოდ, 70-იანი და შემდგომი წლების ქანდაკება პერმანენტულად ისწრაფვის ქანდაკების ზედაპირის ხან ფერწერული (ნოდარ თოფურია-ვოიტკევიჩი, გია ჯაფარიძე, რუსიკო გაჩეჩილაძე, მიხეილ ნონორია), ხანაც გრაფიკული დამუშავებისკენ (ჯემალ-ჯოტი ბჟალავა). თანამედროვე ქართული ქანდაკების ზედაპირზე დატანილი ფერწერული თუ გრაფიკული ელემენტები მას არ მატებს იმ ექსპრესიულობას, როგორსაც ქართულ რელიეფში ვხვდებით, თუმცა ექსპრესიულობა თვითმიზანი არც უნდა იყოს, მეოცე საუკუნის ოთხმოციანი წლების ქართული ქანდაკება ეპოქის ადექვატურია და იგი არა მხოლოდ გამომსახველობითი ფორმის სიმდიდრისა და მრავალფეროვნებისკენ ისწრაფვის, არამედ ქანდაკების ზედაპირზე ფერწერული თუ გრაფიკული ელემენტების დატანით დამატებით ინფორმაციას იძლევა თავად ქანდაკების მიერ ასახული მოვლენის შესახებ. ეს გარემოება აპირობებს კიდევ ამ ეპოქის ქართული ქანდაკებისთვის დამახასიათებელ ერთგვარი სახვით ბინარულობას, პლასტიკური და ფერწერული (ან გრაფიკული) შესაძლებლობების თითქმის თანაბრად გამოყენებას.

ჯემალ (ჯოტი) ბჟალავა, მოცულობას, რელიგიურ სიუჟეტებზე შექმნილ ქანდაკებებში არ გაურბის, მაგრამ მაინც ორგანოზომილებიანი გამოსახულების რეჟიმში რჩება. საილუსტრაციოდ მის მიერ გასული საუკუნის 80-იან წლებში შექმნილი „ღვთისმშობელი ყრმა იესოთი“ (სურ. 15) შეგვიძლია მოვიხმოთ.

ამ ნამუშევარში „ღვთისმშობელი ყრმა იესოთი“ აშკარად ჩანს, რომ მოქანდაკე ცდილობს გადაამუშაოს ქართული, შედარებით გვიანი ეპოქის ორგანოზომილებიან რელიეფში შექმნილი მოცულობის ილუზიის გამაპირობებელი ფაქტორები და მოგვცეს მათი თანამედროვე ინტერპრეტაციები. მოქანდაკე ათავისუფლებს ფორმას იმ ხერხებისგან, რომლითაც X საუკუნის ქართველი ოსტატები გამოსახავდნენ სამოსს და ამით ფიგურას მოცულობასაც მატებდნენ, კერძოდ იგი საკუთარ ქანდაკებას ათავისუფლებს:

- გრაფიკული, ჩაჭრილი, სხვადასხვა მიმართულების მქონე ხაზებისგან, რომლებიც დრაპირების და მოცულობის ილუზიას ქმნიდნენ;

- მხრების არეში, მოცულობის გამაძლიერებელი, მომრგვალებულ ფორმას ხაზებისაგან.

მოქანდაკე გამოსახავს მარიამ ღვთისმშობლის მრგვალ, მოცულობრივ ფიგურას და მასზე დააქვს გრაფიკული დეკორატიული ხაზების სქემა (რომელიც ძალიან მოგვაგონებს ქართული რელიეფის ოსტატთა მიერ ფიგურებზე ჩაჭრილ ხაზებს), მაგრამ ჯ. ბჟალავასთან აღნიშნულმა მხატვრულმა ხერხმა ფორმის გამოსაკვეთი ფუნქცია დაკარგა და XX საუკუნის მოქანდაკის ხელში შუა საუკუნეების რელიეფის დეკორატიულ რემინისცენციად გადაიქცა. შუა საუკუნეების ქართული რელიეფის ერთ-ერთი უმთავრესი მხატვრული ხერხის – „გრაფიკული ბადის“ ასეთი გამოყენება მხოლოდ იმას ამჟღავნებს, რომ ჯემალ-ჯოტი ბჟალავა იცნობს ქართულ რელიეფს და მისი სახვითი ხერხებიდან ერთ-ერთს იყენებს, როგორც დეკორატიულ ელემენტს, რომელშიც არის კიდევ დაშიფრული ინფორმაცია ქართული რელიეფის შესახებ.

ნოდარ თოფურია-ვოიტკევიჩი, 1980 წელს შექმნილ ქანდაკებაში „მრავალჟამიერი“ (სურ. 16) იმეორებს ეკლესიის გუმბათის ყელში გამოსახული ფრესკებისთვის დამახასიათებელ კომპოზიციას და პლასტიკის მეშვეობით მოცულობას ანიჭებს მას. მოქანდაკემ ფრესკა სივრცეში მექანიკურად კი არ გაიმეორა, არამედ შექმნა ფრესკისებური, ხორცისგან და სისხლისგან დაშრეტილი ფიგურა. სკულპტურული ფიგურის ფრონტალურ ნაწილში მოქანდაკეს ფერწერულად აქვს ამონერილი ქრისტეს ერთი სახე (კომპოზიციაში მოქანდაკემ შექმნა ყრმა იესოსა და ჯვარცმული მაცხოვრის სკულპტურული გამოსახულებები. მაცხოვრის ორი გამოსახულების შექმნით, მოქანდაკე იესოს მთელ ისტორიას მოგვითხრობს დაბადებიდან ვინემ ჯვარცმამდე). ქანდაკებაში მოდელირებულია მაცხოვრის სხეული გარდამოსხნის შემდეგ. მარიამ ღვთისმშობელი ისეა გამოსახული რომ მისი ტერფები პოსტამენტს სრულიად არ ეხებიან, იგი ზეცისკენ მიიღტვის, გარდამოსხნილი მაცხოვრის სხეული კი ნელ-ნელა „ქრება“, მის სხეულში მნიშვნელოვანი მხოლოდ სახეა, სულის ნიშანი, რომელიც მოქანდაკემ ფერწერულად ამონერა, ხოლო სხეული გრაფიკული ხაზებით მსუბუქად „მონიშნა“ და „გააქრო“. ამ წამის ფიქსირებით მოქანდაკე ქრისტეს განღმრთობის მისტერიის საკრალიზაციას ახდენს. „მრავალჟამიერი“ (1980), ისევე როგორც მერაბ ბერძენიშვილის „დავით გურამიშვილი“ (1966), სახვითობის თვალსაზრისით მონუმენტური ხატურის რემინისცენციასა და ფრთხილი ვარაუდების ფარგლებში თუ შევნიშნავთ (მარიამ ღვთისმშობლის ფიგურას ვგულისხმობთ უპირატესად) ქართული რელიეფის მიერ მონიშნული ფორმის განვითარებას წარმოადგენს.

საერთოდ XX საუკუნის ქართული ქანდაკებისთვის, როდესაც ის რელიგიურ თემატიკას ეხება, ნიშანდობლივია ფორმის და სხეულის მაქსიმალური ნიველირება, განზოგადება და ისეთ განზოგადებულ და აბსტრაქტულ კომპოზიციებამდე მისვლა, რომელიც თავად არღვევს ქრისტიანული ხელოვნების სახვითობის პრინციპებს, თუ დ. თუმანიშვილის შეფასებას დავეყრდნობი – ისინი „ლანდების სამყაროში“ გადადიან (საილუსტრაციოდ შეიძლება მოვიხმოთ: ბ. გოგუაძის „ადამი და ევა“ (სურ. 17) და „მონაზონი“; რ. ნაროუშვილის „ადამი და ევა“ (სურ. 18 და ა.შ.). ბუნებრივია, ფორმის და სხეულის მაქსიმალურად ნიველირებული ფორმისადმი ასეთი დამოკიდებულება ანგრევს ქრისტიანულ ნარატივის პრინციპებს. ქართულ ქანდაკების ამ კონტექსტში „განახლების“ და შესაბამი-

სად, „ახალი ფორმატი“ თვითდამკვიდრების ცდებმა და შესაბამისად, ამგვარი საზროვნო ტრადიციის ფორმირებამ, ქართულ ქანდაკებას, მეოცე საუკუნეშიც კი, მოცულობრივი და მონუმენტური ფორმისადმი დისტანცირებული დამოკიდებულება ჩამოუყალიბა.

ქართული რელიეფი კამერულია. ტაძრის ექსტერიერის დიდი სიბრტყეების არსებობის შემთხვევაშიც კი რელიეფი მის ვიზუალურად მაორგანიზებელ ელემენტთაგან (ორნამენტი, ფერი) ერთ-ერთია და არა უმთავრესი. უმეტესად იგი ნარატული აქცენტების ტაძრის ფასადზე სწორად გადაანაწილებაზეა ორიენტირებული (მეთავე-მეთერთმეტე საუკუნეებამდე, როდესაც ფორმა უკვე თვითკმარი ღირებულებისა ხდება). ამიტომ, ქართული სივრცულ-გამომსახველობითი აზროვნების ტრადიციაზე ნებსით თუ უნებლიე დაყრდნობით შექმნილ და ზემოთ განხილულ, ქართული ქანდაკების ნიმუშიდან ნებისმიერის ფორმა კამერულია, მაშინაც კი, როდესაც თანამედროვე ქართველი ოსტატები მონუმენტურ ქანდაკებას ქმნიან. მათი ქანდაკებაც, ქართული რელიეფების მსგავსად, ნაკლებად ისწრაფვის სივრცის ორგანიზებისკენ. ისინი უფრო საკუთარ არსში გამეფებულ სიჩუმეში გარიდებულები ჩანან.

**XX** საუკუნის ქართული ქანდაკებაც ისევეა აგებული ზემოთ მსწრაფველ ვერტიკალზე, როგორც ქართული რელიეფი. ქართულ ქანდაკებაც ნაკლებად ცდილობს ჰორიზონტალურ ხაზზე განავითაროს ფორმა და არა მხოლოდ ვერტიკალურ, არამედ ჰორიზონტალურ სიბრტყეზეც მოახდინოს სივრცის ორგანიზება. ქართულმა ქანდაკებამ **XX** საუკუნეში ნებსით თუ უნებლიედ გაიმეორა ჩვენს რელიეფში განვითარებული სახვითობის პრინციპები. ქართული ქანდაკების ბევრად ნარმატებულ მაგალითებს ვხვდებით იქ, სადაც ფორმები კამერულია. მონუმენტური ქანდაკება, რომელიც ჩვენთან სოციალისტური რეალიზმის და საბჭოთა კულტურის გავლენასთან ერთად დამკვიდრდა, ცხადყოფს, რომ მონუმენტალიზმის ქანდაკებრივი განცდა უცხოა ავთენტურად ქართული ფორმისთვის. ასევე სახვითობის ბინარულობა იკვეთება, როგორც საერთო ნიშანი. კერძოდ ქანდაკების სხეული, როგორც მოცემულობა და მასზე დატანილი გრაფიკული თუ ფერწერული ინფორმაცია როგორც სხეულის იმ ასპექტების გამომვლენი, რომელიც ფრონტალურმა, ჩაკეტილმა ფორმამ ვერ გამოამჟღავნა.

ქართულმა ქანდაკებამ სახვითი ხერხების თვალსაზრისით ქართული რელიეფის გამოცდილება სპორადულად, მაგრამ გაითვალისწინა. იქ სადაც ქართული რელიეფი და მონუმენტური ფერწერა მეტად ჩანს გათვალისწინებული, შესაძლებელია ადგილობრივი სკოლის ნიშნებზე საუბარი, რომელიც არა იმპორტირებულ ფორმას, არამედ საკუთარ მემკვიდრეობას იაზრებს, ახდენს მის ინტერპრეტაციას და შედეგად ბევრად საინტერესო და განსხვავებულ პროდუქტს ქმნის. საერო თემატიკაში ქართველი მოქანდაკეები ბევრად თამამები არიან, როგორც ეს მ. ბერძენიშვილის ქანდაკებების განხილვისას გამოჩნდა, მაგრამ როგორც კი ქრისტიანული თემატიკის ველში შედის, მოქანდაკე ნებსით თუ უნებლიედ მაინც მიიღტვის უკვე შემდგარი, ორგანიზებული სახვითი სისტემისკენ, ქართული მონუმენტური ფერწერა იქნება ეს თუ რელიეფი. რაც ალბათ მიუთითებს, რომ ქართულმა ქრისტიანულმა კულტურამ არ განიცადა შიგნით ტრანსფორმაცია, შესაბამისად, ამ კულტურის ნიაღში გაზრდილმა მოქანდაკეებმა ვერ დაიწყეს ფორმის მეშვეობით მისი გადააზრება და შეეკედლნენ

ხატუნერის კანონიკურ სქემას. ხოლო მათ, ვინც მისი გადამუშავება სცადა, არცთუ იშვიათად, ქანდაკების არსის დაკარგვის ზღვარს მიახლოებული ფორმის ტრანსფორმაცია მიიღო.

აუცილებელი აღნიშვნის ღირსია ის ფაქტი, რომ შუა საუკუნეების რელიეფსა და XX საუკუნის ქართული ქანდაკების შემთხვევაში, ორივეგან ცხადად ჩანს ქართული სახვითობის განსაკუთრებით მაღალი კულტურა, ფორმას ტექნიკიანად მორგებული ფერის ფუნქცია და გრაფიკულად დამუშავებული ზედაპირების ხატოვანება.

### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

1. ალადაშვილი ნ., ნიკორწმინდის რელიეფები ფასადების სკულპტურის შესახებ შუა საუკუნეების საქართველოში, საქ. სსრ მეცნ. აკად., ქართ. ხელოვნების ისტ. ინ-ტი, თბ., 1957.
2. თუმანიშვილი დ., წერილები, ნარკვევები, თბ., 2001.
3. ხუნდაძე თ., რელიეფური ქანდაკება შუა საუკუნეების საქართველოში (ხელნაწერი)
4. Аладашвили, Н.А., Монументальная скульптура Грузии: Фигурные рельефы V-XI веков, М. : Искусство, 1977
5. Аладашвили, Н.А., Средневековая монументальная скульптура Грузии: Фигур. рельефы X-XI веков, Автореф. дис. на соиск. учен. степ. д. иск.. Тбилиси, 1978. - 53 с.. - В надзаг.: МГУ им. М.В. Ломоносова.

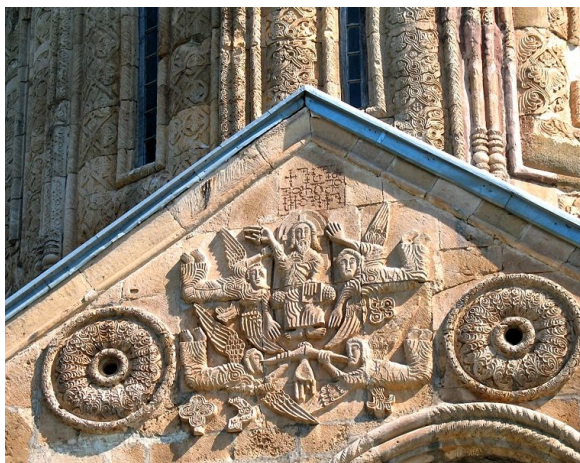




სურათი 1



სურათი 2



სურათი 3



სურათი 4



სურათი 5



სურათი 6



სურათი 7



სურათი 8



სურათი 9



სურათი 10



სურათი 11



სურათი 12



სურათი 13



სურათი 14



სურათი 15



სურათი 16



სურათი 17



Adam and Eva. 1-60 X 10 X 7. 2- 62 X 10 X 7. Tree. 1986

სურათი 18

## ხელოვნება და რეკლამა

“ხელოვნება არის და რჩება იმ მხატვრულ უჯრედად, საიდანაც რეკლამა სესხულობს მხატვრულ საშუალებებს, სახეს უცვლის მათ და ხშირად იმპულსს აძლევს თვით ხელოვნების განვითარებას მისივე სახეშეცვლილი ფორმების წყალობით.”

XIX-XX საუკუნეებში ევროპასა და ამერიკაში, რეკლამით და კერძოდ მისი ყველაზე მხატვრული სახეობით – პლაკატით დაინტერესდნენ ისეთი გამოჩენილი მხატვრები, როგორებიც არიან: ონორე დომიე, ჟიულ შერე, ანრი ტულუზ-ლოტრეკი, თეოფილ სტიენლენი, ალფონს მუხა, ობრი ბერდსლეი, პიერ ბონარი, ბერნარ ვილმო, სალვადორ დალი, ადოლფ კასანდრი, ენდი უორჰოლი და სხვები. აღსანიშნავია, რომ სწორედ XIX ს-ის პლაკატის გამომსახველობითი სისტემის საშუალებათა მრავალფეროვნებამ განაპირობა გრაფიკული დიზაინის სხვადასხვა ტექნოლოგიების დაარსება. აღსანიშნავია ისიც, რომ ამ პერიოდში სარეკლამო ხელოვნება, როგორც გრაფიკული დიზაინი, ცალკე სფეროდ ჯერ არ იყო გამოყოფილი მხატვრობისგან, ამიტომ პლაკატებს უკვეთავდნენ ცნობილ მხატვრებს, რომლებიც თავიანთი მხატვრული ხედვისა და შემოქმედებითი ნიჭის საფუძველზე კომერციული შინაარსის სარეკლამო განცხადებას გარდასახავდნენ ხელოვნების მაღალმხატვრულ ნაწარმოებად.

სარეკლამო ხელოვნების განვითარების საწყის ეტაპზე მნიშვნელოვან ფიგურად არის მიჩნეული ფრანგი მხატვარი ჟიულ შერე. ხელოვნებათმცოდნე ტუგენჰოლდი მართებულად აღნიშნავს: „შერეს პლაკატებში ხაზისა და ლაქის დინამიკა აგრძელებს თვით ქუჩის დინამიკას, ხოლო გამოსახულების ჰაეროვნება ერწყმის ქუჩის გარემოს და ამავე დროს მატებს მას სადღესასწაულო ატმოსფეროს“. შერეს ნამუშევრები მართლაც ჰაეროვანი და დინამიკურია, მათში იკითხება მონასმების, ყესტების, მოძრაობების თავისუფლება. მაგ: რეკლამა სახელწოდებით „Saxoleine“ (სურათი 1), რომელიც ნავთის ლამპას უწევს პოპულარიზაციას. ამ თემაზე შერეს შექმნილი აქვს რამდენიმე პლაკატი. საინტერესოა, რომ ნამუშევრების ამ სერიაში, მხატვარი არ ცვლის არც მთავარ გმირს – მომთხიბლავი და ხალისიანი ქალის სახით და არც მთავარ სარეკლამო საგანს – ნავთის ლამპას. მიუხედავად ამისა, ყველა მისი ნამუშევარი განსხვავებულია ერთმანეთისგან. მხატვარი ცვლიდა მხოლოდ ფერთა გამას და მოძრაობებს. ცივი და თბილი ფერების შერწყმით ნამუშევარში შერეს კარგად აქვს მიღწეული კონტრასტი, მხატვარი ლურჯ ფონზე გამოსახავს მკვეთრ ყვითელ კაბაში შემოსილ მიმზიდველ ქალს, რომელსაც ხელში მონითალო-ნარინჯისფერ ფერებში გადაწყვეტილი ნავთის ლამპა უჭირავს. ნითელ და ყვითელ ფერებს მუქი ლურ-

ჯი ფონი ანიჭებს განსაკუთრებული სიმკვეთრეს, რაც თავის მხრივ სურათს მატებს გამომსახველობას. ნამუშევრებიდან ჩანს, რომ შერეს გააჩნდა ფერის კარგი გრძნობა, რაც თანდაყოლილი ნიჭია და არ ისწავლება. 1866 წელს, პარიზში შერემ დააარსა ლითოგრაფიული სახელოსნო. აღსანიშნავია ის ფაქტიც, რომ შერემ პირველმა დაიწყო მის ნამუშევრებზე საკუთარი ინიციალების დასმამას. ვე ეკუთვნის პირველი აფიშა, რომელიც იმ დროს ცნობილი კაბარე „მულენ რუჟის“ სეზონის გახსნას იუწყებოდა. შერეს პლაკატები შინაარსობრივად და ვიზუალურად მარტივად აღსაქმელია, რაც რეკლამაში აუცილებელ პირობას წარმოადგენს. მისი ნამუშევრები ერთი მხრივ, აღიქმება როგორც რეკლამა, ხოლო მეორე მხრივ, როგორც მხატვრული ნაწარმოებები.

მხატვრულ-სტილისტური თვალსაზრისით, საინტერესოა დიდი ფრანგი მხატვრის ტულუზ-ლოტრეკის აფიშები (პლაკატები). ლოტრეკს, როგორც პლაკატისტს, აღიარება კაბარე „მულენ რუჟის“ სეზონის გახსნასთან დაკავშირებით შექმნილმა აფიშამ მოუტანა, რომელმაც შეძლო, შერეს ამავე თემაზე შექმნილი მშვენიერი პლაკატის შემდეგ დაემსახურებინა საზოგადო მოწონება. განვიხილოთ მისი აფიშა სახელწოდებით „Jane Avril“ (1893 წ.) (სურათი 2). საინტერესოა, რომ ლოტრეკმა ჟან ავრილის ფიგურა თამამად მოათავსა ფორმატის მარცხენა მხარეს, კომპოზიციის პროპორციული წყობა კი გაათანაბრა ფორმატის მარჯვენა კუთხეში ორიგინალურად გამოსახული მუსიკოსის ხელისა და ვიოლონჩელის დეტალით, რომელიც გარკვეულწილად ნამუშევრის დეკორატიულ ჩარჩოდაც აღიქმება. ლოტრეკის აფიშებს გააჩნიათ განსაკუთრებული მიზიდულობის ძალა. უნდა აღინიშნოს, რომ ყველა სახის მხატვრულ ნამუშევარში ნატურის ხასიათის, ადგილის, განწყობისა და განათების გადმოცემა, „გადმოტანა ტილოზე“ არის ის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი მხატვრული მეთოდი, რითაც ნამუშევარში იქმნება გარკვეული ემოციური განწყობილება. მაგალითად: ყოველ პროფესიონალ მხატვარს შეუძლია დახატოს პორტრეტი, მაგრამ ყველა მათგანს ვერ მიაკუთვნებენ მხატვარ-პორტრეტისტს. ეს აიხსნება იმით, რომ ყველა მხატვარს არ აქვს იმ უხილავი ხასიათის გადმოცემის ნიჭი, რაც გააჩნია ყოველ კონკრეტულ ადამიანს.

ლოტრეკის აფიშებში შესანიშნავად არის გადმოცემული ის თავისუფალი და გარკვეულწილად გამომწვევი ატმოსფერო, რომელიც სუფევს ასეთი ტიპის დანესებულებებში. ლოტრეკის ხელწერას ახასიათებს: ჟესტების, მოძრაობების, პოზების თავისუფალი უშუალო გადმოცემა, ფიგურების წერა ყოველგვარი გაიდეალების გარეშე, რაც ადვილად გასაგებს ხდის მნახველისთვის მის რეკლამებს. ფრანგი მწერალი ანრი პერიუშო ლოტრეკის შესახებ სრულიად მართებულად წერს: „ლოტრეკს გააჩნდა სარეკლამო ხელოვნებისთვის აუცილებელი ყველა მონაცემი – მონუმენტურობა, დეკორატიულობა, ექსპრესიულობა, მოქნილი ხაზი“. ხელოვნებათმცოდნე ტიუ ვიირანდი აღნიშნავს: „ტულუზ ლოტრეკის დამსახურება მდგომარეობს იმაში, რომ მან თავისი თეატრალური პლაკატებით საფუძველი ჩაუყარა თანამედროვე სარეკლამო გრაფიკას“ (Вийранд, 1990:149).

მოდერნისტული სტილის ნიშან-თვისებები აისახა ალფონს მუხას (1860-1939) პლაკატებში. განსაკუთრებით ცნობილია მხატვრის თეატრალური პლაკატები მსახიობ სარა ბერნარის გამოსახულებით, ალკოჰოლური სასმელების რეკლამები და სხვ. მუხას პლაკატების მთავარ პერსონაჟს მომხიბვლელი და გრაცი-

ოზული ქალის ფიგურა წარმოდგენს, რომელიც რეკლამირებას უწევს პროდუქციას. მაგალითისთვის განვიხილოთ მუხას ერთ-ერთი პლაკატი, რომელიც ალკოჰოლურ სასმელს უწევს პოპულარიზაციას (სურათი 3). ლოტრეკის აფიშების თავისუფალი და უშუალო წერის მანერისგან განსხვავებით, მუხას ნამუშევარში ჩანს ფიგურის გაიდვალბული მონოდება და კომპოზიციის მეტად დეკორატიულ-ორნამენტული გადაწყვეტა. მის ნამუშევრებში აისახა არ ნუვოსათვის დამახასიათებელი ისეთი ნიშან-თვისება, როგორცაა: მცენარეული მოტივების შერწყმა დეკორატიულ და კონსტრუქციულ ელემენტებთან.

განსაკუთრებით გვინდა გამოვყოთ XX საუკუნის დიდი ფრანგი მხატვარი ბერნარ ვილმო (1930-1989 წწ). აღსანიშნავია მისი მხატვრული ხედვა, აზროვნების და წერის მასშტაბურობა, ფერის გრძნობა და გემოვნება. მისი რეკლამები იზიდავს იდეურ-მხატვრული გადაწყვეტით. ვილმოს ნამუშევრებში აისახა პლაკატის ხელოვნების ყველა პრინციპი. დიდი პროფესიონალიზმით არის შესრულებული გამაგრებელი სასმელ „oranginas“ და ფეხსაცმელების ფირმა „bally“-ს პროდუქციისთვის შექმნილი რეკლამები. ორიგინალურად არის შესრულებული პლაკატი, რომელზეც გამოსახულია მამაკაცი ფეხსაცმლის სამოსელში (სურათი 4). უნდა აღინიშნოს ამ პლაკატის თავისებური ელემენტურობა და კულტურა, ჩანაფიქრის არაჩვეულებრივი გონებამახვილური და საინტერესო გამოსახვა. საინტერესოა „bally“-სადმი შექმნილი მეორე პლაკატიც – ორი გოგონას გამოსახულებით (სურათი 5). ამ ნამუშევარში ვილმოს არა აქვს გამოყოფილი ფეხსაცმელი ცალკე გამოსახულებად. ის საერთოდ არ აკეთებს დატვირთვას პროდუქციაზე, ვილმო უმეტესად მიმართავს ადამიანების გრძნობათა სამყაროს. გამოსახულებას პლაკატში მეტად სიმბოლური დატვირთვა აქვს, მან შექმნა სარეკლამო გზავნილი, რომელიც პროდუქციის სიმჩატის, ჰაეროვნების და კომფორტის შეგრძნების გარდა, გარკვეულწილად ქმნის შეგრძნებას ადამიანის სწრაფვისა თავისუფლებისაკენ. საყოველთაოდ ცნობილია გამონათქვამი: „ყველაფერი გენიალური – უბრალოა“. სწორედ ეს სიტყვები მიესადაგება ვილმოს „bally“-ს ფირმისთვის შექმნილ შემდეგ რეკლამებს. პლაკატზე მხატვარმა გამოსახა ქვაფენილზე თითქოს დაკარგული ერთი ცალი ქალის ნითელი ფეხსაცმელი, რომლის გვერდით უცნაურად ამოზრდილა ყვავილი – ია (სურათი 6). ვილმო ისევ აკეთებს სიმბოლურ მინიშნებებს: ფეხსაცმლის ნითელი ფერით და ფორმის ნატიფი მოყვანილობით, ის მიანიშნებს ქალის კეკლუც, გამომწვევ და გრაციოზულ არსებაზე. ყვავილის გამოსახულებით კი – ქალის ნაზ და სუსტ არსზე. მეორე პლაკატი, ერთი შეხედვით მეტად გვაგონებს ჩანახატს ან ესკიზს. კომპოზიციაში ფიგურა, რომელიც იკრავს ფეხსაცმელს, გადმოცემულია კონტურების მეშვეობით. ამ პლაკატში განსაკუთრებით იკვეთება ვილმოსათვის ჩვეული ნამუშევრის შესრულების სიმარტივის ილუზია, რომლის უკან იმალება ხანგრძლივი ფიქრი.

რეკლამის ისტორიაში მნიშვნელოვან ფიგურას წარმოადგენს ხარკოვში დაბადებული, საფრანგეთში მოღვაწე მხატვარი – ადოლფ კასანდრი (1901-1968). კასანდრის მნიშვნელობა მდგომარეობს იმაში, რომ მის მიერ შექმნილ პლაკატებში გამოიკვეთა კავშირი ხელოვნების თანამედროვე მიმდინარეობებსა და კომერციულ დიზაინს შორის, ასევე, მან ერთ-ერთმა პირველმა აღწერა რეკლამის მომენტალური ზემოქმედების ეფექტი მომხმარებელზე (Пендикова,



2008:152-153). მხატვრის შთაგონების წყაროს წარმოადგენდა მოდერნისტული და ავანგარდისტული მიმდინარეობები ხელოვნებაში. გატაცებული იყო კუბიზმით – პ. პიკასოსა და ჟ. ბრაკის შემოქმედებით, რაც აისახა მის სარეკლამო პლაკატებშიც – კასანდრმა განსაკუთრებული ყურადღება დაუთმო კომპოზიციის გეომეტრიული ფორმებით შექმნის პრინციპებს. მხატვრის ნამუშევრების თავისებურ რიტმს განსაზღვრავს კომპოზიციის აგების დეკორაციული სტრუქტურა, ფორმის პლასტიკური მეტყველების და სივრცის გადმოცემის პირობითი ხასიათი. მაგალითად, საინტერესოა ღვინის ბარისთვის შექმნილი რეკლამა (სურათი 7). კასანდრის პლაკატები ესთეტიკური თვალსაზრისით მიმზიდველია და ექვედებარება პლაკატის ძირითად პრინციპებს, რაც ფორმათა და ფერთა ლაკონურობაში გამოხატება.

აღსანიშნავია ცნობილი ესპანელი სიურრეალისტი მხატვრის სალვადორ დალის რეკლამებიც. მაგალითად, საინტერესოა ავტომანქანა „Lexus“-ის პოპულარიზაციისთვის შექმნილი რეკლამა, რომელიც წარმოადგენს 1931 წელს შექმნილი მისივე ნამუშევრის – „რბილი საათის“ ინტერპრეტაციას (სურათი 8). მხატვარი მისთვის ჩვეული მანერით – ნატურალისტურად ასახული საგნების, სკურპულოზურად გადმოცემული დეტალების პარადოქსულ, უჩვეულო მონტაჟს გთავაზობს. ის ავტომანქანის რეკლამას მხოლოდ მისი რამდენიმე დეტალის სიმბოლური, პლასტიკურად დაკლაკნილი ფორმების მეშვეობით წარმოადგენს. სწორედ პლასტიკური ფორმები ქმნის მაყურებელში გარკვეული მოქნილობის და მოხერხებულობის შეგრძნებას, რაც რეკლამაში სიმბოლურად წარმოგვიდგენს ავტომანქანა „Lexus“-ის გამოსახულებას, შემდგომ კი ასოციაციურად აკავშირებს მაყურებელს მის მახასიათებლებთან. მხატვრმა შექმნა სურათი, რომელშიც ჭეშმარიტება გადმოსცა მისი მდიდარი ფანტაზიის და ქვეცნობიერების სიღრმიდან. დალის „Lexus“-ის რეკლამა არ არის მარტივად აღსაქმელი და მიმართულია მაყურებლის გონებისკენ, რითაც ის მეტად საინტერესო ხდება. დალის ეკუთვნის ასევე, ტკბილეულის ცნობილი ფირმა „Chupa-Chups“-ის ლოგოსთვის ყვავილის ფორმის მოფიქრება, რომელიც დღემდე წარმოადგენს „Chupa-Chups“-ის ე.წ. ვიზუალურ ხატს (1969 წ.). დიდი მხატვარი თვითონ ქმნიდა სარეკლამო რგოლებს და ხშირად თავად ლებულობდა მათში მონაწილეობას. დალის შემოქმედებამ დიდი გავლენა მოახდინა თანამედროვე რეკლამის განვითარებაზე. მან შემოიტანა სიახლე რეკლამაში, ესაა: გამოგონილი, ირეალური პერსონაჟისა და საგნის გამოყენება. ამ მეთოდს დღესაც მიმართავენ გრაფიკოს-დიზაინერები. ასევე, ხშირად იყენებენ სხვადასხვა სახის რეკლამებში თვით დალის არაორდინალურ იერ-სახესაც, განსაკუთრებით კი, მიმართავენ სიმბოლურ მინიშნებას დიდ ესპანელ მხატვარზე გრძელი და წვრილი უღვაშების გამოსახულების მეშვეობით.

რეკლამაში სრულიად ახალ მხატვრულ სტილის გვთავაზობს XX საუკუნის 50-იან წლებში აღმოცენებული თანამედროვე ხელოვნების ერთ-ერთი მიმდინარეობა პოპ-არტის წარმომადგენელი – ამერიკელი მხატვარი და რეჟისორი ენდი უორჰოლი (1930-1987). მხატვარმა თავისი კარიერა რეკლამიდან დაიწყო, აფორმებდა ვიტრინებს, ხატავდა პლაკატებს, რითაც მალე გაითქვა სახელი. უორჰოლის ხელწერას ახასიათებს კომპოზიციის კვადრატებად დაყოფა, რომლებშიც რითმულად მეორდება ერთი და იგივე გამოსახულება. რეკლამის ფსიქოლოგი-

დან გამომდინარე კი მრავალჯერ გამეორებულ გამოსახულებას შეუძლია მაგიური ზემოქმედება იქონიოს მაყურებელზე” (Атлас Мировой Живописи XI- XX BB, 2009:335). კომპოზიციის აგების ამ სისტემამ შესძინა უორჰოლს წერის საკუთარი მანერა და განასხვავა სხვა მხატვრებისგან. მაგ: „Coca-Cola” და „Cempbell’s”-ის რეკლამები და სხვ. საინტერესოა უორჰოლის მიერ შექმნილი ტომატის მწარმოებელი ფირმა „Cempbell’s”-ისთვის შექმნილი რეკლამაც (სურათი 9, 10). ნამუშევარში მხატვარმა გამოსახა საკუთარი თავი, რომელიც ტომატის პასტაში იძირება. რეკლამა ძალზედ საინტერესოდ არის მოფიქრებული, მისი ზემოქმედების ეფექტიანობას აძლიერებს ისიც, რომ საკუთარი თავის წარმოჩენით უორჰოლი აჩვენებს მაყურებელს, რომ თავადაც სარგებლობს ამ პროდუქტით (ამ შემთხვევაში, მოქმედებს ნდობის ფაქტორიც ავტორიტეტული ადამიანის მიმართ), რითაც ასევე, ცდილობს დააჯეროს მომხმარებელი პროდუქციის მაღალ ხარისხში.

მხატვრული თვალსაზრისით, ასევე საინტერესოა ამერიკელი მხატვარის ფრედ მიზენის რეკლამებიც. მაგალითად, შევადაროთ მიზენის მიერ XIX-XX სს-ის მიჯნაზე შექმნილი კოკა-კოლას რეკლამა – „ადამიანები და დათვები” და თანამედროვე ფოტორეკლამა, რომელიც ყოველი ფეხის ნაბიჯზე გვხვდება (სურათი 11, 12). პირველი სურათი, „ადამიანები და დათვები” წარმოადგენს ფერწერულ ნაწარმოებს, შესრულებულს მხატვრის მიერ. მეორე – თანამედროვე ფოტორეკლამას წარმოადგენს. იდეურ-მხატვრული თვალსაზრისით, რეკლამა ძალზე პრიმიტიულია – თანამედროვეობისთვის დამახასიათებელი ფარული ეროტიზმის ნიშნებით. ასეთი ტიპის ფოტორეკლამების შექმნა შეუძლია გარკვეული კომპიუტერული პროგრამების მცოდნე ადამიანს. პირველი რეკლამის შექმნა კი შეუძლია მხოლოდ პროფესიონალ მხატვრს. უდავოა პირველი რეკლამის მეტად საინტერესო, ორიგინალური და უშუალო გამოსახვა, რომელიც გარდა რეკლამისა, აღიქმება როგორც ფერწერული ნაწარმოები და წარმოადგენს ხელოვნების ნიმუშს.

აქედან გამომდინარე, XIX-XX სს-ის ევროპასა და ამერიკაში რეკლამებზე ძირითადად მუშაობდნენ მხატვრები, რომლებმაც თავიანთი შემოქმედებითი ნიჭის და მხატვრული პროფესიონალიზმის საფუძველზე, პრაგმატული და კომერციული შინაარსის რეკლამა გარდასახეს ხელოვნების ნიმუშად. უნდა აღინიშნოს, რომ ამ პერიოდის მხატვრები რეკლამის კომერციულ მხარეზე მეტად, ყურადღებას ამახვილებდნენ მისი მხატვრულ-ესთეტიკური გამომსახველობისადმი, ისწრაფოდნენ მშვენიერებისკენ და რეალობის გალამაზებისკენ. დიდი მნიშვნელობა აქვს ასევე იმას, თუ ვინ შექმნა რეკლამა. თუ ის შექმნილია ტულუზ ლოტრეკის, სალვადორ დალის ან ენდი უორჰოლის მიერ, ის უკვე წარმოადგენს ხელოვნების მაღალმხატვრულ ნიმუშს. დაკვირვებები აჩვენებს, რომ პროფესიონალი მხატვრების მიერ სამყაროს მხატვრული ხედვა, შემოქმედებითი ნიჭი და დახვეწილი ესთეტიკური გემოვნება ამდიდრებს რეკლამის გამომსახველობას. მათ შეაქვთ რეკლამაში ინდივიდუალური მხატვრული სტილი, გამოსახვის საკუთარი მეთოდები და შეუძლიათ აიყვანონ კომერციული შინაარსის რეკლამა მაღალი ხელოვნების დონემდე. რეკლამის ზემოქმედების ძალიდან გამომდინარე შესაძლოა, ხალხის გარკვეული ნაწილისთვის რეკლამაში პირველად ნანახი სიუჟეტი ან ვიზუალური სიმბოლო გახდეს გზამკვლევი ხელოვნების სამყაროში,

ლიტერატურასა და მეცნიერებაში, რითაც ის გარკვეულწილად იტვირთავს საგანმანათლებლო ფუნქციასაც. მაღალ ხელოვნებას შედარებით ნაკლები შანსი აქვს მიაღწიოს ფართო აუდიტორიამდე, ვიდრე სარეკლამო გზავნილს შექმნილს მაღალმხატვრულ დონეზე (Мальцев, 2008). დაკვირვებები აჩვენებს, რომ შემოქმედებითად მონოდებული რეკლამა გაცილებით ეფეტურად ზემოქმედებს ადამიანზე. თანამედროვე ამერიკელი პუბლიცისტი ვენს პავარდი რეკლამის შესახებ ირონიულად შენიშნავს: „სამიზნედ გქონდეს ხელოვნება და შედეგს საფულეში მიიღებ“ (გრიგოლია, 2011:47).

### გამოყენებული ლიტერატურა:

1. „საიდუმლო კუნძულზე დიდხანს ვიცხოვრებდი“, ინტერვიუ ნ. გრიგოლიასთან, ჟურნალი „გზა“, №29, 2011
2. Вийранд Т., Искусство Для Молодежи, Талин, 1990
3. Пендикова И., Ракитина Л., Архетип и Символ в Рекламе, Москва, 2008.
4. Атлас Мировой Живописи XI- XX ВВ, Составитель Геташвили Н., Москва, 2009
5. Мальцев А., Просветительская функция рекламы, 17.11.2008, Екатеринбург, <http://www.taby27.ru/>



სურათი 1



სურათი 2



სურათი 3



სურათი 4



სურათი 5



სურათი 6



სურათი 7



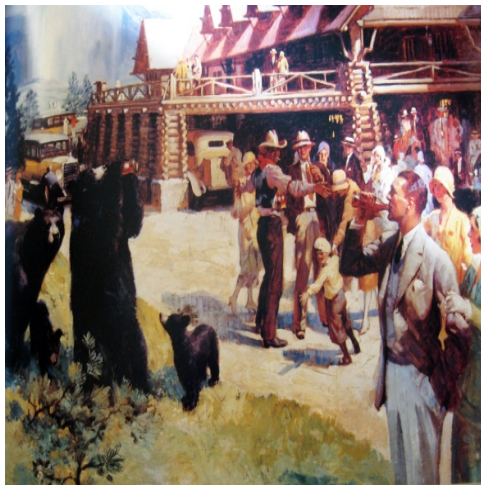
სურათი 8



სურათი 9



სურათი 10



სურათი 11



სურათი 12

## **ბრინჯაოს საცეცხლური ქედის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმიდან**

საქართველოს ისტორიაში აჭარის რეგიონის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას მისი ისტორიული ხვედრი განსაზღვრავს. ეს მხარე თითქმის სამასი წლის განმავლობაში იყო მოწყვეტილი დედა-სამშობლოს, თავის ქრისტიანულ ფესვებს. ისტორიული ძნელბედობის გამო აქ შუა საუკუნეების ქართული კულტურის მრავალი ძეგლი განადგურდა და დაიკარგა, ამიტომ ქრისტიანული კულტურის თითოეულ ნიმუშს, წმინდა მინასთან კულტურული ურთიერთობების ამსახველ თითოეულ ახალ აღმოჩენას დიდი მნიშვნელობა აქვს.

2013 წელს ქედის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმმა შეიძინა ბრინჯაოს საცეცხლური, რომელიც აღმოჩენილი იქნა აჭარის მაღალმთიანეთში, ქედის რაიონის სოფელ ხარაულას მკვიდრის – ზაურ ხარაძის საკარმიდამო ნაკვეთში. ძველი, დანგრეული შენობის საძირკველში ამ ნივთის დადასტურების ფაქტი ბადებს ინტერესს აღმოჩენის ადგილისადმი და განსაზღვრავს ნაგებობისა და მიმდებარე ტერიტორიის არქეოლოგიური შესწავლის სამომავლო პერსპექტივას.

ხარაულას საცეცხლური დღეისათვის საღვთისმსახურო ნაკეთობების ამ ჯგუფის ერთადერთი შემონახული ნივთია აჭარაში.

ბრინჯაოს საცეცხლურები დაცულია მსოფლიოს მრავალ მუზეუმში.<sup>1</sup> საქართველოშიც ადრექრისტიანული ხანის საცეცხლურების არაერთი ნიმუშია დადასტურებული. ისინი დაცულია საქართველოს ეროვნული მუზეუმის -საქართველოს ხელოვნების მუზეუმის, სვანეთის ისტორიულ-ეთნოგრაფიული, სამცხე-ჯავახეთის ისტორიის და სხვა მუზეუმების კოლექციებში. ქართულ სახელოვნებათმცოდნეო ლიტერატურაში ბრინჯაოს საცეცხლურები, უმთავრესად, კ.მაჩაბელის კვლევებით არის ცნობილი (მაჩაბელი, 1982; მაჩაბელი, 1991:43-58).

საცეცხლურს – ქრისტიანულ ლიტურგიასთან დაკავშირებულ ამ წმინდა ჭურჭელს – საკმევლის კმევისათვის იყენებდნენ (ლუკა 1.11), განსაკუთრებით, საზეიმო ცერემონიების დროს. საკმეველი მოხსენიებულია ძველი და ახალი აღთქმის წიგნებში (ლევიტელთა 10.1; 16, 12-13; გამოსვლათა 30.8-9; ლუკა 1,11 და სხვ.). საკმეველი საზეიმო ცერემონიალის პროცესში გამოიყენებოდა წინაქრისტიანულ ხანაში – გვიანანტიკურ პერიოდში საიმპერატორო კულტმსახურების, დაკრძალვის რიტუალის, ხოლო ქრისტიანულ ხანაში – ქრისტიანი იმპერატორების კარის ცერემონიალის ჩატარების დროს. ქრისტიანულ ღვთისმსახურებაში საკმეველი IV საუკუნიდან გამოიყენება სირია-პალესტინის ეკლესიებში, თავდაპირველად, ეპისკოპოსის ეკლესიაში შესვლის მომენტისათვის. შემდეგ, თანდათან, ფართოვდება მისი როლი ლიტურგიაში და აღმოსავლეთის ქრისტიანულ ცენტრებში იქმნება სასაკმევლეთა სახელოსნოები, რომლებიც ამარაგებდნენ მართლმადიდებლურ ეკლესიებს ამ აუცილებელი ნივთებით. საცეცხლურ-

რების თავდაპირველი შექმნის ადგილად აღიარებულია ქრისტიანული აღმოსავლეთი – სირია-პალესტინა. მათი აღმოჩენის ადგილი ფართოა და მოიცავს ევროპას, აზიასა და ჩრდილოეთ აფრიკას. საცეცხლურები ტყვიის ამპულების, ლითონის გულსაკიდი ჯვრების მსგავსად, წმინდა ადგილებში ჩასულ მომლოცველთათვის სამახსოვრო ნივთებად ითვლებოდა. სწორედ აქედან იქნა ეს წმინდა საგნები ექსპორტირებული სხვადასხვა ქრისტიანულ ქვეყანაში.

საცეცხლურების ადრეული ნიმუშები VI-VII საუკუნეებს მიეკუთვნება. ამ პერიოდში ყალიბდება მათი სიუჟეტური დეკორი, რომელიც, ძირითადად, აღმოსავლურ ქრისტიანულ იკონოგრაფიას, “პილიგრიმული ციკლის” დამახასიათებელ რეპერტუარს ეფუძნება.

ადრექრისტიანულ ხანაში ჩამოყალიბდა საცეცხლურების ფორმა, რელიეფური დეკორი, იკონოგრაფიული პროგრამა, რომელიც მათი სიმბოლური მნიშვნელობიდან მომდინარეობს. წმინდა მამათა განმარტებით (ბასილი დიდი, იოანე ოქროპირი, გრიგოლ ღვთისმეტყველი), საცეცხლური არის წიაღი ღვთისმშობლისა, სინმინდე დიდი განკაცებისა.

აღსანიშნავია, რომ ადრექრისტიანული ხანიდან მოყოლებული, საუკუნეთა განმავლობაში, ეს ლიტურგიკული ნივთები, ძირითადად, ინარჩუნებდა ფორმას, დეკორატიული მორთულობის ხასიათს. მათ მეტ-ნაკლებად მდგრად იკონოგრაფიაში დროისმიერი ნიშნების ამოიკთხვა ცალკეული დეტალებით ხერხდება, უმთავრესად კი, ბრინჯაოს საცეცხლურების დათარიღება იკონოგრაფიული თავისებურებების გამოვლენას ეფუძნება.

ღვთისმსახურებასთან დაკავშირებული ეს ჯგუფი წარმოადგენს ფართოდ გავრცელებულ ხელოსნურ ნაწარმს, რომლებიც დამზადებულია ჩამოსხმის წესით, რამდენადმე უხეშად, ზოგჯერ დაუდევრად, ტლანქი, ბლოკისებური ფორმების ზოგადი მინიშნებით, რის გამოც რთულდება მსჯელობა მათ მხატვრულ ღირსებებზე და პლასტიკური ფორმის ევოლუციის ხასიათზე.

საცეცხლურების ტრადიციულ თარიღად VI-VII საუკუნეებია მიჩნეული. თუმცა, აღსანიშნავია, რომ ეს ნივთები არც ისე ერთგვაროვანია და მათი წარმოება, ალბათ, არ უნდა შემოიფარგლოს მხოლოდ წმინდა მინასთან დაკავშირებული ორსაუკუნოვანი პერიოდით, რადგან არ გამოირიცხება ამ ნივთების – “წმინდა ეგზემპლარების” ასლების დამზადებაც. მკვლევარები აღნიშნავენ თითოეული ნივთის თარიღის გადახედვის საჭიროებას და გვთავაზობენ შედარებით ფართო ქრონოლოგიურ თარიღსაც – VII-X საუკუნეები.<sup>2</sup> მკვლევარები, ასევე, იძლევიან ამ ჯგუფის ძეგლების ქრონოლოგიური დაჯგუფების პრინციპს მასზე გამოსახული სიუჟეტების რაოდენობისა და შერჩეული იკონოგრაფიული რედაქციების მიხედვით (Залесская, 1971:84-91; Архипова, 2008:213-216).<sup>3</sup> თუმცა, ბრინჯაოს საცეცხლურების დათარიღებისა და განსაზღვრისათვის მნიშვნელოვანია არა მხოლოდ რელიეფური დეკორის ხასიათი – სცენების რაოდენობა, იკონოგრაფიული თავისებურებები, კომპოზიციური სტურქტურა, არამედ ჭურჭლის ფორმა, მისი შემადგენელი ნაწილების პროპორციულ თანაფარდობა და მორფოლოგია, ორნამენტის თავისებურება. მათი მხატვრულ-ისტორიული შეფასება ამ სინთეზური ელემენტების გათვალისწინებით არის შესაძლებელი (მაჩაბელი, 1991:50). წარმოდგენილი სტატიის ფარგლებში შეუძლებელია ამ ტიპის საღვთისმსახურო ჭურჭლის კვლევის პრობლემებთან დაკავშირებული საკით-

ხების ფართო განხილვა. სტატიის მიზანს ქედის მუზეუმში დაცული ნიმუშის ზოგადი ნიშნებისა და მხატვრული თავისებურებების წარმოჩენა შეადგენს.

ფორმის მიხედვით, ადრექრისტიანული ხანის ბრინჯაოს საცეცხლურები, მეტ-ნაკლებად, ერთმანეთის მსგავსია. ისინი წარმოადგენენ დაბალ ფეხზე მდგარ კათხისმაგვარ ჭურჭელს, რომელიც შემკულია ქრისტეს ცხოვრების სცენებით. ჭურჭლის პირზე განლაგებულია სამი სამაგრი, ყულფი, რომლებიც განკუთვნილია საკიდებისათვის (Elbern, 1974:447-462). საცეცხლურთა ფორმის ქრონოლოგიური ნიშნების გამოვლენა რთულია, რადგან ჭურჭლის ტიპი, ისევე როგორც მისი იკონოგრაფიული პროგრამა და კომპოზიციათა ხასიათი, ზოგადად, უცვლელი რჩება საუკუნეთა განმავლობაში. მიუხედავად ამ თავისებურებისა დგინდება, რომ სფერული მოყვანილობის საცეცხლურები უახლოვდება ბიზანტიური ვერცხლის კათხების ფორმას და უკავშირდება VI-VII სს-ის პირველი ნახევრის ძეგლებს (მაჩაბელი, 1991:50). სფერულ ფორმასთან ერთად, ადრეულ ეტაპზე დასტურდება ექვსნახნაგა ფორმის დაბალფეხიანი საცეცხლურები (Piguet-Panayotova, 1997:26-28). მინიატურების მიხედვით, უფრო გვიან, საცეცხლური იძენს მაღალფეხიანი თასის ფორმას, რომელსაც არა აქვს შემკულობა (Dalton, 1911:621-622, fig. 351, 393).

ფორმის მიხედვით, ქედის მუზეუმის საცეცხლური წარმოადგენს ბრინჯაოს ნახევარსფეროსებრ ჯამს დაბალი, ოდნავ ტრაპეციისებური ფეხითა და ბრტყელი სალტით ზედა ნაწილში. პირის დიამეტრი – 8,5 სმ-ია, სიმაღლე – 6,5 სმ, ფეხის დიამეტრი 4 სმ. დაზიანებულია ჭურჭლის პირი, არ დგინდება მარყუჟების ფორმა. ჭურჭლის ყელზე დატანილია უსისტემო, ღრმა ღრმულები, რაც გვიანი ზემოქმედების შედეგი უნდა იყოს. საცეცხლურის ფსკერიც გვიან უნდა იყოს გახვრეტილი. ფორმისა და ზომის მიხედვით ხარაულას საცეცხლური მსგავსებას იჩენს საქართველოს ეროვნულ მუზეუმში დაცული VI-VII საუკუნეების აღმოსავლეთ ქრისტიანული წარმოშობის ნიმუშებთან: მესტია, ლაგურკა და სხვ. (საქართველოს ეროვნული მუზეუმის საგანძურებიდან, 2012:53), ასევე, ბალტიმორის, ბრიუსელის, ერევნის, ვენის, დეტროიტის, ლუვრის, პრინცეტონის უნივერსიტეტის მუზეუმებსა და კერძო კოლექციებში დაცულ ნიმუშებთან, რომელთაც შედარებით დაბალი ტრაპეციის ფორმის ფეხი, სფერული მოყვანილობის ჯამი და ყელი აქვთ (Richter-Siebels, 1990:ტაბ. 5, 107, 180;17; 142; 157,161; 19; 67; 70). საცეცხლურების მორფოლოგია და კლასიფიკაცია განსხვავებულია, თუმცა საერთოა ის, რომ ჭურჭლის ვიზუალური ეფექტი დამოკიდებულია ყელისა და ფეხის ზომებსა და მოყვანილობაზე, რადგან, უმთავრესად, ჭურჭლის ეს ნაწილები ექვემდებარება ცვლილებას. საცეცხლურების ფორმის გარკვეული ქრონოლოგიური კანონზომიერებების წარმოჩენის მცდელობის მიუხედავად, მკვლევარები აღნიშნავენ მათი ზოგადი მორფოლოგიის მდგრადობას საუკუნეების განმავლობაში, რაც რელიგიური ხელოვნების მიმართ აღმოსავლეთ ქრისტიანული ეკლესიის კონსერვატიული დამოკიდებულებით აიხსნება. მიუხედავად იმისა, რომ ხატმებრძოლეობის შემდეგ შესუსტდა ინტერესი ძველი ფორმებისადმი, არ გამოირიცხება გვიანდელი მინაბაძების არსებობაც (Elbern:1972:447-462; Richter-Siebels, 1990:186-200).

საცეცხლურის მნიშვნელოვანი დეტალია ყელი, სალტე – ბრტყელი, ცილინდრული ზოლი, რომელიც შემკულია გრაფიკული ორნამენტული ნახატით.



მის მთავარ დეკორს წარმოადგენს გლუვი წრეებისა და შემაერთებული ჰორიზონტალური სარტყელის მოტივი, რომელთა ზემოთ და ქვემოთ - ფონზე რამდენადმე უსისტემოდ დატანილია რკალის ფორმის, “წინვოვანი” ნაჭდევეები. წრეების განთავსებაში დაცულია ერთმაგი და სამმაგი მოტივების განაწილების რიტმი.

საქართველოში შემონახული საცეცხლურების დეკორში სალტე ძირითადად რელიეფური ჰორიზონტალური ლილვებითაა შემოსაზღვრული. თუმცა, ამ ნაწილის დამუშავებაში მთელი რიგი განსხვავებები შეინიშნება. საცეცხლურთა ნაწილში იგი სადად – ორნამენტის გარეშეა დატოვებული (ლანჩვალი, ლაგურკა), უმეტესობას კი ეს ნაწილი მსუბუქი გრაფიკული მცნარეული ორნამენტით აქვს შემკული. საქართველოს ხელოვნების მუზეუმში დაცული საცეცხლურების, ასევე, ახალციხის ეგზემპლარის გრაფიკული სამკაული – მცნარეული მოტივები – ზუსტ ანალოგიას პოვებს ბერლინის (№969-71), ბრიტანეთის, მაინცის, ნიუნბერგის, ლიუცერნის მუზეუმების საცეცხლურებთან (მაჩაბელი, 1991:50-51). ხარაულას ნიმუშზე წარმოდგენილი დეკორი განსხვავდება მათგან და, ძირითადად, წრეების, დისკოების დამაკავშირებელი ლენტის მოტივით შემოიფარგლება. საქართველოში შემონახულ საცეცხლურებს შორის მსგავსი დეკორატიული სამკაული აქვს იელის მაცხოვრის ეკლესიის VI საუკუნის სირია-პალესტინურ საცეცხლურს, რომლის მცნარეულ დეკორში ჩართულია გლუვი წრეებისა და რომბების შემაერთებული ზოლი. გადაბმული წრეების მოტივები გვხვდება ბრუკლინის მუზეუმის საცეცხლურზე, წინვოვანი ნაჭდევეები კი პრინცეტონის უნივერსიტეტის მუზეუმის ნიმუშზე (Richter-Siebels, 1990:ტაბ. 59, 70). წრეების მოტივი სემანტიკურად უკავშირდება მზეს, მაცხოვრის სიმბოლოურ გამოსახულებას. საინტერესოა, რომ ასტრალური სიმბოლოების – დისკოების მოტივი, ასევე, გვხვდება V საუკუნის სირია-პალესტინურ საცეცხლურზე ზემო სვანეთიდან, რომელსაც ექვსნახნაგა ფორმა აქვს და ამ ჯგუფის ერთ-ერთ ადრეულ ნიმუშს წარმოადგენს საქართველოში. სამმაგი ოვალური წრეების მოტივი გვხვდება VII საუკუნის სირიული საცეცხლურის ფეხზე საქართველოს ხელოვნების მუზეუმიდან (Dshawachischwili, 1986:84,85). ამდენად, ქედის მუზეუმის საცეცხლურის სალტეზე გამოსახული ორნამენტული მოტივები მეტ-ნაკლებად ტიპობრივია ადრექრისტიანული ხანის სირია-პალესტინური ტიპის საცეცხლურებისათვის.<sup>4</sup> არ შემონახულა ხარაულას საცეცხლურის მარყუჟები, ჯაჭვის რგოლები, რომლებიც ზოგან ბურთობების, ვერტიკალური მაღალი შვერილების ან ყვავილის ფორმითაა წარმოდგენილი.<sup>5</sup> სავარაუდოდ, ქედის მუზეუმში დაცულ საცეცხლურის პირს არ ამკობდა მარყუჟებს შორის ჭურჭლის პირზე განლაგებული ღილისებრი შვერილები, რომლებიც საცეცხლურთა დეკორში არცთუ იშვიათი მოტივია (მაჩაბელი, 1991:51; Richter-Siebels, 1990:186-189).

ხარაულას საცეცხლურის ფეხისა და ფუძის შემკულობა შეიცავს ამ ტიპის ნაკეთობათა სიმბოლოურ დეტალებს – ჯვრებსა და ვარდულს (მაჩაბელი, 1982:84).<sup>6</sup> საცეცხლურის ზედაპირზე გამოსახული სახარებისეული სცენები ღვთისმშობლის მისიის, უფლის განკაცების და აღდგომის იდეის წარმოჩენას ემსახურება. ახალი აღთქმის კომპოზიციებით შემკული ბრინჯაოს საცეცხლურები პალესტინაში VI-VII საუკუნეებიდან ჩნდება. საცეცხლურებზე სახარებისეული მოვლენების 15-მდე ეპიზოდი დასტურდება, თუმცა სცენების რაოდენობა თორმეტ კომპოზიციას არ აჭარბებს.<sup>7</sup> სცენების მინიმალურ რაოდენობას ქმნის

ოთხი სცენა. შედარებით ფართო ჯგუფს შეადგენს საცეცხლურები, რომლებზეც გამოსახულია ხუთი სიუჟეტი. სცენების რაოდენობა არ არის დაკავშირებული ჭურჭლის ფორმასთან. კომპოზიციები, ძირითადად, განთავსებულია მარცხნიდან მარჯვნივ, ისტორიული თანმიმდევრობით. გამონაკლისს შეადგენს რამდენიმე ნიმუში, რომლებზეც ეპიზოდები განაწილებულია სანინალმდეგო მიმართულებით (Richter-Siebels, 1990:13-15). საცეცხლურთა რელიეფური დეკორი მჭიდრო კავშირს ამჟღავნებს ტყვიის ამპულების შემკულობასთან.

საქართველოში შემონახულ ბრინჯაოს საცეცხლურებზე ქრისტეს ცხოვრების ეპიზოდების რაოდენობა ხუთიდან თორმეტამდე მერყეობს. ყველაზე ხშირად გამოისახება პალესტინის წმინდა ადგილებთან დაკავშირებული მთავარი მოვლენები – “ჯვარცმა” და “მენელსაცხებლე დედები ქრისტეს საფლავთან” (მაჩაბელი, 1991:43-58).

ხარაულას საცეცხლურის პროგრამა შეიცავს ექვს კომპოზიციას: ხარება, მარიამისა და ელისაბედის შეხვედრა, შობა, ნათლისღება, ჯვარცმა, მენელსაცხებლე დედები მაცხოვრის საფლავთან.

სცენები განაწილებულია ფრიზისებურად, მარჯვნიდან მარცხნივ, ისტორიული თანმიმდევრობით. მცირე ინტერვალით განთავსებული, “ჩაკეტილი” სტრუქტურის კომპოზიციები ერთმანეთისაგან ზურგშექცევით გამოსახული ფიგურებით ან კომპოზიციებს შორის წარმოდგენილი მცირე დეკორატიული დეტალებით იმიჯნება. მაგალითად, მარიამისა და ელისაბედის შეხვედრისა და შობის კომპოზიციას ერთმანეთისაგან გამოყოფს უსწორმასწორო ფორმის ხაზებით დაღარული რელიეფური მასა, რომელიც შეიძლება ბეთლემის მთის პირობით გამოსახულებად მივიჩნიოთ. შობისა და ნათლისღების კომპოზიციებს შორის, ნათლისმცემლის ფიგურის ზურგს გასდევს მორკალური ზოლი, რომელიც მთის მინიშნებად შეიძლება აღვიქვათ. თუმცა, შევნიშნავთ, რომ კომპოზიციათა ერთმანეთისაგან გამიჯვნის ეს ხერხი ხარაულას საცეცხლურის დეკორში რამდენადმე კერძო ხასიათს ატარებს და აუცილებელ მხატვრულ მეთოდს არ წარმოადგენს. სხვა კომპოზიციები ერთმანეთისაგან მცირე სივრცული ინტერვალითაა განცალკევებული. სცენების გამიჯვნის დეკორატიული ხერხები, უმთავრესად VII საუკუნიდან იჩენს თავს.

ხარაულას საცეცხლურის „ხარების“ კომპოზიციაში ტახტზე მჯდომარე ღვთისმშობელი გამოსახულია მარჯვენა მხარეს, ანგელოზი მას მარცხნიდან უახლოვდება. ანგელოზის გამოსახულება რეპრეზენტატულია – საცეცხლურის მთელ დეკორში მისი ფიგურა გამოირჩევა მასშტაბით, ზევით აწეული და ფართოდ გაშლილი ფრთებით. მთავარანგელოზ გაბრიელის ასეთი აქცენტირება საცეცხლურის პროგრამაში საღვთისმსახურო ჭურჭლის სიმბოლური მნიშვნელობით განისაზღვრება. ანგელოზის ფიგურის ასეთი აქცენტირება ბრინჯაოს საცეცხლურების იკონოგრაფიის ერთ-ერთი დამახასიათებელი ნიშანია: ლანჩვალის, ბერლინის, ბრიუსელის ტორონტოს, ჰარვარდის კოლექციების და სხვა საცეცხლურები (მაჩაბელი, 1991:49; Richter-Siebels, 1990:19-31, ტაბ. 10, 17,76). ღვთისმშობელი გამოსახული უნდა იყოს მჯდომარე პოზაში, თავს ზურავს მაფორიუმი, რომელიც თითქოს ცალკე მასად გამოიყოფა და შარავანდად ედება სახის ოვალს. საქართველოში შემონახულ და მსოფლიოს სხვადასხვა კოლექციებში დაცულ საცეცხლურებზე “ხარების” კომპოზიცია, ძირითადად, გვხვდება

ორი იკონოგრაფიული რედაქციით. ერთ შემთხვევაში ტახტზე მჯდომარე ღვთისმშობელი გამოსახულია სცენის მარჯვენა მხარეს, მეორე შემთხვევაში კი - მარცხნივ და მას ანგელოზი მარჯვნიდან უახლოვდება. ერთ-ერთ საცეცხლურზე გვხვდება საინტერესო ვერსია – “ხარება შადრევანთან” (მაჩაბელი, 1991:53-54). ხარაულას „ხარების” კომპოზიციის მსგავსი იკონოგრაფიული რედაქციები VI-IX საუკუნეებიდან მომდინარეობს და შენარჩუნებულია საუკუნეების განმავლობაში თითქმის ცვლილებების გარეშე (მაჩაბელი, 1991:53-54; Richter-Siebels, 1990:49-55).

“მარიამისა და ელისაბედის შეხვედრა” – გვხვდება იმ საცეცხლურებზე, რომლებზეც ხუთზე მეტი სცენაა წარმოდგენილი. იგი დადასტურებულია სვანეთის ორ საცეცხლურზე (მესტია, ლანჩხალა). სცენის იკონოგრაფია მისდევს მყარ ტრადიციას და წარმოგვიდგენს სიმეტრიულ წყვილად კომპოზიციას – მარიამისა და ელისაბედის მჭიდროდ მიკრული ფიგურებით. საცეცხლურებზე გავრცელებული იკონოგრაფიული ვერსიებით გამოისახება მარიამისა და ელისაბედის როგორც მჭიდრო, ასევე ოდნავ დაშორებული ფიგურები, რომლებიც გამოხატავს მათი შეხვედრის სხვადასხვა მომენტს – მისაღმებას, მიაღერსებას, საუბარს. ქედის მუზეუმის ნიმუშზე გამოსახული სიუჟეტი გადმოგვცემს მარიამისა და ელისაბედის შეხვედრისა და მიაღერსების მომენტს, რომელიც ადრეული შუა საუკუნეებიდან დამახასიათებელია საცეცხლურების იკონოგრაფიისათვის. მსგავსი გადაწყვეტით ხასიათდება ამ ტიპის რიგ საცეცხლურებზე (ტორონტოს 2, ბერლინი 1970, ბრიუსელი 1 და სხვ.) გამოსახული სიუჟეტები (Richter-Siebels, 1990:55-57; ნახ:6b, 7d, 9aA; Покровский, 2001: 131). ზოგან ამ კომპოზიციის გადაწყვეტაში ვლინდება გრაფიკული დამუშავება, გარკვეული დეკორატიული გემოვნება. ხარაულას (ქედის) საცეცხლურზე ფიგურათა ზედაპირის ხაზობრივი დამუშავება და რიტმული ნახაზი, ზოგადად, მიანიშნებს სამოსის ფორმებს, ნაკეცების მიმართულებას. სამოსის ნაკეცებით და ფიგურათა ზომებით შეიძლება ითქვას, რომ ელისაბედის გამოსახულება ოდნავ მუხლმოყრილია მარიამის წინაშე, ისინი ერთმანეთს ეხებიან სახეებითა და ხელებით. თვალსაჩინოა ფიგურათა დეფორმირებული ფორმები და გაზრდილი თავები.

“ქრისტეს შობა” – გამოსახულია ლაკონური იკონოგრაფიული რედაქციით. კომპოზიციის ცენტრში წარმოდგენილია “მღვიმე-სანოლის” პირობითი გამოსახულება, რომელზეც ნევს სახვევებში გახვეული ჩვილი. მარჯვნივ, ოდნავ დიაგონალურ მდგომარეობაში, გამოსახულია ღვთისმშობელი, მარცხნივ – ხელზე თავდაყრდნობილი იოსების მჯდომარე ფიგურა. ბაგის თავზე მოჩანს ხარისა და ჩოჩორის თავები. საცეცხლურებზე წარმოდგენილი “შობის” კომპოზიციებისათვის დამახასიათებელია მარიამისა და იოსების ფიგურების გადაადგილება სცენის ხან ერთ, ხან მეორე მხარეს, ზოგიერთ სცენაში კი არ გამოისახება ცხოველთა გამოსახულებები. ხარაულას სცენის მსგავსი კომპოზიციური სტრუქტურით ხასიათდება მესტიის წმინდა გიორგის ეკლესიის, ლანჩხალის, ახალციხის მუზეუმის საცეცხლურებზე გამოსახული კომპოზიციები. ცხოველთა ფიგურები დასტურდება საცეცხლურზე სოფელ ბალანთან (მაჩაბელი, 1991:54). საინტერესოა, რომ ხარაულას საცეცხლურზე გამოსახული ჩვილის სამკუთხა მოყვანილობის სანოლი “ძარღვებითა” და შუაში ღიობით მსგავსებას იჩენს ბრიტანეთის მუზეუმის ერთ-ერთი ნიმუშის ფორმასთან (Richter-Siebels,

1990:64, ნახ. 7b). “შობის” კომპოზიცია მეტ-ნაკლებად ტიპურია ადრეული შუა საუკუნეების აღმოსავლეთ-ქრისტიანული, სირია-პალესტინური ტიპის ბრინჯაოს საცეცხლურების დეკორისათვის.

“ნათლისღება” წარმოადგენს ერთ-ერთ ძირითად სცენას იმ საცეცხლურთა პროგრამაში, რომლებზეც გამოსახულია ხუთი ან ხუთზე მეტი სიუჟეტური კომპოზიცია. საცეცხლურებზე ნათლისღების კომპოზიცია, ძირითადად, წარმოდგენილია მოკლე იკონოგრაფიული რედაქციებით (მესტია, ახალციხე, საქართველოს ხელოვნების მუზეუმის საცეცხლურები). მსგავსი ვერსიები გვხვდება ადრექრისტიანული პერიოდის (IV-VI სს-ის) სარკოფაგებზე, ამპულეებზე (Покровский, 2001:255-256, ნახ. 23,70-71). ქედის მუზეუმის საცეცხლურზე წარმოდგენილი სცენა ხასიათდება სიმეტრიული გადანწყვეტით – ცენტრში ქრისტეს მცირე ზომის ფიგურით, მარცხნივ – ნათლისმცემლისა და მარჯვნივ – ანგელოზის გამოსახულებით. კომპოზიციაში განსაკუთრებულად აქცენტირებულია სულიწმინდის გამოსახულება მტრედის სახით, რომელიც საცეცხლურის იდეის შესაბამისად, უფლის გაცხადებას უსვამს ხაზს. ისეთი იკონოგრაფიული დეტალები, როგორცაა – ნათლისმცემლის მოკლე სამოსი, მაცხოვრისაკენ გადახრილი სხეული, მარჯვენა ხელი, რომელიც მსუბუქად ეხება ქრისტეს თავს, თავად მაცხოვრის ნათლისმცემლისაკენ განვდილი ხელი, ზევიდან ქვევით, ვერტიკალურად დაშვებული მტრედის გამოსახულება ავლენს აღმოსავლეთ ქრისტიანული, სირია-პალესტინური ტიპის საცეცხლურებისათვის დამახასიათებელ იკონოგრაფიულ ნიშნებს (Richter-Siebels, 1990:87-96; Millet, 1916:171).

“ჯვარცმის” კომპოზიცია წარმოდგენილია სამფიგურიანი რედაქციით, რომელსაც ერთვის მზისა და მთვარის გამოსახულებანი. კომპოზიციის ცენტრში მასშტაბითა და მოცულობით აქცენტირებულია ჯვარცმული მაცხოვრის ფიგურა, რომელსაც გრძელი, ტერფამდე დაშვებული კოლობიუმი მოსავს. მაცხოვრის ფიგურის პარალელურად, იგივე მასშტაბში გამოსახული ფიგურების ფრონტალური პოზა, დაშვებული და თითქოს უკან შეკრული ხელები მოწმობს, რომ ხარაულას საცეცხლურზე წარმოდგენილი არიან ავაზაკები. ისინი გამოსახული არიან რამდენადმე დიფერენცირებულად – მარჯვენა ავაზაკის სხეული და თავი მიბრუნებულია მაცხოვრისაკენ, ხოლო მარცხენა ფიგურისა კი საპირისპირო მიმართულებით. ძალზე ტალანქი და ზოგადი ფორმების მიუხედავად, მაინც გაირჩევა ავაზაკების შიშველი სხეული, მოკლე სამოსი, ქვედა კიდურები. ქრისტეს სამოსზე უხეშად დადებული განივი, ვერტიკალური და რკალისებური ნაჭდევეები ნაკეცების დინამიკას მიუთითებს, დიაგონალური ღრმა ნაჭდევეები კი ოსტატის დაუდევრობის შედეგია. ამდენად, ქედის მუზეუმში დაცულ საცეცხლურზე დასტურდება “ჯვარცმის” კომპოზიციის მოკლე იკონოგრაფიული რედაქცია მაცხოვრის, ციური მნათობებისა და ორი ავაზაკის თანხლებით. აღმოსავლურ ქრისტიანული ტრადიციის თანახმად, კოლობიუმში გამოსახული მაცხოვრის ფიგურა VI საუკუნიდან დასტურდება, საცეცხლურების რელიეფურ დეკორშიც ქრისტე, უმეტესად, გრძელ კოლობიუმშია წარმოდგენილი. ცნობილია, რომ საცეცხლურებზე გვხვდება “ჯვარცმის” როგორც მოკლე, ასევე შედარებით ვრცელი ისტორიული ვერსიებიც. ქედის მუზეუმის ნიმუშზე გამოსახული “ჯვარცმის” კომპოზიციის ანალოგიური რედაქცია დასტურდება საქართველოს

ეროვნული მუზეუმის, ჟენევის, ბრიუსელის, ლონდონის, პეტერბურგის, ოდესის კოლექციების ზოგიერთ საცეცხლურზე (Richter-Siebels, 1990:121, ნახ. 6a, 7a, 6b, 7b, 8b). პერსონაჟების ანალოგიური განაწილების გვერდით გვხვდება ისეთი კომპოზიციები, რომლებშიც ავაზაკთა ფიგურები თავსდება არა ჯვარცმული ქრისტეს ფიგურის პარალელურად, იგივე მასშტაბში, არამედ ჯვრის განივი მკლავის ქვეშ: საქართველოს ეროვნული მუზეუმი/თბილისი 2; ჟენევა 3 (Richter-Siebels, 1990:24, 29, 121-123, ნახ. 6a, 7a). საქართველოში შემონახულ საცეცხლურთა უმეტესობას “ჯვარცმის” კომპოზიციის სამფიგურიანი სქემა ამკობს (მაჩაბელი, 1991:54). ამდენად, ქედის მუზეუმში დაცული საცეცხლურის “ჯვარცმის” კომპოზიცია წარმოგვიდგენს ადრეული იკონოგრაფიისათვის დამახასიათებელ ერთ-ერთ რედაქციას.

“მენელსაცხებლუ დედანი მაცხოვრის საფლავთან” დასტურდება ყველა საცეცხლურზე. კომპოზიცია სიმეტრიულია, ცენტრში გამოსახულია მაცხოვრის საფლავი, მის გვერდებზე მარცხნივ წმინდა დედა, ხოლო მარჯვნივ ანგელოზი, რომელსაც მარცხენა ხელში კვერთხი უჭირავს, მარჯვენათი საფლავზე მიუთითებს. ქრისტეს საფლავი წარმოადგენს ცალკე მდგომ ნაგებობას სვეტიცხიანი შესასვლელით და ზედა ნაწილით – სახურავით, რომელსაც აქვს სპეციფიკური, ოდნავ მომრგვალებული ფორმა. ქედის საცეცხლურზე სახურავი თაღისებური ქრილით გამოიყოფა ქვედა ნაწილისაგან, მისი, თითქოს ტრაპეციის, ფორმა არ შეიცავს ზოგიერთი სხვა ნიმუშისათვის ტიპურ აკროტიერიუმის აპრეხილ პალმეტებს, რადგან კიდეები ნაკვეთილი აქვს. სახურავის ეს მოხაზულობა უფრო გუმბათის ფორმიდან უნდა მომდინარეობდეს (მაგალითად, ბრიტანეთის მუზეუმის საცეცხლური) და იგი განსხვავდება სხვა ნიმუშებისათვის დამახასიათებელი ფრონტონისმაგვარი ან კონუსური (მაგალითად, ჰარვარდის, კოპენჰაგენის ნიმუშები, მონცის ამპულა) ფორმებისაგან. საფლავის გამოსახულების ზედა, ცენტრალურ ნაწილში წარმოდგენილია ჯვარი, ჩაჭრილი რკალებით შექმნილი ოვალური სფეროები, საფლავს ასრულებს სამფურცლა, ზემოთ გაგანიერებული ტრაპეციის ფორმის “გვირგვინი”. მაცხოვრის საფლავის ეს ფორმა ცალკეული ნაწილების პირობითი გადმოცემის მიუხედავად, როტონდის ფორმიდან უნდა მომდინარეობდეს და საცეცხლურების დეკორში ადრექრისტიანული პერიოდიდან გვხვდება. ქრისტეს საფლავის წარმოდგენილი ფორმა მსგავსებას იჩენს ოქსფორდის აშმოლის მუზეუმის (ოქსფორდი 2), პრინციტონის უნივერსიტეტის ხელოვნების მუზეუმის, ლეიდენის სახელმწიფო მუზეუმის ეგზემპლარებთან (Richter-Siebels, 1990:133-152, 144-146; ტაბ. 64, 70, 171). ქრისტეს საფლავის გამოსახულების უფრო ღრმა კვლევა შესაძლოა ხარაულას საცეცხლურის დათარიღებისათვის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი დეტალიც იყოს (Richter-Siebels, 1990:133-152, 144-146).

ამდენად, ქედის მუზეუმში დაცული საცეცხლურის სცენების იკონოგრაფია ქრისტიანული აღმოსავლეთის ადრეული პერიოდის – VI-VII საუკუნეების თავისებურებებს ავლენს. მიუხედავად ამისა, მკვლევარები აღნიშნავენ, რომ საცეცხლურებზე წარმოდგენილი ლაკონური რედაქციების კონსერვატიულობა, სკულპტურული დეკორის ხელოსნური ხასიათი ართულებს მათი, მეტ-ნაკლები სიზუსტით, დათარიღების საკითხს. რთულია ჩამოსხმის ტექნოლოგიის ევოლუ-

ციის დადგენა და ამ თვალსაზრისით ნივთების დიფერენცირება. ძნელია სტილისტური განვითარების კანონზომიერებათა წარმოჩენა. ქედის საცეცხლურზე რელიეფური გამოსახულებები დაყვანილია საკმაოდ ზოგად მოცულობამდე ექსპრესიულად გაზვიადებული თავებითა და ხელებით, დარღვეული პროპორციებით. ფიგურების დამუშავება იმდენად ტლანქი და უხეშია, რომ ძნელდება პერსონაჟების იდენტიფიცირება, პოზის, შესტიკულაციის, სხეულის ფორმების, სამოსისა და სხვა საგნების დადგენა, რაც, თავის მხრივ, ართულებს ნიმუშის თარიღის გარკვევას პლასტიკური ფორმის ხასიათისა და მხატვრულ-სტილისტური ნიშნების საფუძველზე.<sup>8</sup>

განვითარების ხაზის დასადგენად მნიშვნელოვანია ორნამენტული დეკორი, იკონოგრაფია, თუმცა გასათვალისწინებელია ისიც, რომ ეს ნივთები, ამჟღავნების და პილიგრიმებისათვის განკუთვნილი სხვა საგნების მსგავსად, წარმოადგენდნენ მასიურ ნაწარმს, რომლებიც მზადდებოდა შემუშავებული ტრადიციისა და დადგენილი იკონოგრაფიის მიხედვით. სტილისტურად გამოარჩევენ სირია-პალესტინურ, კოპტურ ტრადიციებზე დაფუძნებულ ჭურჭლებს, კონსტანტინოპოლის, გვიანანტიკური, დასავლური, ხალხური ხელოვნების ზეგავლენის მქონე ნიმუშებს, სხვადასხვა ერების მიერ გადაამუშავებულ ეგზემპლარებს. თუმცა, თარიღის დასადგენად და საცეცხლურების ევოლუციასთან დაკავშირებული პრობლემების განსახილველვად, საჭიროა თითოეული ნიმუშის ანალიზი (Richter-Siebels, 1990:261).

საქართველოში შემორჩენილი ბრინჯაოს საცეცხლურების ნაწილი წარმოადგენს ადრექრისტიანულ სირიულ ნაკეთობებს, ხოლო ნაწილი – მათ ადგილობრივ გამეორებას (Сакварелидзе, Православная Энциклопедия). კვლევის ამ ეტაპზე შეგვიძლია ვთქვათ, რომ აჭარის მაღალმთიანეთში, სოფელ ხარაულაში აღმოჩენილი და ქედის მუზეუმში დაცული საცეცხლური ფორმის, იკონოგრაფიული თავისებურებების, ორნამენტული დეკორის მიხედვით წარმოადგენს VI-VII საუკუნეებიდან შემოტანილი “სირია-პალესტინური” ტიპის ჭურჭელს, რომელიც, თავის მხრივ, საქართველოსა და წმინდა მიწის რელიგიურ-კულტურული ცენტრების მჭიდრო ურთიერთობას მოწმობს. აღმოსავლეთ ქრისტიანული ორიგინალებისა და მათი ადგილობრივი მინაბაძეების დიფერენცირების, ადგილობრივი დამზადების საცეცხლურების, სახელოსნოების, ქართული თავისებურებების გამოვლენის პრობლემა კი საკითხის ღრმა კვლევას მოითხოვს. ამასთანავე, მნიშვნელოვანია ქართულ კოლექციებში დაცული ნიმუშების კატალოგის შედგენა, ბიზანტიური და ადგილობრივი ნიმუშების ურთიერთმიმართების საკითხების კვლევა.

## შენიშვნები

1. ბრინჯაოს საცეცხლურები დაცულია დრეზდენის, ბერლინის, ჰამბურგის, ნიურნბერგის, პარიზის, ქაიროს, ინგლისის, ამერიკის, რუსეთის და სხვა მუზეუმებში, განსხვავებულია მათი წარმომავლობა, ბევრი მათგანი აღმოჩენილია მცირე აზიასა და ეგვიპტეში. მსოფლიოს სხვადასხვა მუზეუმებსა და კოლექციებში 100-მდე ამ ტიპის ნიმუშია ცნობილი.

2. მაგალითად, ჰარვარდის მუზეუმის საცეცხლური VI-IX ან VII-X სს.; დრეზდენის, ფლორენციის მუზეუმების საცეცხლურები – XI-XII სს., ცნობილია უფრო გვიანი ეგზემპლარებიც. (Архипова, 2008:213-216; <http://www.harvardartmuseums.org/art/215371>)

3. ერმიტაჟის კოლექციის შესწავლის საფუძველზე ვ. ზალესკაია იძლევა ამ ძეგლთა ქრონოლოგიური დაჯგუფების გარკვეულ პრინციპს, რომლის თანახმად, ქრისტეს ცხოვრების ციკლი შეივსო დამატებითი სცენებით – თავდაპირველად მარიამისა და ელისაბედის შეხვედრის სცენით, შემდეგ - მოგვთა თაყვანისცემის, მწყემსთა ხარების, ისრუსალიმს შესვლის, თომას ურწმუნოების კომპოზიციებით. ამ პრინციპით ცხრა კომპოზიციით წარმოდგენილი მესამე ჯგუფის ნიმუშების თარიღი არაუადრეს X საუკუნით განისაზღვრება.

4. საინტერესოა ხარაულას საცეცხლურის კიდევ ერთი დეტალი – ორი გამჭოლი ნახვრეტი საღებზე, რომელიც იშვიათია და, შესაძლოა, შიდა თუნუქის ჭურჭლის დასამაგრებლად გამოიყენებოდა. მსგავსი ფორმის საცეცხლურები ორფენოვანი იყო. ასეთი იყო ბერლინის ადრექრისტიანული კოლექციის ერთ-ერთი ეგზემპლარი, სადაც შემორჩენილია შიდა ჭურჭელი (მაჩაბელი, 1991:51).

5. საცეცხლურებზე მესტიიდან და ლაგურკადან მარყუჟთა რგოლები მჭიდროდაა შერწყმული პირის ჰორიზინტალურ ხაზთან და მცირედ გამოიყოფა. ახალციხის მუზეუმისა და ლანჩხალის საცეცხლურებზე მარყუჟსამაგრები საკმაოდ ამოზიდული და მკაფიოდ გამოკვეთილია.

6. სვანეთში შემონახული VII საუკუნის ერთ-ერთი საცეცხლურის ძირზე გამოსახულია ღვთისმშობელი ორანტა, რაც ხაზს უსაგმს მის სიმბოლურ მნიშვნელობას.

7. სახარებისეული მოვლენებიდან გვხვდება: ხარება, მარიამისა და ელისაბედის შეხვედრა, შობა, მწყემსთა ხარება ან თაყვანისცემა, მოგვთა თაყვანისცემა, ნათლისღება, ფერისცვალება, ლაზარეს აღდგინება, მეზვერე ზაქე ხეზე, იერუსალიმს შესვლა, ჯვარცმა, მენელსაცხებლე დედები ქრისტეს საფლავთან, ქრისტეს გამოცხადება წმინდა დედებთან, ურწმუნო თომა, ამაღლება/მაყესტა.

8. ზოგიერთი საცეცხლურის დამზადების, ფორმის გადმოცემის ხარისხი, უფრო მაღალია. მაგალითად, ჰარვარდის მუზეუმის საცეცხლურზე (VI-IX სს.) გარკვევით იკითხება ფიგურათა პოზები, შესტიკულაცია, კარგად აღიქმება ფიგურათა სამოსის ნაკვეთები. <http://www.harvardartmuseums.org/art/215371>

### გამოყენებული ლიტერატურა

1. მაჩაბელი კ., ბრინჯაოს საცეცხლურები საქართველოში, “ხელოვნება”, № 6, 1991, გვ. 43-58.
2. მაჩაბელი კ., სვანეთის საგანძურიდან, თბ, 1982.
3. საქართველოს ეროვნული მუზეუმის საგანძურიდან, თბილისი, 2012.
4. Архипова Е.И., Бронзовое кадило из Судака в Одесском археологическом музее, Византийский Временник, 67 (92), 2008, с. 207-216.

5. Залеская В.Н., К вопросу о датировке некоторых групп сирийских культовых предметов (По материалам бронзового литья Эрмитажа) // ПС. 1971. Вып. 23, с. 84-91.
6. Покровский, В. Н., Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских, 2001.
7. Сакварелидзе Т., Чеканная церковная утварь, Православная Энциклопедия, <http://www.pravenc.ru/text/168199.html>
8. Dalton. O.M. Byzantine art and archaeology. Oxford at the Clarendon press. 1911.
9. Dshawachischwili A. , Abramischwili G. , Goldschmiedekunst und Toreutik in den Museen Georgiens, Leningrad, 1986. (Tab. 84, 85)
10. Elbern V.H. Zur Morphologie der Bronzenen Weihrauchgerasse aus Palastina // Archivo Espanol de Arqueologia. 1972; Periodicals Archive Online.
11. Millet G. , Recherches sur l' iconographie de l' Evangile au XIV-e, XV-e et XVI-e siècles d' après des monuments de Mistra de la Macedoine et du Mont-Athos, Paris, 1916.
12. Piguet-Panayotova Dora (Paris), Two Hexagonal Decorated Silver Censers from the Time of Mauricius, Twenty-Third Annual Byzantine Studies Conference, September 26-28, 1997, University of Wisconsin-Madison, ABSTRACTS. <http://www.bsana.net/conference/archives/1997/abstracts-1997.html>
13. Richter-Siebels I., Die palästinensischen Weihrauchgefäße mit Reliefzenen aus Leben Christi, Berlin 1990.





სურათი 1 . საცეცხლური ქედის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმიდან  
“ხარება”, “მარიამისა და ელისაბედის შეხვედრა”



სურათი 2. “ნათლისღება”.



სურ. 3 “მენელსაცხებლე დედები მაცხოვრის საფლავთან”



სურ. 4 “ჯვარცმა”

**შორენა თავაძე**  
*ივ. ჯავახიშვილის სახელობის*  
*თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი,*  
*ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი*  
**იზოლდა ჯიქიძე**  
*ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი*  
*თბილისი, საქართველო*

## **ეტრატზე შესრულებული საბუთების რესტავრაცია და მათი ახალი განთავსება**

ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი უძველესი ხელნაწერი წიგნებისა და ისტორიული საბუთების ყველაზე მნიშვნელოვანი საცავია საქართველოში. აქ დაცულია X-XIX საუკუნეების 40 000-მდე ქართული და 5 000-მდე უცხოენოვანი ისტორიული დოკუმენტი, რომლების შესრულებულია ეტრატსა და ქალაღზე.

საუკუნეების მანძილზე საგანძურის დაცვა-შენახვის არახელსაყრელმა პირობებმა ეს მასალა საკმაოდ დააზიანა.

დაზიანებულია როგორც ეტრატზე, ასევე ქალღზე შესრულებული ისტორიული საბუთები. შეცვლილია მათი სტრუქტურა, მომჩვარული და დაზიანებულია მასზე შესრულებული ტექსტიც.

საეკლესიო საბუთების გადარჩენა-დაცვაში მნიშვნელოვანი როლი შენახვის ტექნიკურმა საშუალებებმა შეასრულა. ეკლესიის შენობაში ცალკე განთავსებული იყო განყოფილება – „სალარო“, სადაც დოკუმენტების გარდა სხვა საეკლესიო წიგნები (სინმინდის ჭურჭელი, შესამოსელი, განძი...) ინახებოდა. ნაგებობა, რომელიც გარეშე პირისაგან დაცული იყო თავისი სქელი კედლებით, ნაკლები სინათლით, სტაბილური ტემპერატურით, იდეალურ პირობებს ქმნიდა ხელნაწერის დაცვისთვის.

საბუთები ეკლესიებსა და სასახლეებში, ჩვეულებრივ, ეწყობოდა კალათებში ან ხის სკივრებში. მიუხედავად იმისა, საბუთი ეტრატზე იყო დანერილი თუ ქალღზე, დახვეულად ინახებოდა. დახვეული საწერი თუ დანერილი მასალისათვის განსაკუთრებულ ტერმინად „გრაგნილი“ იხმარებოდა. გრაგნვა და შეგრაგნვა დახვევასა და შეხვევას ეწოდებოდა და, ამიტომ გრაგნილი მარტივად დახვეულს ნიშნავდა. ესადას 8,1-ში წერია: „თქუაჲ უფალმან ჩუენმან: მოიღე შენდად გრაგნილი ქარტისა ახლისა დიდისა და დანერე მას ზედა საწერლითა“. ამ წინადადნებაში „ქართაჲ“ საწერ მასალას ნიშნავს, გრაგნილი კი მის გარეგან მოყვანილობასა და სახეს, მის დახვეულობას ახასიათებს. ბერძნულად აქ ნახმარია τῶμος - „ტომოს“, ლათინურად tomus. ორივე სიტყვა თავდაპირველად „ნაჭერს“ აღნიშნავდა, მაგრამ ჩვეულებრივ ერთი ნაჭერი, ერთი ცალი გრაგნილის მნიშვნელობითაც იხმარებოდა ხოლმე<sup>1</sup>. ივ. ჯავახიშვილისავე სიტყვებით, რაკი „ნიგნი“ გრაგნილი იყო, მისი გახსნა გრაგნილის გაშლას უდრიდა. ამ მოქმედებას აღნიშნავდნენ სიტყვებით: „განყოფა“. მკვლევარი იმონმებს ლუკას სახარებას. ხოლო რა ეწოდებოდა ძველად გრაგნილის შეხვევას, უცნობია. თავის მხრივ, გრაგნილის ხშირი გაშლით ტექსტი

რომ არ დაზიანებულიყო, საბუთის ზურგზე, ბოლოში, აწერდნენ სათაურს, რაც გაუმწელებად გვამცნობდა მის რაობას.

საქართველოში ძველად ყველა სხვა საწერ მასალაზე უფრო მეტად ტყავი ყოფილა მიღებული<sup>2</sup>. აქედან გამომდინარე, ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის ფონდებში მრავლადაა დაცული XI-XVI სს.-ით დათარიღებული, ეტრატზე შესრულებული საბუთები. ჩატარებული მონიტორინგის შედეგად სარესტავრაციოდ შეირჩა ეტრატზე შესრულებული 2 საბუთი: Ad 7 და Ad 15.

Ad 7 – 3 კეფი, XII ს. II ნახევარი [1247-1260] დაწერილი ჩაფქევასძეთა გრიგოლ ვერხუაისძისადმი. დედანი დაკარგულია. შემორჩენილია პირი, თითქმის დედნის თანადროული, არა უგვიანეს 1260 წლისა. სწორედ ამ პირზე დაყრდნობით გამოიცა ტექსტი, ოღონდ შემოკლებით. კეფები ერთმანეთისაგან მოცილებულია, დაზიანებულია: 1) I კეფის მარცხენა და მარჯვენა კიდეები ჩამოგლეჯილია, რის გამოც 1-26 სტრიქონების დასაწყისში აკლია 1-10 ასო, ხოლო ბოლოში 1-8 ასო; 2) II კეფის მარჯვენა მხარე ჩამოგლეჯილია, რის გამოც 27-39 სტრიქონებს ბოლოში აკლია 7-13 ასო, ხოლო 40-47 სტრიქონებს – 13-47 ასო; 3) III კეფის მარცხენა და მარჯვენა კიდეები და ბოლო ასევე ჩამოგლეჯილია, რის გამოც 48-51 სტრიქონებს ბოლოში აკლია 2-11 ასო. საბუთი რომ პირია, ამას მოწმობს ის, რომ მინაწერი საბუთები (გარდა გრიგოლ სურამელის ხელრთვისა) და საბუთის ძირითადი ტექსტი ერთი ხელითაა დაწერილი. როგორც ჩანს, საბუთი, თავისი მინაწერებით გადანერეს და დაამტკიცებინეს გრიგოლ სურამელს, როგორც პატრონს<sup>3</sup>.

Ad 15 – 1177 წ. 2 კეფი (თ. ჟორდანიას და ი. დოლიძის ცნობით, თავბოლონაკლულია), ნაწერი გადახეულია, განსაკუთრებით 1-4, 10-12 სტრიქონები და ბოლო ნაწილი. საბუთის v-ზე დაწერილია XII-XIII სს. ნუსხა-ხუცურით [საკათალიკოსო] სოფლების შესვლის ნუსხა. საბუთს უზის თარიღი; გიორგი მეფობის კა (21 წელი)<sup>4</sup>.

Ad 7-ის ფიზიკური მდგომარეობის დათვალეობის შედეგად, შესწავლილი იქნა რესტავრაციამდელი მდგომარეობა. გრაგნილი 60-იან წლებშია რესტავრირებული, სარესტავრაციო მასალად გამოყენებულია მიკალენტის ქალაღი, ხოლო ნაკლული ფორმატის შესავსებად გამოყენებულია A და B მარკის სარესტავრაციო ქალაღი. სამივე კეფი რესტავრირებულია ქალაღით, რომლის ნაპირები ზოგან ჩახეულია ან დაძინილია. კეფები ერთმანეთზე გადაბმულია დაშორებულად, ორმაგი მიკალენტის ქალაღით. სამივე კეფის გვერდები ორივე მხარეს ნაკლულია ტექსტთან ერთად. ეტრატი ძალიან გათხელებულია, აქვს ნახვრეტები, რომლებიც შევსებული იყო თეთრი ქალაღით. მთელ საბუთზე აღინიშნება ეტრატის ჩატეხვის ხაზები. ეტრატის ზედაპირი აქერცლილია. ნაკლულ ადგილებთან ტექსტის მელანი გაღიავეებულია, I კეფზე მარცხენა მხარეს მთელ სიგრძეზე ლაქაა; II კეფზე ტექსტის მელანი გადაცრეცილია, ზოგიერთი ასო ცუდად იკითხება. ერთგან იისფერი მელნის ლაქაა; II და III კეფი v-ზე კონსერვირებულია მიკალენტის ქალაღით. ეტრატი დეფორმირებულია<sup>5</sup>.

სარესტავრაციოდ შერჩეული ზემოთ აღნიშნული საბუთები მოითხოვს დიაგნოსტიკას და ყველა სათანადო კვლევის ჩატარებას, რომლებიც აუცილებელია რესტავრაციისა და მისი შემდგომი პრევენციისათვის. აღინიშნება სარესტავრაციოდ შერჩეულ ყველა ექსპონატის ფიზიკური მდგომარეობა, გაკეთდება მისი ფოტოფიქსირება რესტავრაციამდე და რესტავრაციის შემდეგ და შედეგები ფიქსირდება ხელნაწერის „პასპორტში“.

რესტავრაციის დაწყებამდე აუცილებელია საბუთის განმენდა-გასუფთავება<sup>6</sup> მიღებული და აპრობირებული მეთოდებით<sup>7</sup>, აუცილებელი გახდა ძველი რესტავრაციის მოცილება გამოხდილ წყალში დასველებული ტამპონით. სარესტავრაციო ქალაქის დანესტიანება ხდებოდა ისე, რომ ეტრატში წყლის გაჟონვა ნაკლები ყოფილიყო. ამით მოსცილდა სარესტავრაციო ქალაქი, მაგრამ ნებო, რომელიც იყო რესტავრაციისას გამოყენებული (სავარაუდოდ ხელოვნური) ძალიან ძნელად რბილდებოდა, მას შექმნილი ჰქონდა აპკი, რომელიც მაგრად იყო ჩამჯდარი ეტრატის ფორებში, განსაკუთრებით კი იმ ადგილებშია სადაც ეტრატის ზედაპირი იყო აქერცლილი. მიუხედავად სიძნელეებისა, ეტრატს მოსცილდა ნებო და v-ზე საკონსერვაციოდ გამოყენებული მიკალენტის ქალაქი. ამის შემდეგ გრაგნილის სამივე კეფი გაიწმინდა გამოხდილ წყალში დასველებული მაგრად განურული ტამპონით, შემდეგ მოხდა გრაგნილის დატენიანება - დარბილება დახურულ კამერაში. დატენიანებული ეტრატი მოთავსდა მაუდის ფენებს შორის და დაინუნება მსუბუქი წნეხის ქვეშ.

დარბილება „შორეული დატენიანების მეთოდით“ მიღებულია მსოფლიოს სხვადასხვა სარესტავრაციო ლაბორატორიაში<sup>8</sup> და დანერგულია ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში.

Ad 15-ს არ აღენიშნება ძველი რესტავრაციის კვალი, მიუხედავად ამისა, ეტრატი დეფორმირებულია, თავ-ბოლო ნაკლულია, აღენიშნება ჩახეული და ჩასერილი ადგილები, დაზიანებულია კეფის ზედა მხარე. კეფები ერთმანეთთან ძაფით არის გადაბმული. საბუთი დარბილდა ზემოხსენებული „შორეული დატენიანების მეთოდით“ და მისი გასწორება-სტაბილიზაციისთვის იგივე პროცედურა განმეორდა.

ვინაიდან Ad 7 საბუთის ეტრატი ძალიან თხელი იყო, გადაწყდა სარესტავრაციოდ გამოგვეყენებინა იაპონური სარესტავრაციო ქალაქი [k-145, kozo], რომლის ტონირება მოხდა აკვარელის საღებავებით. მომწვარული და ჩატეხილი ადგილები გამაგრდა იაპონური საკონსერვაციო ქალაქით [k-27, kozo]. ნებოდ გამოყენებული იყო მხოლოდ ხორბლის სახამებელი.

ეტრატის დარბილების შემდეგ დაიწყო მისი რესტავრაცია, თუმცა რესტავრაციისათვის სხვადასხვა მეთოდი შეირჩა. რადგან ორივე გრაგნილი შესრულებული სხვადასხვა სისქის ეტრატზე, ამან განაპირობა მათ მიმართ ინდივიდუალური მიდგომა. მათთვის შეირჩა სხვადასხვა სახის სარესტავრაციო მასალა და ნებო.

Ad 15-ის რესტავრაციისთვის გამოვიყენეთ ტონირებული ეტრატი<sup>9</sup> და ეტრატის ნებო<sup>10</sup>. ზედა ნაწილი და ზოგიერთი შეხეული ადგილები შეივსო ეტრატით, ზოგან კი გამოყენებული იქნა იაპონური საკონსერვაციო ქალაქი.

საბუთები რესტავრაციამდე იყო გრაგნილისთვის დამახასიათებელ მდგომარეობაში, რაც ითვალისწინებს დახვევას და მის მოთავსებას გრაგნილის სპეციალურ ჩასადებში, რესტავრაციის შემდეგ მოხდა მათი ახალი სახით განთავსება, რადგან რესტავრირებული გრაგნილის შემდგომი დახვევა გამოიწვევდა მის დაზიანებას, გადაწყდა მისი შენახვა გაშლილ მდგომარეობაში. ამის საშუალებას იძლევა გრაგნილის ზომები. გაკეთდა ექსპონატის ზომის სპეციალური ჩასადები და განთავსდა მასში. ასეთ მდგომარეობაში შენახული ექსპონატები უფრო დაცულია შემდგომი დაზიანებისაგან. ტექსტთან და გრაგნილთან ხელის შეხება იქნება მინიმალური.

ამრიგად, ჩვენს მიერ რესტავრირებული იქნა ეტრატზე შესრულებული საბუთები: Ad 7 და Ad 15. მათი რესტავრაცია მოხდა ინდივიდუალური, თანამედროვე მიდგომით, მეთოდებით და მასალებით. პრაქტიკამ და სამუშაოს მიმდინარეობამ გვიჩვენა, რომ ეტრატზე შესრულებული ექსპონატების რესტავრაცია-კონსერვაცია შესაძლებელია, როგორც ეტრატით ასევე, სარესტავრაციო ქაღალდის გამოყენებით.

### შენიშვნები:

1. Th.Birt, Kritik und Hermeneutik, 274. ვიმონმებთ ივ.ჯავახიშვილი, პალეოგრაფია IX ტ. გვ.70.
2. ჯავახიშვილი ივ., პალეოგრაფია, IX ტ. გვ.71
3. ქართული ისტორიის საბუთების კორპუსი, გვ. 134.
4. ქართული ისტორიის საბუთების კორპუსი, გვ. 71.
5. ექსპონატის აღწერილობას, მისი ფიზიკური მდგომარეობის შესახებ რესტავრაციამდე, აღწერს ლაბორატორიის თანამშრომელი, ხოლო რესტავრაციის, ჩატარებული სამუშაოს შესახებ შემსრულებელი რესტავრატორი.
6. Юсупова М.В. «Некоторые проблемы реставрации и консервации пергаменных рукописей и переплетов», «Сохранность книжных фондов», сб. научных трудов. М., 1978.
7. ალექსი-მესხიშვილი ლ., ჯიქიძე ი., ეტრატის რესტავრაციის საკითხისათვის, მრავალთავი XXI.
8. Otto Wächter – Restaurierung und Erhaltung von Buchern, Archivalien und Graphiken. Wien-Köln. Bras.Hermann Böhlau Nachf, 1977.
9. ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრს, ეტრატი სარესტავრაციოდ შემოსწირა ვატიკანმა.
10. Otto Wächter – Restaurierung und Erhaltung von Buchern, Archivalien und Graphiken. Wien-Köln. Bras.Hermann Böhlau Nachf, 1977. ალექსი-მესხიშვილი ლ., ჯიქიძე ი., ეტრატის რესტავრაციის საკითხისათვის, მრავალთავი XXI.

## პირველყოფილთა ხელოვნება და მისი უძველესი ნიშნები საქართველოს ქვის ხანის ძეგლებიდან

საზოგადოების ისტორიის განვითარების ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს მონაკვეთს წარმოადგენს ძველი ქვის ხანის პერიოდი – ზედა პალეოლითი, რომელიც დაახლ. 40-35 ათასი წლის წინ დაიწყო. ამ დროს იწყება თანამედროვე ფიზიკური ტიპის ადამიანის ჩამოყალიბება და განსახლება დიდ ტერიტორიებზე, ხდება ხარისხობრივი ცვლილებები ქვის ინდუსტრიაში, იზრდება ქვის იარაღთა ტიპების რაოდენობა და ხდება მათი სტანდარტიზაცია. ისახება ძვლისა და რქის შედგენილი იარაღი და სამკაული, და რაც ყველაზე მთავარია, ჩნდება ხელოვნება.

ზედა პალეოლითში სხვადასხვა ცვლილებებისა და დანიშნულების კვალდაკვალ გაფართოვდა პირველყოფილ ადამიანთა ცოდნა ბუნების სამყაროს შესახებ, რაც ყველაზე უკეთაა ასახული პირველყოფილთა ხელოვნებაში. ხელოვნება ორინიაკის დროსაა წარმოშობილი და ზედა პალეოლითის ბოლოსათვის აღწევს განვითარებას. ამ პერიოდის ადრეული საფეხურიდან ადამიანს შესწევს უნარი შეცნობილი ბუნება გადაიტანოს მატერიალურში. მღვიმის ქერსა და კედლებზე ფერწერით გადმოსცემს ნადირობის სცენებს (მაგ., მღვიმეები ფონ დე გომი, ნიო, ბრასემპუი და სხვ.). სანტ ანდერის პროვინციაში (ესპანეთი) მდებარე ალტამირას მღვიმეში პირველყოფილი მხატვრის მეტად რეალისტური ნადირობის სცენებია გადმოცემული. მის ერთ-ერთ დარბაზში 25 ცხოველია გამოსახული, რომელზედაც ნადირობდა ზედაპალეოლითელი. ამ სცენებში ასახულია ადამიანის არსებობისათვის საჭირო მოქმედება და, ამდენად, პირველყოფილი ხელოვნება იმავე შრომის პროცესის გაგრძელებას წარმოადგენდა. ერთის მხრივ იარაღს ამზადებდა ცხოველის მოსაკლავად, მეორე მხრივ, იმავე ცხოველს ხატავდა, ვინაიდან სჯეროდა, ამ გზით უფრო უკეთ წარმართავდა ნადირობას, უფრო ადვილად დაიმორჩილებდა ცხოველს. ამდენად, ზედაპალეოლითელთა ხელოვნება უაღრესად რეალისტურია, მათი ბრძოლა ბუნებასთან ხელოვნებაში აზრობრივი წარმოდგენებით არის განხორციელებული, რაც, უდავოდ, მოწმობს ზედაპალეოლითელთა გონებრივ დანიშნულებას. ხატვის გარდა ზედაპალეოლითელმა ადამიანმა იცოდა გრავირება, ხოლო ძვლისა და ქვისაგან ამზადებდა ადამიანისა და ცხოველთა სკულპტურულ გამოსახულებებს (ბერძენიშვილი, ნიორაძე, 1991:139). ხელოვნების წარმოშობის ასახსნელად არსებობს მკვლევართა მრავალი თეორია. ნაწილი ამას ყოველგვარი პრაქტიკული მიზნებისაგან დამოუკიდებლად ხსნის და აღნიშნავს, რომ ესაა „ხელოვნება – ხელოვნებისათვის”, ნაწილი კი მას უკავშირებს მაგიურ პრაქტიკას, რელიგიური შეხედულებების წარმოშობას (Замятнин, 1961; Абрамова, 1962). თუმცა, მიუხედავად ყველაფრისა, ერთი რამ შეიძლება თამამად ითქვას, რომ პირველყოფილი ხელოვნება დაკავშირებული იყო ადამიანის შრომით საქმიანობასთან.

საქართველოს ტერიტორიაზე, დასავლეთ ევროპისა და მახლობელი აღმოსავლეთის მსგავსად, არ გვაქვს კედლის მხატვრობა. თუმცა, საყურადღებოა 1934 წ. ს. ზამიატინის მიერ ჭიათურის რ-ნის სოფ. მღვიმევის ერთ-ერთ გამოქვაბულში აღმოჩენილი კედელზე ამოკანრული ნახატები (ტაბ. I/1), რომელიც მან პალეოლითის ხანით დაათარიდა (Замятнин, 1934:69-72). მანვე მოგვცა ამ ნაკანრ-ნახატთა აღწერაც და ფოტო და გრაფიკული ჩანახატები. თუმცადა, დღეისათვის მას უკვე აღარავინ ადასტურებს, რადგან მთლიანად გამქრალია კედლებზე კალციტის მოქმედების შედეგად.

საქართველო და, განსაკუთრებით, მისი დასავლეთი ნაწილი მდიდარია ზედაპალეოლითური ძეგლებით, მაგრამ ხელოვნების ნიმუშების სიმდიდრით არ გამოირჩევა. თუმცა, საინტერესოა საგვარჯილეში აღმოჩენილი ზღვის მოგრძო ნიჟარებიდან (19 ცალი) შემდგარი ყელსაბამი (ტაბ. I/2), რომელსაც ზედა ფართო ნაწილზე ნახვრეტი ჰქონდა. ყოველი მათგანის ზედა უკანასკნელი ხვეული გახვრეტილია. ნიჟარის კედლებზე ნახვრეტი ტლანქი იარაღით და გამოუცდელი ხელით არის გაკეთებული (კილაძე, 1953:567). აქვე აღმოჩნდა ძვლისაგან დამზადებული ქინძისთავი, ქვის სამკუთხა მოყვანილობის ნერტილოვანი ორნამენტით შემკული ბრტყელი საკიდები და ცხოველის ლულოვანი ძვლისაგან ნაკეთები თევზის გამოსახულებიანი იარაღ-სადგისი (ტაბ. I/3), რომელსაც თვალის ადგილას ნახვრეტი ჰქონდა (კილაძე, 1953:567. ჩხატარაშვილი, 2013:169-170).

დამუშავების ტექნიკის მიხედვით, თევზის გამოსახულებიანი იარაღი ითვლება ხელოვნების ნიმუშად. აღნიშნული საგანი, როგორც ჩანს, რამდენადმე სიმბოლურია და გარდა პრაქტიკულისა, გააჩნდა საკულტო-მაგიური მნიშვნელობაც. საინტერესოა ის ფაქტიც, რომ ამ იარაღს აქვს კალმახის ფორმა. ადვილი შესაძლებელია, რომ პირველყოფილი ადამიანი უკვე კარგად იცნობდა აღნიშნული თევზის ფორმას და პატივს სცემდა მის გამოსახულებას (Церетели, Коркия, 1991:2-3).

საინტერესოა და მნიშვნელოვანია ჭიათურის რ-ნში არსებულ ძუძუანას მღვიმეში ხელოვნების მცირე ფორმების აღმოჩენა და ის რომ ყველა ეს ნივთი კარგად სტრატოფიცირებული და დათარიღებული ფენიდან მომდინარეობს. მონადირე-შემგროვებლები ნიჟარების და ცხოველის კბილებიდან დამზადებულ სამკაულს იყენებდნენ, რომლებსაც საკულტო დანიშნულებაც ჰქონდათ. ადამიანი, რომელიც ძირითადად ნადირობით ირჩენდა თავს, მოკლული ცხოველის დამუშავებულ კბილს ამულეტად ატარებდა, ასეთი ამულეტი 10 ცალია ნანახი ძუძუანას მღვიმეში (ჯაყელი, 2008:23).

პალეოლითელი ადამიანი ხვრეტდა არამარტო ძვალს, ცხოველის კბილს, არამედ ქვასაც. ძუძუანაში ნანახია ქვის სამი სამკაული, ორი მძივი და ერთი ოვალური ფორმის საკიდი, რომელსაც გარშემო შემოუყვება 31 ნაჭდევი (ტაბ. I/4). ძნელია ითქვას, ნაჭდევი მარტო ორნამენტია, თუ მას რაღაც სიმბოლური დატვირთვაც ჰქონდა.

გარდა ამისა, ძუძუანას მღვიმეში ნაპოვნი იყო ძვლის ორნამენტირებული საკიდი, რომელიც შეიძლება ჩაითვალოს საქართველოს ტერიტორიაზე აქამდე აღმოჩენილ უძველეს სამკაულად, რომლის ასაკი დაახლ. ძვ.წ. 22-21 ათასი წე-



ლია. აღსანიშნავია, რომ საკიდზე გამოხატულია ე.წ. დაფერდებული ჯვარი, რომელიც თითქოს წრეშია ჩასმული და მას ზევიდან სწორფერდა ჯვარი ადევს (ტაბ. I/5). საკიდის ბოლო შეზნეილი კუთხითაა ამოჭრილი. ჯვარი სამყაროს ოთხ მხარეს უკავშირდება. საყოველთაოდ ცნობილია, რომ პირველყოფილ ადამიანს ადვილად შეეძლო გარემოში ორიენტაცია და შესაძლოა ამ სამკაულზე ამოჭრილი ჯვარი სამყაროს ოთხ მხარეს გამოხატავს, ხოლო მის გარშემო წრე კი, სამყაროს უსასრულობას. ასევე უნიკალურ აღმოჩენად შეიძლება ჩაითვალოს C ფენაში ნანახი „პალეოლითური ვენერა“, რომელიც დასავლეთ ევროპული ე.წ. „კლავიშისებური“ ფიგურის (ტაბ. I/6) ანალოგიაა [ჯაყელი, 23]. აღსანიშნავია, რომ დასავლეთ ევროპის მრავალ ზედა პალეოლითურ ძეგლზეა აღმოჩენილი „ვენერას“ – დედამთავრული წყობის მიმანიშნებელი ხელოვნების ნიშნები, როგორებიცაა ძვლისაგან დამზადებული ქალის მცირე ზომის ქანდაკება, დედაქალაქის ნიშნების წინ წამოწევი, რაც დაკავშირებული უნდა ყოფილიყო ქალის ნაყოფიერებისა და გვარის გამგრძელების კულტთან.

შედარებით მოგვიანო პერიოდის ხელოვნების ნიმუშები აღმოჩნდა 1976 წ. თრიალეთის არქეოლოგიური ექსპედიციის (ხელმძღვ. მ. გაბუნია) მიერ დაბა ნალკის 10 კმ-ით დაშორებულ მდ. პატარა ხრამის ვიწრო ხეობაში. ექსპედიციამ დააფიქსირა კლდეზე ამოკანრული ნახატები (ტაბ. II/1-3). ეს იყო პირველი აღმოჩენა საქართველოში ამ რიგის ძეგლებისა. აქაა უმთავრესად ცხოველთა გამოსახულებების ნაკანრი ნახატები, კერძოდ, ირმების, ცხენების, აქლემების, გველის, ფრინველების და სხვ. აქვე გვხვდება ასევე მზის, ცხოველთა პარციალური და ჰიბრიდულ ცხოველთა გამოსახულებები და მონადირის – მშვილდისრიანი კაცუნების კონტურები. სულ ასამდე ნაკანრი-ნახატია აღმოჩენილი. ნატეხები მცირე ზომისაა (2,5 და 18-19 სმ შორის), ნაკანრები ვიწროა – 1-2 მმ სიგანისა და ასეთივე სიღრმისა. ამ ნახატების დიდი უმრავლესობა მოკლებულია დინამიურობას. ცხოველები სტატიკურ მდგომარეობაში იმყოფებიან. ყველა ნაკანრი-ნახატი, გარდა კაცუნებისა, პროფილშია გამოსახული (გაბუნია, წერეთელი, 1991:224).

რაც შეეხება ხრამის პეტროგლიფების ასაკს, მას მკვლევარები შესრულების ტექნიკისა და სტილის, მხატვრული და შინაარსობრივი მხარეების, გამოსახულ ცხოველთა სახეების, ნახატთა დაცულობის, ჟანგვისა და პატინის ინტენსივობის მიხედვით რამდენიმე ქრონოლოგიურ ჯგუფში აერთიანებენ და მათგან ყველაზე უადრეს საფეხურს, ქვის ხანის შუა მონაკვეთს (მეზოლითს) გამოყოფენ (გაბუნია, ვეკუა, 1980).

ამ აღმოჩენის შემდეგ დიდი ხნის განმავლობაში არაფერი იყო ცნობილი საქართველოში პეტროგლიფების არსებობის შესახებ. უნდა ითქვას, რომ უკანასკნელ ხანებში ამ მხრივ ნაბიჯები გადაიდგა და სამეცნიერო ჯგუფების მიერ დაფიქსირდა საეჭვო ადგილები, სადაც გრძელდება სამუშაოები.

ხელოვნების ბრწყინვალე ნიმუშები აღმოჩნდა აღმოსავლეთ საქართველოს ადრესამინათმოქმედო კულტურის ზოგიერთ ძეგლებზე. კერძოდ, ესაა თიხის ანთროპომორფული ქანდაკებები. თვალში საცემია ის გარემოება, რომ ამიერკავკასიის ამ დროის ძეგლებზე, თითქმის სრულიად არ გვხვდება ცხოველების სკულპტურული გამოსახულებები, საერთოდ უნდა აღინიშნოს, რომ ანთროპომორფული პლასტიკა ფართოდაა წარმოდგენილი მახლობელ აღმოსავლეთში

ადრესამინათმოქმედო ეპოქის ძეგლებზე. საინტერესოა, რომ ამიერკავკასიაში ძირითადად თიხისაგან ნაკეთები სკულპტურული გამოსახულება გვხვდება. ქვა და ძვალი ამ მიზნისთვის არ გამოიყენებოდა, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ წინა აზიასთან შედარებით, ამიერკავკასიის სამინათმოქმედო ძეგლებზე ანთროპომორფული ქანდაკებები შედარებით იშვიათადაა წარმოდგენილი. დღემდე მხოლოდ ერთ ძეგლზე – ხრამის დიდ გორაზე აღმოჩნდა მთელი სერია თიხის ქანდაკებებისა (ტაბ. II/4) (ჯაფარიძე, 2003:79). სხვა ძეგლებზე, ისიც არა ყველაზე, თიხის ანთროპომორფული სკულპტურები თითო-ოროლა ცალი თუ გვხვდება. შულავერის გორაზე და იმირის გორაზე ნაპოვნია რამდენიმე ცალი ქალის სტილიზებული ფიგურა. ხრამის დიდ გორაზე აღმოჩენილი ქანდაკებათაგან ზოგიერთი ნატურალისტური ნიშნებით ხასიათდება: უტრირებული გულ-მკერდი, თეძოები და ფეხები, ექსპრესიული თავი (ზოგჯერ ინკრუსტირებული თვალები). სახეზე ზოგჯერ შემორჩენილია შავი და თეთრი ფერის ხაზები – საკრალური ტატუირების ნაშთები (ლორთქიფანიძე, 2002:65). ქალთა ეს სქემატური ქანდაკებანი წარმოადგენენ „დიდი დედის“ – ბუნებისა და ყოველგვარი სულიერის შემქმნელი ღვთაების – გამოსახულებებს. თავისი სტილისტური ნიშნებით ისინი დიდ მსგავსებას ამლავებენ ჩრდილოეთ მესოპოტამიის ანალოგიურ ძეგლებთან და უთუოდ შედიან ხასუნასა და ხალაფის კულტურის წრეებში (ჯავახიშვილი, 1984:12-30). ძალზე საყურადღებოა, რომ ხრამის დიდ გორაზე ქალთა მინიატურული ქანდაკებანი აღმოჩენილია კერებში, სადაც ენყო აგრეთვე ნაცრისფერი თიხისაგან დამზადებული კვერი (ე.ი. მისი სიმბოლური გამოსახულებანი) და აგრეთვე ცხვრის ძვლები – სამსხვერპლო შეწირულობის ნაშთები. ასე რომ, ეს უთუოდ იყო „რიტუალური კერა“, რომელთანაც საკულტო ცერემონიალი იმართებოდა.

ამრიგად, როგორც დავინახეთ, საქართველოს ტერიტორიაც მიეკუთვნებოდა იმ კერათა რიცხვს, სადაც პირველად ჩაისახა და განვითარდა პირველყოფილთა ხელოვნება, რისი უტყუარი მტკიცებულებაც რამდენიმე ასეული ხელოვნების ნიმუშების არსებობაა.

### გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ბერძენიშვილი ნ., ნიორაძე მ, ზედა პალეოლითი, საქართველოს არქეოლოგია, ტ. I, თბ., 1991
2. გაბუნია მ., ვეკუა ა, პატარა ხრამის პეტროგლიფები, თბ., 1980
3. გაბუნია მ., წერეთელი ლ., მეზოლითი, საქართველოს არქეოლოგია, ტ. I, თბ., 1991
4. კილაძე-ბერძენიშვილი ნ., მრავალფენიანი არქეოლოგიური ძეგლი „საგვარჯილე“, „მოამბე“, XIV, 9, თბ., 1953
5. ლორთქიფანიძე ო., ძველი ქართული ცივილიზაციის სათავეებთან, თბ., 2002
6. ჯავახიშვილი გ., ანთროპომორფული პლასტიკა წარმართული ხანის საქართველოში, თბ., 1984
7. ჯაფარიძე ო., საქართველოს ისტორიის სათავეებთან, თბ., 2003

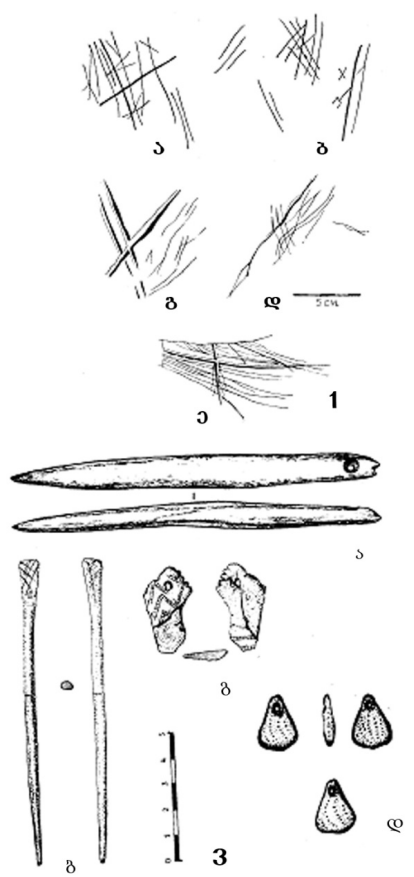
8. ჯაყელი ნ., უძველესი სამკაული და ხელოვნების სხვა ნიმუშები ძუძუნას მღვიმის ზედა პალეოლითური ძეგლიდან (დასავლეთ საქართველო), ვ. ბერიძის სახელობის ქართული ხელოვნების საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბ., 2008
9. ჩხატარაშვილი გ., მეთევზეობა ქვის ხანის დასავლეთ საქართველოში (არქეოლოგიური მასალების მიხედვით), საისტორიო მაცნე XX, ბათ., 2013
10. Абрамова З. А., Палеолитическое искусство на территории СССР, М-Л., 1962
11. Замятнин С. Н., Пещерные навесы Мгвимеви близ Чиатуры, Советская Археология, 3, 1937
12. Замятнин С. Н., Памятники изобразительного искусства эпохи палеолита и их значение для проблемы происхождения искусства, в книге Очерки по палеолиту, М-Л., 1961
13. Церетели Л. Д., Коркия Л. О., рыболовство в Грузии в эпоху камня, Тб. 1991

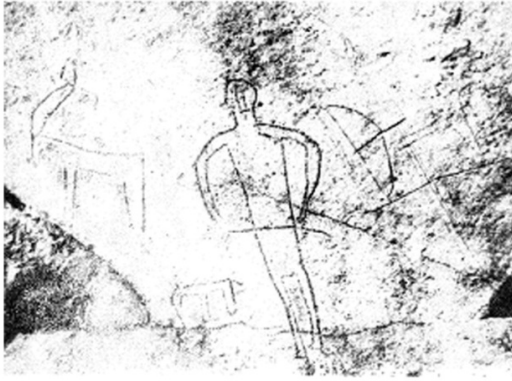
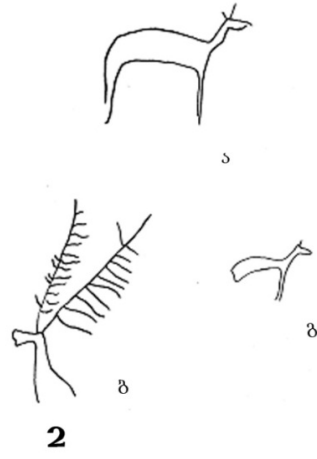
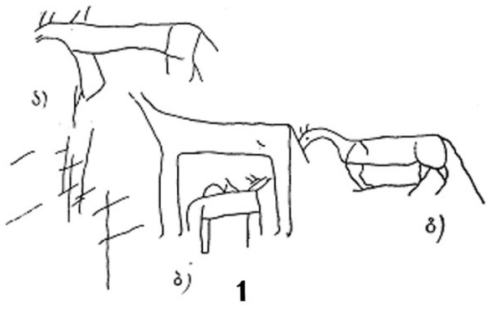
### ტაბულების აღწერილობა:

ტაბ. I, სურ. 1 – მღვიმევის ერთ-ერთ გამოქვაბულის კედელზე ამოკანრული ნიშნები [Замятнин, 1937: გვ. 71]; სურ. 2 – ზღვის ნიჟარებისაგან შემდგარი ყელსაბამი (საგვარჯილე); სურ 3 – ა) თევზის ძვლის გამოსახულება; ბ) ძვლის ქინძისთავი ორნამენტით; გ-დ) გულსაკიდი ორნამენტით, ტალკის გულსაკიდი (საგვარჯილე) [ბერძენიშვილი, ნიორაძე, 1991: ნახ. 59-60]; სურ 4 – ქვის საკიდი 31 ნაჭდევით; სურ 5 – ძვლის საკიდი დაფერდებული ჯვრის გამოსახულებით; სურ 6 – ე.წ. „კლავიშისებური“ ვენერა (ყველა ძუძუნას მღვიმედან) [საქართველოს ეროვნული მუზეუმი, „მოამბე“, საბუნებისმეტყველო და პრეისტორიული სექცია, ტ. I, 2009]

ტაბ II, სურ 1 – ა) ლომის გამოსახულება; ბ) ცხენისა და კუზიანი კვიცის გამოსახულება; გ) ცხენის გამოსახულება; სურ 2 – ა) შვლის გამოსახულება; ბ- გ) ირმისა და შვლის პარციალური გამოსახულებები; სურ 3 – მშვილდისრიანი კაცის, ჯიხვისა და ვირის (?) გამოსახულებები (ყველა პატარა მდ. ხრამის ხეობიდან) [გაბუნია, წერეთელი, 1991: ნახ. 138-140]; სურ 4 – თიხის ქანდაკება (ხრამის დიდი გორა) [ლორთქიფანიძე, 2002: გვ. 65].

ფიგ. 1





3



4

### **სენტი – სვატიცხოველი ჩარქაუთში<sup>1</sup>**

ჩრდილოეთ კავკასიაში ქართული ქრისტიანული კულტურის არაერთი ძეგლია შემორჩენილი. მათი რაოდენობა კი განსაკუთრებით შთამბეჭდავია ბალყარეთსა და ჩერქეზეთში, ვინაიდან ქართველები ამ მხარეში გვიან პერიოდამდე – XVIII საუკუნის მიწურულსა და XIX საუკუნის დასაწყისამდე ცხოვრობდნენ. საქართველოს ერთ-ერთი მხარე, სვანეთის სამთავრო და სვანეთის ცალკეული ე.წ. თავისუფალი თემები XIX საუკუნის 30-40-იან წლებამდე ინარჩუნებდნენ გარკვეულ გავლენას ყარაჩაისა და ბალყარეთის მთიანეთზე.

სენტის ეკლესია (ტაბ. I) მდებარეობს დღევანდელი ყარაჩაი-ჩერქეზეთის ტერიტორიაზე, სოფ. სენტაში მდ. თებერდას სანაპიროზე შემალღებულ ადგილას, გორაზე. ქვედა თებერდას ტერიტორიაზე ყარაჩაული მოსახლეობა გაჩნდა 1870 წლიდან. ადგილობრივთა გადმოცემით, სენტი ეწოდებოდა ქვის ძეგლს, რომელსაც ადამიანის გამოსახულება ჰქონდა და ინახებოდა მონასტერში. სენტი ქართული სვეტის იდენტური უნდა იყოს (მიბჩუანი, 1986:81). ადგილებში, სადაც სეტი/სენტი გვხვდება სახელწოდებად, აშენებულია სამლოცველოები. თებერდას სენტში ზემოთხსენებული მონასტერი დგას, ხოლო სვანეთის სეტში წმ. გიორგის ეკლესია. სენტის ტაძარი მეცნიერულად პირველად შეისწავლა გერმანელმა მეცნიერმა ბერნადაციმა 1829 წელს. სენტი რომ სვეტს ნიშნავს, ამას აღნიშნავს ა. დიაჩკოვა-ტარასოვაც, რომელმაც ასევე შეისწავლა ტაძარი, „სენტი იგივე ქართული სვეტია, ქართველებმა შემოიტანეს აქ ქრისტიანობა და ის სინდინდები, რომლებიც შემდეგ გავრცელდა ადგილობრივ მოსახლეობაში“ (Дьячкова-Тарасова, 1898:4).

ბერნადაცი იყო პირველი ევროპელი, რომელმაც XIX საუკუნეში მოინახულა ეს ტაძარი. ტაძრის შესახებ იგი წერს; „ინტერიერი დაფარულია სხვადასხვა ფრესკით. გამოსახულებით, რომლებზედაც აღწერილია ქრისტეს მიწიერი ცხოვრება, კარგად არის შემონახული ფერები. ეკლესია, ისევე როგორც გუმბათი, ჩვენამდე კარგ ფორმაშია მოღწეული. ზოგან გამოყენებულია აგური, ზოგან უმაღლესი ხარისხის გამომწვარი თიხა. ტაძრის იატაკი აყრილია ჩერქეზების მიერ, რომლებიც აქ ოქროს ეძებდნენ“ (Бернадацци, 1830:189).

1829 წლიდან სენტის ტაძარი მოექცა მეცნიერთა ყურადღების ცენტრში, დაიწყო ტაძრის სამეცნიერო შესწავლა. 1867 წელს იგი შეისწავლეს ძმებმა ვ. მ. ნარიშკინებმა. 1886 წელს ტაძარი დაათვალიერა ა. ფელიცინმა, ხოლო 12 წლის შემდეგ ტაძარი მოინახულა ა. დიაჩკოვა-ტარასოვამ. 1899 წელს ტაძარი ასევე შეისწავლა არქეოლოგმა და მხატვარმა ი. ვლადიმეროვმა. ვლადიმეროვმა დააფიქსირა უშუალოდ ტაძრის მთავარი ღირსშესანიშნაობები, გარედან კირით შეთეთრებული მისი ფრესკები.

გეგმით ტაძარი წარმოადგენს თანაბარმკლავიან ჯვარს სამი ეკვდერით. შენობის სიგრძე და სიგანე 8 მ-ია. ეკლესია ნაგებია ქვიშაქვით კარგად თლილი ბლოკებით და კირხსნარით. წყობაში ჩანს ბლოკები წარმართული ორნამენტე-

ბით. 1977 წელს ვლ. კუზნეცოვმა აღადგინა ტაძარი. ტაძრის მოყვანილობა შეუდარებელია, კედლებზე არ არის ბზარი, ტაძარი აგებულია კლდეზე (Кузнецов, 2002:65).

ტაძარი ფუნქციონირებდა XIX საუკუნის ბოლომდე, აქ მოღვაწეობდნენ ბერები. სწორედ მათ შეცვალეს მისი პროპორციები, რის შედეგადაც შეიცვალა ტაძრის პირველ სახე. ტაძრის თავი იყო ცილინდრის ფორმის, ჰქონდა რვა ფანჯარა და ვიწრო წაგრძელება, სამი შესასვლელი. შიგნიდან ტაძარი უბრალო და მკაცრია. იგი არ ყოფილა გათვლილი დიდ მრევლზე.

სენტიის ტაძარი გამორჩეულია თავისი ფრესკებით. როგორც აღვნიშნეთ, ფრესკები პირველად დააფიქსირა ვლადიმროვმა და აღწერა კიდეც. მანვე აღმოაჩინა ფრესკის ორი შრე. ისინი ან აღადგინეს, ანდა ზედვე შეასრულეს. ფრესკები ოსტატურად არის შესრულებული თეთრი, ნიჟელი და მუქი ყავისფერი ფერებით. სავარაუდოდ, ცენტრალური ფიგურა ღვთისმშობელი იყო, (ტაბ. II) რომელსაც ხელები ზეცისკენ ჰქონდა აღპყრობილი. საკურთხევლის სამხრეთ და ჩრდილოეთ კედლებზე გამოსახულია წმინდანთა ორი ჯგუფი; თითოეულზე ოთხი ფიგურა, რომელთაც ახლავს წარწერა.

ტაძრის ზედა ნაწილში წარმოდგენილია ქრისტეს ცხოვრების ამსახველი სცენები: სასამართლო, აღდგომა, დასავლეთ კედელზე გამოსახულია იერუსალიმში შესვლის სცენა. ქვედა იარუსზე წარმოდგენილია მოციქულთა და ეკლესიის მამათა ფიგურები (ტაბ. III), ასევე მთავარანგელოზი შუბით ხელში.

კედლებზე იყო განთავსებული ჯვარედინი მკლავის კრებული: ლაზარეს ამადლება, გარდაქმნა, სინამდვილეში ეს იყო დღესასწაულთა ციკლი, რომელიც თავდაპირველად შედგებოდა 12 სცენისგან.

ფრესკები ძალიან დაზიანებულია, მათი ნაწილი XIX საუკუნეში დაიკარგა, ი. ვლადიმროვი მიუთითებდა ფრესკების ბიზანტიურ წარმოშობაზე, მაგრამ არ გამორიცხავდა სიახლოვეს ქართულთან.

სენტიის ტაძრის განხილვისას საინტერესოა წარწერა, რომელიც აქ აღმოაჩინა ა. ვინოგრადოვმა მისი შესწავლის დროს. წარწერა შესრულებულია შავი საღებავით ბერძნულ ენაზე.

+ Ἐνεκεν[ίσ]θ(η), ἐνεώσ[θ(η)] ὁ νο[ύς] τ(ῆς)

ὑπεροχίας θε(οῦ)σ(ου) ἐπὶ βασιλ[είας]

Νηκηφόρου βασιλ[έως] καὶ α.·. ὑ.·. γ.·. (οὐστου) (?) ΑΣ[...]

καὶ Δα(υῖ)δ ἑξουσηκράτορ(ος) [Ἀλαρίας

καὶ) Μαρίας ἑξουσι[η]οκράτ[ο]ρίστου

μ[η]ν(ῆ) Ἀπρη(λίου) β', ἡμέρᾳ δ[ε]κ[α]μήνου Α[ντιπάσχα (?)

δητὰ χειρὸς Θεοδώρου, μητροπο-

λι(ῆ) καθηγη(αμένου) Ἀλαρί(ας), ἀπ[ὸ] κ[α]τί-

σε(ως) κό(σμου) ἔτ(ους) ἑσογ'. Ἀν[ε-

γράφε[το] δητὰ χειρὸς [τοῦ] δεῖνος

ἀποκρησ(ιστίου) πατρ(ικίου).

ქართულად წარწერა ასე ითარგმნება:  
**„ღვთისმშობლის ტაძარი განახლეს  
ნიკიფორეს მეფობის დროს,  
ალანიის მფლობელების  
დავითის და მარიამის დროს,  
დასაბამითგან 6473 წლის 2 აპრილს  
წმინდა ანტიპასხის ხსენების დღეს  
ალანეთის მიტროპოლიტ თეოდორეს შემწევობით.**

წარწერის მიხედვით, თარიღი უნდა გამოვთვალოთ ბიზანტიური ქრონო-კონით. ამ გამოთვლით ეს გამოდის 965 წელი, სწორედ ამ დროს უნდა განახლებულიყო ან აგებულიყო ტაძარი (Виноградов, 2005:87). ამ პერიოდში მოღვაწეოდა ეგრის-აფხაზეთის მეფე ლეონ III, რომელიც საკმაოდ აქტიურ პოლიტიკას ატარებდა ჩრდილოეთ კავკასიის მიმართულებით, თავისი მამის მსგავსად იღწვოდა იქ ქრისტიანობის გავრცელებისა და დამკვიდრებისათვის. აღნიშნული წარწერის გარდა, ჩვენ გვაქვს სხვა ბერძნული და სავარაუდოდ, ქართული წარწერებიც, რომლებიც შესრულებულია სენტიის ტაძარზე.

თუ გავითვალისწინებთ ა. ვინოგრადოვის მიერ შესწავლილ წარწერას, შეიძლება დავადგინოთ, თუ რომელ საუკუნეს მიეკუთვნება ტაძარი, ჩვენს ხელთ არსებული მონაცემების მიხედვით, ტაძარი X საუკუნის უნდა იყოს, ე.ი. იმ პერიოდის, როდესაც ქართული სამეფო-სამთავროები ერთმანეთს ბრძოლით ეცილებოდნენ კავკასიაში პირველობას.

სენტიის ტაძართან ახლოს მის ჩრდილო-დასავლეთით დგას უფრო გვიანი პერიოდის ქვის მავზოლეუმი (ამგები უცნობია). სამხრეთ კედელში გაკეთებულია შესასვლელი, შიგნით ჩანს სამარხების კვალი. ასეთი მავზოლეუმი არ არსებობს მთელ ჩრდილოეთ კავკასიის ტერიტორიაზე. სავარაუდოდ, იგი განკუთვნილი იყო უმაღლესი რანგის სასულიერო პირთათვის. მავზოლეუმი აგებული უნდა იყოს უფრო ძველი, ერთაფსიდიანი ტაძრის ნანგრევებზე ალანთა გაქრისტიანების დროს.

X საუკუნიდან საქართველოს ცალკეული სამეფო-სამთავროები იწყებენ „ბრძოლას ქართლსა ზედა“ ამ დროს განსაკუთრებით აქტიურობს ეგრის-აფხაზეთის ქართული სამეფო, როგორც ვიცით ქართლისთვის წარმოებული ეს ბრძოლა საბოლოო ჯამში საქართველოს გაერთიანებით დასრულდა, ხოლო საქართველოს გაერთიანების შემდეგი ნაბიჯი იყო მთლიანად კავკასიის გაერთიანება, რომელიც დაასრულა კიდეც დავით აღმაშენებელმა, როდესაც გააერთიანა საქართველო „ნიკოფსიიდან დარუბანდის ზღუამდე და ოსეთიდან არეგანამდე“. სწორედ ამ საზღვრებში შედიოდა აღნიშნული ტერიტორია. კავკასიის ერთიანობის იდეა კი ლეონტი მროველისგან იღებს სათავეს, როდესაც მემატინანემ მთელი კავკასია საერთო წინაპარს თარგამოსს დაუკავშირა.

ის, რომ X საუკუნის დასაწყისში და საუკუნის ბოლომდე ბიზანტიას საკმაოდ რთული პერიოდი ჰქონდა ამაზე მრავალი ფაქტი მეტყველებს, შესაბამისად ბიზანტიის იმპერიას არ გააჩნდა სახსრების იმისთვის, რომ ძველებურად უზრუნველყო თავისი გავლენა ჩრდილოეთ კავკასიაზე და ის მხოლოდ სამადლობლო წერილებით იფარგლებოდა. ხოლო მზარდი ქართული სახელმწიფო კი თავის გავლენას აფართოებდა.



აქვე არ შეიძლება არ აღვნიშნოთ ისიც, რომ ამ დროისათვის, როდესაც დღევანდელი ჩერქეზეთის ტერიტორიაზე მიმდინარეობდა ტაძრების მშენებლობა, იქ დასახლებული მოსახლეობის ნახევარზე მეტი ქართველები იყვნენ, კერძოდ კი სვანები, ამის შესახებ საქართველოს ეროვნულ არქივში არაერთი დოკუმენტური მასალაა დაცული. ჯერ კიდევ XIX საუკუნეში იქ სვანები სახლობდნენ და იქ მცხოვრებ ჩერქეზებთან ერთად ხშირად უპირისპირდებოდნენ იმპერიის ზრახვას საბოლოოდ დაემორჩილებინა ეს მხარე. სვანეთის მთავარი კი მოითხოვდა იმპერატორისგან, რომ სვანეთის სამთავროს დაბრუნებოდა ის ტერიტორია, რომელიც მას ჩამოაჭრეს 1830-იან წლებში, კერძოდ საუბარია მდინარეების ყუბანისა და ბაქსანის სათავეებთან არსებულ ტერიტორიებზე, ეს სწორედ ის ტერიტორიებია, სადაც აგებულია სენტის ტაძარი, თუმცა დღეს აღნიშნულ ტერიტორიაზე მისი მკვიდრი მოსახლეობის არსებობის დამადასტურებელი მხოლოდ ტოპონიმებია შემორჩენილი (მიბჩუანი, 1975:58).

სენტის ტაძარი ძალიან ჰგავს აფხაზური ტაძრების არქიტექტურას (Чачхалиа, 2004:57). მსგავსების შესახებ აღნიშნავს რუსი მეცნიერი ვლ. კუზნეცოვი, რომელიც ცდილობს გვერდი აუაროს ქართულ კვალს ჩრდილოეთ კავკასიაში და ძეგლი დაუკავშიროს მხოლოდ აფხაზეთს. როგორც ჩანს, ის აფხაზეთს განიხილავს, როგორც არაქართულ სახელმწიფოს. ეს მაშინ, როდესაც ეგრის-აფხაზეთის მეფეები იბრძოდნენ ქართული მიწების გაერთიანებისთვის. თვით იოანე მარუშის-ძე – ეგრის-აფხაზეთის მეფის მიერ დანიშნული ერისმთავარი – საქართველოს გაერთიანების ინიციატორი იყო. ასე რომ, აფხაზთა სამეფო თავისი დაარსების დღიდან მუდმივად მოიაზრება ქართული სამეფო-სამთავროების გვერდით და განიხილება, როგორც ძირფესვიანად ქართული სამეფო.

ჯერ კიდევ ლეონ II-მ შეძლო და ეგრის-აფხაზეთის სამეფოს დედაქალაქი გადმოიტანა ქუთაისში, მომდევნო მეფეები ცდილობდნენ უფრო გაეღრმავებინათ მათი გავლენა საქართველოს ყველა სამეფო-სამთავროზე. პარალელურად დასავლეთ საქართველოს ეკლესია ეტაპობრივად ჩამოშორდა კონსტანტინეპოლის საპატრიარქოს და დაუკავშირდა მცხეთის საკათალიკოსოს, რითაც კიდევ ერთხელ გაუსვა ხაზი ამ სამეფოს ქართულობას.

სენტის ტაძარი ერთადერთი არ არის ჩრდილოეთ კავკასიაში, რომელზეც შეიმჩნევა ქართული კულტურის გავლენა, იქვე 15 კმ-ში არის შუანას მთაზე ამავე სახელწოდების ტაძარი, ხოლო უფრო დასავლეთით არხიზში არის კიდევ ერთი ტაძარი, რომელიც ძალიან გავს აფხაზეთში სოფ. ლიხნში მდებარე ტაძარს. გარდა ჩერქეზეთისა, ქართული ტაძრები შემორჩენილია ინგუშეთში, დაღესტანში და ჩრდილოეთ ოსეთში – ისტ. დვალეთში. აღნიშნული ტაძრების კვლევა საკმაოდ მნიშვნელოვანია და მომავალშიც გაგრძელდება.

## შენიშვნები:

1. აღნიშნული პროექტი განხორციელდა შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდის ფინანსური ხელშეწყობით (პრეზიდენტის სამეცნიერო გრანტი ახალგაზრდა მეცნიერთათვის №52/40). წინამდებარე პუბლიკაციაში გა-

მოთქმული ნებისმიერი აზრი ეკუთვნის ავტორს და, შესაძლოა, არ ასახავდეს საქართველოს სამეცნიერო ფონდის შეხედულებებს.

#### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

1. მიზჩუანი თ., ქართული ძეგლები ჩრდილოეთ კავკასიაში, ძეგლის მეგობარი, №36, თბ. 1974
2. მიზჩუანი თ., მეგობრობის სათავეებთან. თბ., 1986
3. Бернадаци И. Христианские древности за кубанью. Журналъ министерства внутренних дель, ч. III, С.-пб. 1830
4. Виноградов А. Фрески Сентинского храма и проблема истории Аланского христианства X в. Российская археология, N1, 2005
5. Дьячкова-Тарасова АК. Сентинский храм и его фрески. 1898
6. Кузнецов В. Христианство на северном кавказе до XV в. Владикавказ, 2002
7. Чачхалиа Д. К. Абхазская школа византийской архитектуры (к вопросу о принципах абхазского храмостроения в IX-XIII вв.) Памяти проф. К. Н. Афанасьева, Сухуми 2004

ტაბ. I. სენტის ეკლესია



ტაბ. II ღვთისმშობლის გამოსახულება



ტაბ. III. მოციქულები და ეკლესიის მამები



ნინო სანადირაძე

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა  
და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი  
თბილისი, საქართველო

### კულტურის რესურსების საკითხები თანამედროვე საზოგადოებაში

კულტურა, როგორც შეთანხმებათა სისტემა, კულტურულ-ისტორიული მემკვიდრეობის დაცვასა და გავრცელების ხელშეწყობას, ხელოვნებისა და საგანმანათლებლო საქმიანობის საშუალებით სამოქალაქო ღირებულებების დამკვიდრებასა და სფეროს ორგანიზება-მართვას მოიცავს. კულტურის სფერო, გარდა შემოქმედებითი პროცესებისა, გულისხმობს კულტურის ეკონომიკის, სამართლის, დაფინანსების, მართვის, ინფორმირების, პროფესიული კადრების მომზადება-გადამზადების, მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის განვითარებისა და სხვათა ერთობლიობას. კულტურის შედეგებისა და ხელოვნების საშუალებით განხორციელებული ცვლილებები თანამედროვეობაში უფრო მეტად დიდ როლს იძენს ვიდრე როდესმე. კულტურის ცნებაში ამ შემთხვევაში იგულისხმება არა ცალკეული შემოქმედებითი აქტი, არამედ შემოქმედება და შემოქმედებითი პროცესი, შემოქმედების შედეგი. საუკუნეების მანძილზე კულტურათა საშუალებით ხდებოდა ინდივიდსა და საზოგადოებას შორის შეთანხმება, როგორც ინდივიდის უნივერსალური დამოკიდებულება სამყაროსადმი, რომლის მეშვეობითაც იქმნებოდა „ახალი სამყარო“ და ახალი რეალობა. კულტურა კრებითი სახელია, ყველა იმ შემოქმედებითი და კულტურულ-ისტორიული გამოხატვისა და მომსახურებისა, რომლებიც ინარმოება, წარედგინება ან ვრცელდება სხვადასხვა კონტექსტში. ამ განსაზღვრებაში იგულისხმება სათეატრო და ვიზუალური ხელოვნება, დიზაინი, არქიტექტურა, მუსიკალური და საოპერო ხელოვნება, კინემატოგრაფია, მულტიმედია, კიბერხელოვნება, კულტურული მემკვიდრეობა და სხვა კულტურული გამოხატვის ფორმები და საშუალებები.

კულტურის ინდუსტრიის ფუნქციონირებისა და საქმიანობის შედეგების განხილვისას მკვლევარები უპირველეს ყოვლისა, რაოდენობრივ (მოცულობა ფასის მიხედვით) და ხარისხობრივ შეფასებაზე ამახვილებენ ყურადღებას და განიხილავენ როგორც საზოგადოებრივი ინდუსტრიის სხვადასხვა ფორმების ურთიერთთანამშრომლობას. სწორედ მის საფუძველზე კეთდება დასკვნა, თუ რამდენად ეფექტურია ამა თუ იმ შემოქმედებითი აქტის შედეგობრივი კავშირი ან საქმიანობა. აქვე აღსანიშნავია სივრცობრივი ასპექტების გათვალისწინებაც, რომელიც საშუალებას იძლევა კულტურის სფეროს საქმიანობა განვიხლოთ, როგორც განვითარების, ასევე მისი იმ ტერიტორიულ-ადმინისტრაციულ კომპლექსთან კავშირის მიხედვითაც, სადაც ის არის გავრცელებული. ეს უკანასკნელი განსაკუთრებით აქტუალურია ადმინისტრაციული ბარიერების გადალახვის დროს, მოცემულ სივრცეზე შესვლისა ან შემდგომი ოპერირებისთვის.

მენარმეობა კულტურაში ადამიანური საქმიანობის სპეციფიკური სფეროა, რომელიც კულტურისა და ბიზნესის ინტეგრაციის შედეგად წარმოიშვა. იგი დამახასიათებელია საბაზრო ურთიერთობის წარმოშობის, განვითარებისა და ტრანსფორმაციის პერიოდისთვის, რომელიც იქმნება და რეალიზდება საზოგადოებრივი განვითარების ინდუსტრიული და პოსტინდუსტრიული მოდელის ჩარჩოებში. მენარმეობას კულტურაში წინააღმდეგობრივი ხასიათი აქვს. ამ საქმიანობის სპეციფიკა მატერიალური და სულიერი ღირებულებების შექმნის სასაზღვრო ზონაში წარმოიშობა. მენარმეობა უნივერსალური მოვლენაა და დამახასიათებელია ადამიანური საქმიანობის განსხვავებული სფეროებისთვის. მისი წყაროები უშუალო კავშირშია მატერიალურ და კომერციულ საქმიანობასთან. აღსანიშნავია მენარმეობის აქტუალიზაციის განსხვავებული ფორმები: მცირე, საშუალო და მსხვილი ბიზნესი. მცირე საწარმოები კულტურაში, საინტერესოა იმით, რომ ამ პროცესის მთავარი ფიგურა ხდება სამენარმეო საქმიანობის სუბიექტი ანუ შემოქმედი, რომელიც თავის თავში აერთიანებს სხვადასხვა პროფესიულ ფუნქციებსა და სოციალურ როლებს. ფართოდ გავრცელებულია მოსაზრება, რომ თანამედროვე საზოგადოებაში შეიქმნა კულტურის მომსახურების ბაზარი, მაგრამ ტერმინი კულტურის საქონელი მიუღებელია. კულტურის წარმოების ახალმა ფორმებმა და სხვადასხვა მიმართულების სამეცნიერო მუშაობამ დაამკვიდრა ტერმინი “კულტურის პროდუქტი”. პროდუქტი, გარკვეული თვალსაზრისით, უფრო ფართო ცნებაა, რომელიც თავის თავში მოიცავს როგორც საქონელს, ასევე მომსახურებას. UNESCO თავის დოკუმენტაციაში პრაქტიკულად სრულად გადავიდა ტერმინ „კულტურის პროდუქტის“ გამოყენებაზე, სადაც იგულისხმება საქონელიც და მომსახურებაც. UNESCO-ს ნორმატიულ დოკუმენტებსა და განმარტებებში კულტურული მომსახურება გამოიყენება, როგორც „მომსახურება, რომელიც მიმართულია საზოგადოების ან კულტურის ინტერესების თუ მოთხოვნილებების დაკმაყოფილებისკენ“. თავის მხრივ, სერვისი ან მომსახურება კულტურაში არ წარმოადგენს მატერიალურ ან რაიმე ტიპის კულტურის პროდუქტს, არამედ, ის ამარტივებს აღნიშნულის წარმოებასა და გავრცელებას. კულტურის სფეროს პროდუქტები განისაზღვრება როგორც გადასაცემი იდეები, სიმბოლოები და წარმოდგენები, რომელიც შემოქმედებით აქტივობების შედეგად მიღებული პროდუქტები, ასევე ნაბეჭდი პროდუქცია, მულტიმედია, პროგრამული უზრუნველყოფა, მუსიკალური ჩანაწერები, კინო ან ვიდეოფილმები, აუდიო-ვიზუალური პროგრამები, ეროვნული და ხალხური რენვა, მოდა და სხვა. „კულტურის სფეროს პროდუქტი“ როგორც ტერმინი, გამოყენება არც თუ ისე დიდი ხნის წინ – XX საუკუნის დასასრულს დაიწყო, რაც კულტურის ინდუსტრიის წარმოშობას უკავშირდება და აღიარებულ გახდა როგორც ადამიანის ქმედების კაპიტალურ-მატერიალური სფერო. კულტურის პროდუქტის დეფინიცია, როგორც ასეთი, ლექსიკონში არ მოიპოვება. დასავლელი მეცნიერები, ბაზარზე ორიენტირების გავლენით მიდრეკილნი არიან შეისწავლონ კულტურის ინდუსტრია კულტურის პროდუქტის ინსტრუმენტული მიდგომის ქრილში, რაც გულისხმობს მის განხილვას ეკონომიკურ სიბრტყეშიც. ამ შემთხვევაში უნდა აღინიშნოს დამკვიდრებული განმარტება, რომელიც კულტურას ღირებულებების ექვსი მახასიათებლით აცალკევებს. **ესთეტიკური, სულიერი ან რელიგიური, სოციალური, ისტორიული, სიმბოლური ღირებულებები**

**ბა და ნამდვილობის, ავთენტურობის, უნიკალურობის ღირებულება;** ყველა ჩამოთვლილი მახასიათებლით შექმნილი კულტურის პროდუქტი არის საქონელი ან მომსახურება, რომელიც ღირებულია თავისი მნიშვნელობით და გააჩნია სხვადასხვა ფასეულობები. კულტურის პროდუქტის ღირებულება გამოიხატება იმაში, რომ თითოეული მომხმარებელი მას სხვადასხვანაირად აღიქვამს და სხვადასხვანაირი ინტერპრეტაციით წარმოიდგენს. ეს არის პროდუქტები, რომლებსაც მომხმარებელი მოიხმარს თავის წარმოდგენებსა და აღქმებში და არა სხვადასხვა პრაქტიკულ მდგომარეობებში რომელიმე პრაქტიკული პრობლემის გადასაჭრელად. კულტურის სფეროს პროდუქტების თავისებურებას, როგორც წესი, „სულიერი წარმოების“ თავისებურებას უკავშირებენ, კულტურის სფეროს პროდუქტები არა იმდენად საგნობრივი ხასიათისაა, რამდენადაც აზროვნების ფენომენებს უკავშირდება. ხშირად მათი წარმოება მათ გამოყენებას ემთხვევა. უფრო მეტიც მატერიალური პროდუქტებისგან განსხვავებით, რომლებიც გამოყენების პროცესში ცვდება, კულტურული ფასეულობები გამოყენებისას სულ უფრო მეტ ღირებულებას იძენს. ასევე აღსანიშნავია, რომ კულტურის პროდუქტის ორჯერ ან მეტჯერ სრულიად ერთნაირად დანახვა შეუძლებელია ერთი და იგივე ადამიანისთვისაც კი.

ამდენად, ცხადი ხდება შემდეგი – კულტურის სფეროს მართვის საკითხების გაანალიზება განსაკუთრებულ ინტერესს წარმოადგენს ქვემოთ ჩამოთვლილ მიზეზთა გამო:

- ✓ კულტურის სფეროს მართვის არსში ზოგადად მენეჯმენტის სრული სპექტრი მოიაზრება.
- ✓ ამგვარი განხილვის პერსპექტივები მნიშვნელოვანია კულტურის სფეროს და საქმიანი აქტივობის სხვა სფეროების ურთიერთანამშრომლობისათვის.

კულტურისა და კულტურის სფეროს პროდუქტების მომხმარებლები ბაზარზე არსებული მომხმარებლის მახასიათებლისგან მკვეთრდა განსხვავდება. კულტურის პროდუქტების მომხმარებელთა სეგმენტაცია სხვადასხვა პარამეტრის მიხედვით წარმოებს და სეგმენტაციას კონკრეტული სფერო ან პროდუქტი განაპირობებს.

მიუხედავად იმისა, რომ მომხმარებელთა ქცევის ანალიზი თითქმის ყოველთვის დამოკიდებულია პროდუქტის შეთავაზების ტიპზე, მომხმარებლები ხშირად აფუძნებენ თავიანთ გადანყვეტილებებს გარკვეულ ინფორმაციაზე, ეს ინფორმაცია შეიძლება დავყოთ ორ კატეგორიად: შიდა ანუ წინა გამოცდილება და გარე ანუ პროდუქტის ტიპზე დამოკიდებული ცოდნა და გამოცდილება. გადანყვეტილების მიღებასთან დაკავშირებულ პროცესებზე დიდ გავლენას ახდენს ცვლადის სამი მთავარი ტიპი. ცვლადი შეიძლება იყოს უშუალოდ მომხმარებელთან დაკავშირებული, დაკავშირებული შენაძენის კონტექსტთან და ასევე დაკავშირებული სიტუაციასთან. სამივე განხილული მიმართულება შესაძლებელია ცალ-ცალკე და შესაძლებელია ერთდროულადაც მნიშვნელოვან როლს ასრულებდეს და განსაზღვრავდეს მომხმარებლის შენაძენთან დაკავშირებულ მოტივაციას.

კულტურის სფეროს პროდუქტები კულტურის სფეროს წარმოების თავისებურებებისა და მომხმარებლის მახასიათებლებისა, რისკების თავისებურებითაც ხასიათდებიან.

კულტურულ პროდუქტებთან მიმართებაში **ფუნქციური რისკი** საკმაოდ დიდ ზეგავლენას ახდენს მომხმარებელთა ქცევებზე. რისკის ეს ტიპი შეიძლება განისაზღვროს, როგორც იმის შესაძლებლობა, რომ პროდუქტი არ ამართლებს მომხმარებელთა მოლოდინს. ეს რისკი ჩვეულებრივია მომსახურების და კულტურის სფეროში, სადაც, როგორც წესი, მომხმარებელს არ შეუძლია პროდუქტის ტესტირება/გასინჯვა შექენამდე. თუმცა მომხმარებელს შეუძლია მინიმუმამდე დაიყვანოს ფუნქციური რისკი, თუ მიიღებს რაც შეიძლება მეტი ინფორმაციას ამა თუ იმ პროდუქტის, მაგალითად სპექტაკლის შესახებ, რომლის ნახვასაც აპირებს ან გაიზიაროს პროფესიონალთა აზრი ან დარგობრივად შეისწავლოს სფერო.

კულტურის პროდუქტის მოხმარებისას **ფსიქოლოგიური რისკის** ქვეშ ხვდება ნებისმიერი ტიპისა და სოციალური ფენის წარმომადგენელი. ფსიქოლოგიური რისკი შეიძლება განისაზღვროს, როგორც რისკი, დაკავშირებული შენაძენთან ან პროდუქტის მოხმარებასთან, რაც უთანხმოებაში მოდის საკუთარ თავზე მომხმარებლის სასურველ წარმოდგენასთან.

**სოციალური რისკი** – ფსიქოლოგიური რისკის მსგავსად, დაკავშირებულია საკუთარ თავზე მომხმარებლის ინდივიდუალურ წარმოდგენასთან. სოციალური რისკი კავშირშია იმასთან, თუ როგორი წარმოდგენა აქვთ სხვებს მასზე, როგორც ინდივიდზე და როცა მგრძნობიარენი არიან საზოგადოებრივი აზრისა და გარემოცვის შეხედულებების მიმართ. ასეთ შემთხვევაში, ზოგიერთი ადამიანი დადის ამა თუ იმ თეატრში ან სხვადასხვა კულტურის დაწესებულებაში, მხოლოდ იმიტომ რომ იყოს გარკვეული სოციალური ჯგუფის წევრი და სამწუხაროდ შეიძლება ეს მისი ინტერესის სფეროს სულაც არ წარმოადგენდეს.

**ეკონომიკური რისკი** – ყველაზე მარტივი გასაგებია. რაც უფრო ძვირია პროდუქტი, გადაწყვეტილება მით უფრო რთული მისაღებია. ასეთ დროს, მომხმარებელი ხშირად ალტერნატიულ ვარიანტს ირჩევს, რომელსაც შედარებით მისაღები ფასი აქვს. სწორედ ამიტომ ხელოვნების სფეროში მოღვაწე ორგანიზაციები აუცილებლად უნდა ითვალისწინებდნენ საზოგადოების ეკონომიკურ შესაძლებლობებს, არა პროდუქტებისა და სერვისების თვითღირებულების თვალსაზრისით, არამედ საზოგადოებრივი ინტერესებისა და სოციალური სარგებლის გათვალისწინებით.

კულტურის სფეროს არაკომერციული ხასიათი სულაც არ ნიშნავს, რომ იგი ბიზნესისთვის მიმზიდველი არ არის. დღეისათვის მთელ მსოფლიოში არაკომერციული (Nonprofitable) სექტორი – ეკონომიკის ერთ-ერთი ყველაზე სწრაფად მზარდი სექტორია, რომელიც თავისივე არაკომერციული სფეროს საჯაროობიდან და სოციალური მნიშვნელობიდან გამომდინარე, მკვეთრად გამოხატულ სარეკლამო შესაძლებლობასაც ფლობს. ის წარმოადგენს მსოფლიო ბაზრის 7%-ზე მეტს და ვარაუდობენ, რომ 10%-საც სულ მალე მიაღწევს. არაკომერციული სფეროს, საჯაროობიდან გამომდინარე დაინტერესებულ პირებსა და დონორებს მიმზიდველი იმიჯის, რეპუტაციის, სოციალური სტატუსის ფორმირების განვრცობის საშუალებას აძლევს.



ბიზნესისა და კულტურის ურთიერთთანამშრომლობას საზოგადოების განვითარებისა და გარდაქმნისათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს და სამოქალაქო საზოგადოებისთვის რეალიზების საშუალებას წარმოადგენს, რომლის გათვალისწინებითაც შესაძლებელია გამოვყოთ კულტურისა და ხელოვნების ზეგავლენის რამდენიმე ასპექტი:

- ✓ ფასეულობებისა და ღირებულებათა სისტემების შენარჩუნება;
- ✓ სოციალური ზეგავლენა – ფასეულობები, განათლება, თანამონაწილეობა;
- ✓ კულტურის სფეროს უშუალო გავლენა ეკონომიკაზე (ეკონომიკური განვითარება, ინფრასტრუქტურა, სამუშაო ადგილები).

კულტურის ფენომენი სხვადასხვა მეცნიერების შესწავლის ობიექტია. თვით ცნების უნივერსალურობა და ყოვლისმომცველობა საშუალებას იძლევა, განხილული იქნეს იგი მრავალ ასპექტში, როგორც:

- ✓ საზოგადოებრივი ცხოვრების სფერო;
- ✓ სოციალური ინსტიტუტი;
- ✓ პიროვნების განვითარების დონის მახასიათებელი;
- ✓ საზოგადოების მარეგულირებელი ნორმების სისტემა;
- ✓ სოციალური გამოცდილების გადაცემის მექანიზმი;
- ✓ თვით დეტერმინაციის ფენომენი და ა.შ.

რადგანაც კულტურის სფერო თავისი სამოღვაწეო სივრცითა და კულტურის სფეროში ჩატარებული აქტივობებით მნიშვნელოვან გავლენას ახდენს საზოგადოებრივ სივრცესა და ეკონომიკაზეც. კულტურისა და ხელოვნების სფერო ქნის სამუშაო ადგილებს, აქვს საკუთარი სამომხმარებლო ბაზარი, საინვესტიციო პოტენციალი და აქედან გამომდინარე მნიშვნელოვანი წვლილი შეაქვს ამა თუ იმ კონკრეტული რეგიონისა თუ ქვეყნის ეკონომიკის განვითარებაში. საზოგადოებასა და საზოგადოებრივ ცხოვრებაზე კულტურისა და ხელოვნების ზეგავლენის რამდენიმე ასპექტი გამოიყოფა:

- ✓ კულტურის სფეროს უშუალო გავლენა ეკონომიკაზე.
- ✓ კულტურის სფეროს უშუალო სოციალური ზეგავლენა.
- ✓ ირიბი ეკონომიკური ზეგავლენა.
- ✓ ირიბი სოციალური ზეგავლენა.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, კულტურის ეკონომიკასთან კავშირი არამარტო თვალნათელია, არამედ მნიშვნელოვანიცაა. ეკონომიკასთან კავშირი არათუ აკნინებს კულტურის სფეროს, არამედ პირიქით, მას უფრო ინტერაქტიულს, ცოცხალს და გამოყენებადს ხდის. ხშირ შემთხვევაში საუკეთესო შერწყმისათვის ერთიანდება ორი მიმართულება. კულტურა და კულტურის სფერო განიხილება, როგორც კულტურის რესურსები, როგორც შესაძლებლობები და აქტიურად ერთვება ეკონომიკისა და ტურიზმის მიმართულებაში.

კულტურის რესურსების საკითხი ის მიმართულებაა, რომელიც კულტურისა და ხელოვნების მენეჯმენტის მკვლევარებსა და სამეცნიერო ჯგუფებში ბოლო ათწლეულებია დიდ ინტერესს იწვევს და ახალ ტენდენციებს ამკვიდრებს. კულტურის რესურსები თავისთავად გულისხმობს არა მარტო კულტურის სფეროს მიმართულებებს, კულტურის სფეროს პროდუქტებსა და ერთდროულად მწარმოებელსა და მომხმარებელს განსაკუთრებულ შესაძლებლობას ანი-

ჭებს მას, როგორც სარგებლის მომტან მიმართულებას, როგორც ეკონომიკურ და სოციალურ რესურსს. კულტურის რესურსები, მათი კონტექსტიდან გამომდინარე ასოცირებულია სხვადასხვა ღირებულებებთან და განაპირობებენ ინოვაციურად გამოყენების შესაძლებლობას.

კულტურის რესურსებზე საუბრისას მნიშვნელოვანია გავიაზროთ კულტურის სფეროს რესურსების მახასიათებლები:

- ✓ კულტურა, როგორც ღირებულება.
- ✓ კულტურა, როგორც კონკრეტული ელემენტების ერთიანობა.
- ✓ კულტურა, როგორც ცხოვრებისადმი ადაპტაციის მეთოდი.
- ✓ კულტურა, როგორც სოციალური ნორმა.
- ✓ კულტურა, როგორც სოციალური მეხსიერება.
- ✓ კულტურა, როგორც სოციალური კომუნიკაცია.
- ✓ კულტურა, როგორც ენა.
- ✓ კულტურა, როგორც საქმიანობა.
- ✓ კულტურა, როგორც შემოქმედება.
- ✓ კულტურა, როგორც სოციალური გამოცდილება.

ბოლო წლებში ჩატარებულმა კვლევებმა აჩვენა, რომ კულტურის რესურსების გამოყენება და კულტურის შემოქმედებითი ინდუსტრიების გაძლიერება დღითიდღე უფრო და უფრო იზრდება, ვითარდება. ამ სექტორს აქვს შესაძლებლობა, იყოს წამყვანი ბაზარზე, შეუძლია ეკონომიკის ზრდა, ხელი შეუწყოს შემოქმედებითობას და ინოვაციებს ეკონომიკის სფეროში.

21-ე საუკუნის პირველი ათწლეული მიჩნეულია, როგორც კულტურის მონაწილეობით ეკონომიკის განვითარებაში ცვლილებების შეტანის და განვითარების ათწლეულად. კულტურულმა ინდუსტრიებმაც მიიღო დიდი მნიშვნელობა. ისინი გახდნენ გლობალური ეკონომიკის ერთ-ერთი ყველაზე დინამიური სექტორი და მათი წვლილი მშპ-ს სახით მუდმივად იზრდება. დადგენილია, რომ შემოქმედებითი სექტორი წარმოადგენს 7.3 % მსოფლიოს ეკონომიკის მშპ-ს და საერთაშორისო ვაჭრობის ზრდის საშუალო მაჩვენებელი 2000-2005 წლებში იყო დაახლოებით 8.3 %, უახლოესი კვლებით კი ცნობილია, რომ მან შესაძლოა 10 %-საც მიაღწიოს.

კულტურის სფეროს სტრატეგიული დაგეგმარების შემთხვევაში მისი ზემოქმედება გარე ცვლილებებზე ორსახოვანია და კულტურის რესურსების გამოყენების განსხვავებულ შედეგებს განაპირობებს: გრძელვადიანი ზემოქმედება გულისხმობს სტრატეგიულ გეგმებს, მოქმედება ხდება გეგმიური ციკლის გარეთ, რეალური დროის რეჟიმში და განხორციელება აუცილებელია ექვემდებარებოდეს ერთიან მისიას, რომლის მიღწევა შესაძლებელი ხდება ტაქტიკური ამოცანების განსაზღვრის დროს.

კულტურის სფეროს რესურსების გამოყენების დაგეგმარება უნდა ხორციელდებოდეს კულტურის ყველა ქვედარგისთვის და სასურველია, თუ გამოყენებული იქნება შემდეგი კრიტერიუმები:

- ✓ კულტურის სფეროს საერთო-ეკონომიკური განვითარება განაპირობებს ეკონომიკური პირობების ფორმირებას, რომლებიც, თავის მხრივ, შეძლებს უზრუნველყოს კულტურის სფეროში მოღვაწე სუბიექტთა

კონკურენტუნარიანობა და მაღალი საფინანსო-ეკონომიკური შედეგები;

- ✓ კულტურის სფეროს დაწესებულებებისა და საწარმოების ტექნიკური აღჭურვისკენ მიმართული ინოვაციური განვითარება და ყველა იმ სამეცნიერო მიღწევათა დანერგვა და გამოყენება, რომელიც ხელს უწყობს ხარისხის ამაღლებას;
- ✓ კულტურის სფეროს შემადგენელი ინსტიტუციების ხელშეწყობა თანამედროვე ბაზართან და მოთხოვნებთან მიმართებაში, მათი ძირითადი ეკონომიკური პარამეტრების შემცირების მნიშვნელოვანი ტენდენციების განსაზღვრა.

თანამდროვე საქართველოში კულტურისა და ეკონომიკის ურთიერთობა დღეისათვის გარდამტეხ სტადიაზეა. მათი დაახლოება მხოლოდ დიალოგის საგანია და პრობლემებისა და სირთულეების გარეშე არ მიმდინარეობს. კულტურა დღემდე პარადოქსულ მდგომარეობაში იმყოფება: ერთი მხრივ, შეინიშნება კულტურის უდიდესი როლის ფართო აღიარება ეკონომიკასა და წარმოებასთან მიმართებით, მეორე მხრივ კი, ეს ყველაფერი მხოლოდ საუბრის დონეზე რჩება და რეალური ნაბიჯებით განმტკიცება სჭირდება.

### კულტურის დაფინანსების პოლიტიკა: უცხოური გამოცდილება და პერსპექტივა

საქართველოში ბოლო ოცნლეულის განმავლობაში განვითარებულმა სოციალურ-პოლიტიკურმა მოვლენებმა, მწირმა დაფინანსებამ უარყოფითი გავლენა იქონია კულტურის განვითარებაზე.

მართალია, 2005 წლიდან კულტურის დაფინანსება ეტაპობრივად გაიზარდა, განახლდა დაწესებულებათა ინფრასტრუქტურა, მნიშვნელოვნად შეიცვალა კულტურის დაწესებულებათა მართვის სისტემა, მაგრამ არ შეცვლილა დაფინანსების პოლიტიკა.

საქართველოს საკანონმდებლო ბაზა არ იძლევა საშუალებას, კულტურის დაფინანსება წახალისებული იყოს სპონსორების მიერ, როგორც ეს ხდება დასავლეთის ქვეყნებში.

დასავლეთის ნებისმიერ ქვეყანაში კულტურის დაწესებულებათა დაფინანსებაში სხვადასხვა ფორმით მონაწილეობს სახელმწიფო და კერძო სექტორი.

ყველა ქვეყანას თავისი პრიორიტეტები და კულტურის პოლიტიკა აქვს ხელოვნების დაფინანსების თვალსაზრისით. სამეცნიერო ლიტერატურაში ცნობილია კულტურის სფეროს დაფინანსების რამდენიმე მოდელი. ერთ-ერთი მათგანია პოლიტიკური ტრადიციებით განპირობებული სახელმწიფოს როლი კულტურის დაფინანსებაში.

კულტურის დაფინანსების მეორე მოდელი არსებითად არ განსხვავდება პირველისაგან, იგი კულტურის დაწესებულებათა ფინანსურ წყაროებს უფრო კონკრეტულად განიხილავს.

ამ ტიპოლოგიის მიხედვით არსებობს დაფინანსების ოთხი ტიპი: რომაული, გერმანული, ბრიტანული და ამერიკული (Куликова, 3-4).

სამეცნიერო ლიტერატურაში ძირითადად გაზიარებულია 3 ტიპი: რომაული, გერმანული და ამერიკული, ანუ ანგლო-ამერიკული (Ишуткина, 8).

რომაული ტიპის ქვეყნებში (საფრანგეთი, ესპანეთი, იტალია) კულტურის ორგანიზაციების დაფინანსება ხდება სახელმწიფოს ხარჯზე, მაგრამ ასიგნებათა ნახევარზე მეტს იღებენ ცენტრალური ხელისუფლებისაგან.

გერმანული ტიპის ქვეყნებში (გერმანია, შვედეთი, ფინეთი, ნორვეგია, დანია) კულტურის ორგანიზაციების დაფინანსების 90 % ასევე ხდება სახელმწიფოს ხარჯზე, მაგრამ რომაული ტიპის ქვეყნებისაგან განსხვავებით, ასიგნებათა 80-85 %-ს იღებენ ადგილობრივი ხელისუფლებისაგან.

ბრიტანული მოდელი ჩამოყალიბდა გასული საუკუნის 90-იან წლებში. არსით წააგავს ამერიკულ მოდელს. სახელმწიფო და ბიზნესი ერთობლივად აფინანსებენ კულტურის დაწესებულებებს.

ამერიკული ტიპის ქვეყნებში მხოლოდ 35-40 %-ით ხდება კულტურის დაწესებულებათა დაფინანსება სახელმწიფოს მიერ, დანარჩენი კერძო შენატანებზე მოდის.

კულტურის დაფინანსების ხასიათს განსაზღვრავს ქვეყნის კულტურის პოლიტიკა. არსად მსოფლიოში, განვითარებულ ქვეყნებშიც კი, კულტურა არ არის მინდობილი მხოლოდ და მხოლოდ ბაზარზე. კულტურა თავისი ყველა გამოვლინებით ეყრდნობა არა მხოლოდ მომხმარებელს, რომელიც ყიდულობს ბილეთს ან მხატვრულ ნაწარმოებს, არამედ ასევე ფინანსდება სხვა წყაროებითაც.

დასავლეთში სპონსორობა წარმოადგენს კულტურაში კერძო ბიზნესის ჩართვის ერთ-ერთ ყველაზე ეფექტურ საშუალებას.

აშშ-ს ფარგლებს გარეთ მიაჩნიათ, რომ ამერიკული მუზეუმი „საკუთარ თავს თვითონ ინახავს“ და საარსებო ფულს თვითონვე გამოიმუშავებს. სინამდვილეში ასე იშვიათად ხდება. აშშ-ში მუზეუმების ფინანსირების გაცილებით უფრო მნიშვნელოვანი ასპექტია ფილანთროპიული ანაბრების ძველი ტრადიცია. ამ ანაბრების ინვესტირება ხდება იმ პირობით, რომ ინვესტიციების პროცენტების ნაწილი გამოყენებულია მუზეუმის მიმდინარე ხარჯების დასაფარად. ანაბრებიდან ამერიკული მუზეუმების შემოსავლები ხშირად შეადგენს მათი მიმდინარე ბიუჯეტის 10-20 %-ს (ბ. ლორდი, გ.დ. ლორდი, 2006:250).

არსებობს სამი ძირითადი საშუალება კულტურის დაფინანსებისა: საბაზრო, საბიუჯეტო და შერეული. თითოეულს ამ სისტემათაგან აქვს, როგორც უპრატესობა, ასევე ნაკლი. ამიტომ არ შეიძლება მათი ან ულაპარაკოდ გამოყენება, ან უარყოფა.

დასავლეთში კითხვა ასე კი არ ჟღერს: „დავაფინანსოთ თუ არა კულტურა?“, არამედ – „როგორ დავაფინანსოთ კულტურა?“

არსებობს დაფინანსების ორი გზა: პირდაპირი ან ირიბი. თუ მიიღება პირდაპირი დაფინანსება, მაშინ სახელმწიფო იღებს თავის თავზე მეპატრონის ან მმართველის როლს, ხოლო თუ მიიღება ირიბი მოდელი, მაშინ სახელმწიფო გამოვა რეგულატორის ან კატალიზატორის როლში კულტურული პროცესებისა (გავლენას მოახდენს პროგრამებზე, მაგრამ უშუალოდ არ გააკონტროლებს მას).

პირველ შემთხვევაში სახსრები გამოიყოფა კულტურის შესაბამისი ფონდების ან საბჭოების მეშვეობით. მეორე შემთხვევაში მოქმედებენ საგადასახადო შეღავათებით როგორც დაწესებულებების, ასევე სპონსორების მიმართ. სპონსორები ამას აკეთებენ არა იმიტომ, რომ უყვართ ხელოვნება, არამედ იმიტომ, რომ შეუქმნან საკუთარ თავს ან თავის ფირმას სასურველი იმიჯი.

თუმცა, ამავე დროს შეიმჩნევა აღრევა დაფინანსების მითითებული მექანიზმებისა. მაგალითად, აშშ-ში შექმნეს ხელოვნების ეროვნული ფონდი, ხოლო ევროპის უმრავლეს ქვეყნებში დაიწყო საგასახადო პოლიტიკის გამოყენება, რომელიც სტიმულირებას უკეთებს კულტურაში ინვესტირებას (დრაგიჩევიჩ-შეშიჩი, სტოიკოვიჩი, 2007:114).

გაერთიანებულ სამეფოში ხელოვნების სამინისტრო ხელოვნების სამსახურისა და ბიბლიოთეკების სამსახურების მეშვეობით უზრუნველყოფს სახსრებს გაერთიანებული სამეფოს ხელოვნების საბჭოსათვის, ბრიტანეთის კინო ინსტიტუტისათვის, გამოყენებითი ხელოვნების საბჭოსათვის, ზოგიერთი მსხვილი

ეროვნული მუზეუმებისათვის და, აგრეთვე, ეროვნული მუზეუმების საბჭოსათვის.

კულტურა და ხელოვნება ფინანსდება სხვა წყაროებიდანაც, რომლებიც სულ ცოტა ექვსია. ინგლისში და უელსში დანახარჯის დაახლოებით ერთი მესამედი, რაც კულტურაზე იხარჯება, ადგილობრივ დონეზე უზრუნველყოფილია გარემოს დაცვის სამინისტროს მიერ, რომელიც, აგრეთვე, პასუხისმგებელია კულტურული ძეგლებისა და კულტურული მემკვიდრეობის დაცვაზე.

შინაგან საქმეთა სამინისტრო პასუხისმგებელია რადიომაინყებლობაზე, ხოლო ვაჭრობის სამინისტრო – კინემატოგრაფზე. ბრიტანული საბჭო, რომელიც პასუხისმგებელია ბრიტანული კულტურის პოპულარიზაციაზე, – მოქმედებს საზღვარგარეთ არსებული, თავისი წარმომადგენლობების მეშვეობით, რომელიც ფინანსდება საგარეო საქმეთა სამინისტროს მიერ.

განათლების სამინისტრო, აგრეთვე, ყურადღებას აქცევს მხატვრულ განათლებასაც. ის, აგრეთვე, ნაწილობრივ აფინანსებს საგანმანათლებლო მუზეუმებს და მხატვრულ ცენტრებს, განსაკუთრებით ისეთებს, რომლებიც უნივერსიტეტის შემადგენლობაში შედიან (დრაგიჩევიჩ-შეშიჩი, სტოიკოვიჩი, 2007:115).

რეგიონებში კულტურა ნაწილობრივ ფინანსდება საგადასახადო შემოსავლებიდან და ნაწილობრივ ცენტრალური მთავრობის ბიჯეტიდან. დიდი ბრიტანეთი ადმინისტრაციულად დაყოფილია დაახლოებით ხუთას საგრაფოდ და ოლქად, რომლებიც, აგრეთვე, მონაწილეობენ კულტურის დაფინანსებაში. საგრაფოებისა და ოლქების მიერ მუზეუმებისა და სამხატვრო გალერეების დაფინანსებაში მკაცრი დაყოფა არის, თუმცა ოლქები, როგორც წესი, აფინანსებენ ადგილობრივ მრავალპროფილიან კულტურულ ცენტრებს.

გარდა ადგილობრივი ხელისუფლებისა კულტურასა და ხელოვნებას რეგიონალურ დონეზე აფინანსებს, აგრეთვე, ხელოვნების 12 რეგიონალური საბჭო. ეს საბჭოები 80 % თავისი სახსრებისა იღებენ ცენტრალური წყაროებიდან (განსაკუთრებით გაერთიანებული სამეფოს ხელოვნების საბჭოდან), ხოლო დანარჩენი სახსრები შემოდის ადგილობრივი წყაროებიდან.

კულტურის დაფინანსებაში, აგრეთვე, რადიო და ტელევიზიაც მონაწილეობს იმდენად, რამდენადაც მათი შემოსავალი ყალიბდება გარკვეული კანონებიდან გამომდინარე სააბონენტო გადასახადებიდან, საიდანაც ნაწილის გამოყოფა ფინანსური ანაზღაურების სახით ნაწარმოების გამოყენებისათვის საავტორო უფლებების საფუძველზე შეიძლება ჩავთვალოთ ირიბ სუბსიდიად კულტურისათვის სახელმწიფოსაგან (დრაგიჩევიჩ-შეშიჩი, სტოიკოვიჩი, 2007:116).

სახელმწიფო შეღავათიანი საგადასახადო პოლიტიკით სტიმულირებას ეწევა კულტურის მხარდასაჭერად. სპონსორული დახმარების მიღებისას მიმღები იხდის გადასახადს ასეთი სახით მიღებული თანხის მთლიანი რაოდენობიდან მაშინ, როდესაც შემონირული საქველმოქმედო თანხის შემთხვევაში ამოიღება თანხა გადასახადის დაბეგვრის შემოსავლიდან. რაც შეეხება სპონსორებს, ისინი გადასახადებს იხდიან სასპონსორო თანხიდან, რადგანაც სპონსორობა ითვლება მატერიალურ დანახარჯად, ხოლო საქველმოქმედო შემონირულობანი თავისუფლდება საგადასახადო დაბეგვრისაგან, მაგრამ გარკვეული პირობებით.

დიდ ბრიტანეთში დაფინანსების სისტემა ეფუძნება ხელოვნების საბჭოს მნიშვნელოვან ავტონომიას, რაც იძლევა უფლებას ბიუროკრატებისა და პოლი-

ტიკოსებისაგან გარკვეული მანძილით დაშორებისა იმ ადგილიდან, სადაც იღებენ გადაწყვეტილებებს სახსრების განაწილებაზე. ხელოვნების საბჭოს 20 წევრს ნიშნავს სახელმწიფო მდივანი ხელოვნების დარგში მათი დამსახურების საფუძველზე. ისინი არავის არ წარმოადგენენ და არც არავის მიერ არიან წარგზავნილნი (დრაგიჩევიჩ-შეშიჩი, სტოიკოვიჩი, 2007:116).

შვეიცარიის კონფედერაცია კულტურის დაფინანსებასში მონაწილეობს ორი დანესებულების მეშვეობით: ფონდი “Pro Helvetia” და კულტურის კონფედერალური სამსახური. გარდა კონფედერაციის ბიუჯეტისა, კულტურის განვითარებაში გამოიყენება სახსრები კანტონებისა და სათემო ბიუჯეტებიდანაც. რაც შეეხება რადიოსა და ტელევიზიას, ისინი ნაწილს იმ სახსრებიდან, რომელსაც იღებენ სააბონენტო გადასახადებიდან, იყენებენ საავტორო უფლებებისათვის ჰონორარების გადასახდელად (დრაგიჩევიჩ-შეშიჩი, სტოიკოვიჩი, 2007:118).

შვეიცარიის საბჭო აფინანსებს კულტურის ძეგლთა დაცვას, რომელიც ხორციელდება გარკვეული კრიტერიუმების საფუძველზე. უშუალოდ ამ საქმიანობას ეწევა კულტურულ ფასეულობათა დაცვის სამსახური.

სახვითი და გამოყენებითი ხელოვნების დასახმარებლად, პირველ რიგში, უზრუნველყოფილია მხატვრებისათვის სტიპენდიების გამოყოფა, მათი შემოქმედებითი ნაწარმოების შექმნა და მონაწილეობის მიღება იმ ხარჯებში, რომელიც საჭიროა მათი ხელოვნების ნაწარმოების ექსპონირებისათვის საერთაშორისო გამოფენებზე. მხატვრული ნაწარმოებების შვეიცარიის ყოველწლიური აუქციონიც, აგრეთვე, წარმოადგენს კულტურის დარგში ფინანსური პოლიტიკის ნაწილს.

მოქმედი კანონის საფუძველზე, კონფედერაცია მხარს უჭერს კინემატოგრაფიის დაფინანსებას, კერძოდ, კინოსცენარების შექმნას, ფილმების გადაღებას, გასცემს პრემიებს გადაღებული ფილმების ხარისხის მიხედვით, აფინანსებს კინოხელოვნების საგანმანათლებლო პროგრამებს, კინოფესტივალებს და შვეიცარულ კინოთეკას (დრაგიჩევიჩ-შეშიჩი, სტოიკოვიჩი, 2007:119).

დიდი ყურადღება ეთმობა ენობრივი უმცირესობების კულტურას. ჯერ კიდევ 1921 წლიდან, კონფედერაცია გამოყოფს სახსრებს რეტორომანული კულტურისათვის, ხოლო ათი წლის შემდეგ დაიწყო სახსრების გამოყოფა იტალიური კულტურის განვითარებისათვის შვეიცარიის ფარგლებში.

სახსრების ნაწილი გამოიყოფა მწერლებისა და კომპოზიტორებისათვის დახმარების აღმოსაჩენად, რომლებიც მათთვის განუღებ ფინანსურ დახმარებას იყენებენ ლიტერატურული და მუსიკალური ნაწარმოებების შესაქმნელად.

ფონდი “Pro Helvetia” თავის ძირითად ამოცანად თვლის ფრთხილ მოპყრობას კულტურული მემკვიდრეობის მიმართ და კულტურული კავშირების განხორციელებას საზღვარგარეთის ქვეყნებთან. ეს საქმიანობა ხორციელდება რამდენიმე მიმართულებით:

- ყოველწლიური ფინანსური დახმარების განევა სამხატვრო გაერთიანებისათვის;
- ნაწარმოებების შეკვეთა ლიტერატორებისა და მუსიკოსებისათვის, მთარგმნელობითი მოღვაწეობის ნახალისება და მხატვრული ნაწარმოებების პუბლიკაცია შვეიცარიის ეროვნულ ენებზე;

- პრემიების მინიჭება მუსიკალური და დრამატული ნაწარმოებებისათვის, თეატრების გასტროლების დაფინანსება;
- ხალხური შემოქმედების მატერიალური ნახალისება;
- ენების კურსების დაფინანსება;
- შვეიცარიული კულტურის წარდგენა საზღვარგარეთ: გასტროლები, გამოფენები და სხვ.;
- საზღვარგარეთ შვეიცარიის დიპლომატიური წარმომადგენლობების მონარაგება ნიგნებით, ხმის ჩამწერებით, კინო და ვიდეოფილმებით;
- მეცნიერებისა და კულტურის მოღვაწეთა უცხოეთში მივლინების დაფინანსება.

შვეიცარიის კანტონებსა და თემებს გააჩნიათ ფართო უფლებები თავის ტერიტორიაზე არსებული კულტურის დანესებულებების დაფინანსებაში.

მნიშვნელოვან როლს კულტურის დაფინანსებაში ახორციელებენ ფონდები, დაარსებული უმსხვილესი შვეიცარიული ბანკების მიერ. იმის გათვალისწინებით, რომ კულტურული ფონდების რაოდენობა ყოველწლიურად იზრდება, დაარსდა შვეიცარიული კულტურული ფონდების კავშირი. ეს კავშირი აქტიურად თანამშრომლობს ათი ქალაქის კონფედერაციასთან კონფედერაციულ კულტურულ სამსახურთან ფონდების სახსრების ოპტიმალურად გამოყენების მიზნით (დრაგიჩევიჩ-შეშიჩი, სტოიკოვიჩი, 2007:120).

ისევე როგორც საქართველოში, საფრანგეთში გასული საუკუნის 90-იან წლებამდე ეკონომიკური მეცენატობა – სპონსორობა კულტურაში არ იყო პოპულარული, მაშინ როდესაც დიდ ბრიტანეთსა და აშშ-ში უკვე მეცენატობის ტრადიციები იყო ჩამოყალიბებული. საფრანგეთის საზოგადოება შეგუებული იყო აზრს, რომ კულტურის დაფინანსება სახელმწიფოს საქმეა და საეჭვოდ მიიჩნეოდნენ სამრეწველო კომპანიების სპონსორობას. საჭირო გახდა დიდი ძალისხმევა და დრო იმისათვის, რომ კულტურის სამინისტროს სახელმწიფოსთან ერთად წახალისებინა სპონსორობა. დღეს სპონსორობა წარმოადგენს არსებით წყაროს ფრანგული კულტურის დაფინანსებაში (დრაგიჩევიჩ-შეშიჩი, სტოიკოვიჩი, 2007:140-141).

მსგავსი პროცესები მიმდინარეობდა გერმანიაში. ამჟამად ევროკავშირის ყველა ქვეყანაში არსებობს სპონსორების გაერთიანებები, რომელთა მიზანს წარმოადგენს სხვადასხვა წარმოებასა და დანესებულებაში სპონსორების წინ ნაწევა.

მართალია, „საქართველოში კულტურის ორგანიზაციების მცირე რაოდენობა იჩენს ძალისხმევას დამატებითი სახსრების მოსაძიებლად“ (ბაბაკიშვილი, 2011:40), მაგრამ ამის მიზეზი არ არის მხოლოდ ამ დარგში კვალიფიციური კადრების დეფიციტი. თავისთავად კადრების პრობლემა მნიშვნელოვანი საკითხია საქართველოს კულტურის დანესებულებებში, მაგრამ მხოლოდ სპეციალისტების მომზადება არ არის საკმარისი, თუ ქვეყანაში არ მომზადდა საკანონმდებლო ბაზა, რომელიც დაარეგულირებს ქველმოქმედებასა და მეცენატობას.

საინტერესოა კულტურის დაფინანსების შვედური მოდელი. აქ მოქმედებს დაფინანსების საგრანტო სისტემა, რომელიც ორი ნაწილისაგან შედგება:

- საბაზისო დაფინანსების გრანტები;



• სახელშეკრულებო (საპროექტო) დაფინანსების გრანტები (Куликова, 3-4).

საბაზისო გრანტი იგივე სუფსიდიანაა, რომელიც უზრუნველყოფს დანესებულების საბიუჯეტო დაფინანსებას.

სახელშეკრულებო გრანტები მოქმედებს არა მხოლოდ კულტურის, აგრეთვე, განათლების, მეცნიერების, სპორტისა და სხვა დარგებში. სახელშეკრულებო გრანტის მისაღებად აპლიკანტმა მონაწილეობა უნდა მიიღოს საგრანტო კონკურსში და წარადგინოს შესაბამისი პროექტი.

შვედეთის მოქალაქეს, რომელიც დასაქმებულია ამა თუ იმ დანესებულებაში და აქვს სტაბილური დაფინანსების წყარო, აქვს შესაძლებლობა ერთდროულად მონაწილეობა მიიღოს რამდენიმე საგრანტო კონკურსში. კვალიფიციური პროექტის წარდგენის შემთხვევაში დაფინანსება გარანტირებული აქვს, რადგან საგრანტო ადგილების რაოდენობა დიდია. გარდა ამისა, შვედური კანონმდებლობით, მაგალითად, მხატვარს დამატებით შეუძლია დანესებულებისაგან მიიღოს ჰონორარი, თუ მისი ნახატი მყიდველმა გამოფინა საჯაროდ, დროებით ან მუდმივად (დანესებულების ჰოლში, კაბინეტში და ა.შ.).

უცხოეთში შვედური პროექტების დაფინანსებას ხელს უწყობს შვედეთის ინსტიტუტი (დაარსდა 1945 წ.). შვედეთის მთავრობა ინსტიტუტს ყოველწლიურად გამოუყოფს 300 მილიონ შვედურ კრონს უცხოეთში განხორციელებული პროექტების დაფინანსებისათვის.

ევროპის ზოგიერთ ქვეყანაში (ფინეთი, ნორვეგია, ირლანდია), გარდა საბიუჯეტო სუფსიდიისა, კულტურის დასაფინანსებლად გამოიყენება სხვა წყაროებიც ფონდების სახით. მაგალითად, კულტურის ერთ-ერთი ფონდი ივსება ეროვნული ლატარეადან, ლოტოდან, სპორტული ტოტალიზატორიდან შემოსული შენატანებით. კინოხელოვნება იყო კულტურის ერთ-ერთი პირველი დარგი, რომლის დასაფინანსებლად შეიქმნა სპეციალური ფონდები, რომლის ბიუჯეტი ივსებოდა სახელმწიფო სუფსიდიითა და გადასახადებიდან შემოსული სახსრებით (Абанкина, 2012:3).

მაგალითად, ავსტრიაში ტელემაუნწყებლობის სალიცენზიო გადასახდში შეტანილია დამატება ე.წ. „კულტურშილინგი“, საიდანაც შემოსული თანხა ხმარდება კულტურისა და ხელოვნების პროექტების დაფინანსებას. დაახლოებით მსგავსი საგასახადო პოლიტიკა გააჩნით საფრანგეთსა და ჩრდილეთ ევროპის ქვეყნებში: სახელმწიფო დანესებულებათა მშენებლობის გადასახადი და სხვ. საფრანგეთში დანესებულია 13 სპეციალური გადასახადი, 40 სხვადასხვა ტიპის შეღავათი (Хаунина, 2012:1).

ევროპის კინოინდუსტრია ტრადიციულად იყენებდა საბანკო კრედიტების მიღებისას სახელმწიფო გარანტიებს. სპეციალურად ამ მიზნით საფრანგეთში, იტალიაში და გერმანიაში შეიქმნა სახელმწიფო სტრუქტურებიც კი. მაგალითად, საფრანგეთში ამ ამოცანას ასრულებს კინოსა და კულტურის დარგების დაფინანსების ინსტიტუტი, რომელიც შეიქმნა სახელმწიფო და კერძო ბანკების ხელშეწყობით, დიდ ბრიტანეთში – კინონარმოების განვითარების ეროვნული ფონდი და სხვ. (Абанкина, 2012:4).

დასავლეთში კულტურის დაფინანსებაში მნიშვნელოვან როლს ასრულებს კერძო სექტორი. დღეისათვის იტალიაში კერძო სექტორიდან მიღებული ფინან-

სური ასიგნებანი სამჯერ აღემატება სახელმწიფო დაფინანსების მოცულობას. ეს განპირობებულია იტალიის მთავრობის საკანონმდებლო აქტებით (Яценко, 5).

ამერიკის შეერთებული შტატების მთავრობა მცირე რაოდენობის ობიექტებს აფინანსებს და ამ ობიექტების დაფინანსებაშიც პროცენტულად ძალზე მოკრძალებულია მისი როლი კერძო დაფინანსებლების გვერდით. აშშ-ში ხელოვნება კერძო დაფინანსებაზეა გადასული. კერძო სექტორი აფინანსებს ისეთ უზარმაზარ დაწესებულებებსაც კი, როგორცაა: მეტროპოლიტენ ოპერა, მეტროპოლიტენ მუზეუმი, ლინკონ ცენტრი და ა.შ. მაგრამ იქ ეს პროცესი ნახალისებული და ხელშეწყობილია სახელმწიფოს მიერ. კომპანიები, რომლებიც კულტურის განვითარებაში ხარჯავენ ფულს, ნაწილობრივ ან მთლიანად თავისუფლედებიან საშემოსავლო გადასახდებისგან. მათ ხელსაც აძლევთ კულტურის დაფინანსება და მათთვის პრესტიჟულიცაა იმ დარგების დაფინანსება, რომლებიც საზოგადოების გემოვნების ამაღლებაზე ზრუნავენ.

საინტერესოა რუმინეთის მაგალითი, სადაც კულტურის, კერძოდ კი კინონარმოების დაფინანსების პოლიტიკის ახალი მოდელი შეიმუშავეს. პროექტის განხორციელებამდე რუმინული კინო თითქმის არ იყო ცნობილი, აღმოსავლეთ ევროპაში ყველაზე ცუდი კინო ჰქონდათ. გასული საუკუნის 90-იან წლებში რუმინულმა კინოცენტრმა და კულტურის სამინისტრომ შეიმუშავეს რამდენიმე თემატური პროექტი. შეიქმნა ხელოვანთა ჯგუფი, რომელმაც მოამზადა წინადადებების პაკეტი – რა სჭირდებოდა რუმინულ საზოგადოებას, რა იყო რუმინული საზოგადოების პრობლემები. ამის შემდეგ გამოაცხადეს კონკურსები. შემოვიდა უამრავი პროექტი. მათგან ყველაზე საინტერესოები ამოარჩიეს. კულტურის სამინისტრო და კინოცენტრი ეხმარება ხელოვანს, აფინანსებს იმისათვის, რომ სტიმული მოახდინოს ხელოვნების ამ დარგზე. დღეს ერთ-ერთი ყველაზე ძლიერი სკოლა კინოში მსოფლიოში რუმინეთს აქვს, რომელსაც კინოხელოვნების განსაკუთრებული ტრადიცია არ ჰქონია.

საფრანგეთის მიერ კულტურის პოლიტიკაში განხორციელებული ორიგინალური ექსპერიმენტი ორ ძირითად მიზანს ისახავს: წარმოაჩინოს, დაიცვას და გაამდიდროს კულტურული მემკვიდრეობა; ხელი შეუწყოს თანამედროვე შემოქმედებას, მის გავრცელებას და შემოქმედებით აღზრდას, რათა რაც შეიძლება მეტი ადამიანისათვის გახდეს მისაწვდომი ხელოვნებისა და კულტურის მონაპოვარი.

ამ პოლიტიკას, რომელშიც მნიშვნელოვანი ფულადი სახსრებია კონცენტრირებული, სამი მახასიათებელი გააჩნია: ძლიერი სახელმწიფო დაფინანსება საბაზრო ეკონომიკის პირობებში; სახელმწიფოსა და ადგილობრივი მმართველობების მიერ თანაბრად გაღებული სახსრები; სახელმწიფო სახსრების გაცემა სხვადასხვა სამინისტროს მიერ, როცა ძირითად თანხებს კულტურის სამინისტრო გაიღებს.

საფრანგეთის რთული ადმინისტრაციული სისტემა ეფუძნება ე.წ. ჯვარედინ დაფინანსებას. რეგიონის კულტურის სფეროს დაწესებულებათა უმრავლესობა ფინანსდება ორი, სამი ან ოთხი სხვადასხვა სტრუქტურის მიერ.

სახელმწიფო ზრუნავს არამარტო კულტურის სახელმწიფო დაწესებულებების დაფინანსებაზე, არამედ კერძო თეატრებისა და სხვა კულტურის სხვა დაწესებულებათა ქსელის განვითარებაზე (კულტურის პოლიტიკა, 2003:16-18).

სახელმწიფო აფინანსებს არა მხოლოდ იმ არაკომერციულ სფეროებს, რომელიც მომხმარებლისთვის შესყიდვის ობიექტებს არ წარმოადგენს (საჯარო ბიბლიოთეკები, არქივები, შემოქმედებითი აღზრდის ცენტრები), არამედ ის მთლიანად ან ნაწილობრივ აფინანსებს კომერციულ საქმიანობებსაც (მაგალითად, მომხმარებლისათვის ფასების შემცირება).

მაშინაც კი, როდესაც საბაზრო ეკონომიკისა და კერძო სექტორის ინტერესები ერთმანეთს არ ემთხვევა, ეკონომიკის საერთო საბაზრო ხასიათს მაინც კერძო სექტორი განსაზღვრავს.

კერძო სექტორი დომინირებს კულტურის მრავალ სფეროში: თავისი კომერციული ბუნებიდან გამომდინარე, იგი აფინანსებს როგორც მოგებაზე ორიენტირებულ კულტურის ინდუსტრიას (ნიგნი, ფილმი, ფირფიტა), ასევე, სახვით ხელოვნებასა და არქიტექტურას.

ნიდერლანდებმა ქვეყნის კულტურული მემკვიდრეობის გლობალური დაცვის უზრუნველსაყოფად სპეციალური გეგმა („დელტა“) შეიმუშავა, რომელსაც პრეცედენტი არა აქვს. პროექტი ნიდერლანდების კულტურის სამინისტრომ დაააფინანსა და მიზნად ისახავს სამუზეუმო ექსპონატების რესტავრაციას (კიბრი ტალეი ირი, 2003:55).

საქართველოში კულტურის დაფინანსება თითქმის მთლიანად სახელმწიფო ბიუჯეტიდან ხორციელდება. კულტურის ზოგიერთი დანესებულება თავად ეძებს გზებს დამატებითი შემოსავლების გაზრდისათვის, მაგრამ ეს არ არის სისტემური ხასიათის.

მისასაღმებელია, რომ ბოლო პერიოდში საქართველოში ჩამოყალიბდა სახელმწიფო ფონდები და არასამთავრობო ორგანიზაციები, რომლებიც კონკურსის წესით, გრანტების სახით აფინანსებენ კულტურის სხვადასხვა პროექტს. გარდა ამისა, ცალკეულმა სახელმწიფო უწყებებმაც თავისი ბიუჯეტიდან გამოყო თანხები მიზნობრივი პროექტების დაფინანსებისათვის.

მაგალითად, აჭარის ავტონომიური რესპუბლიკის განათლების, კულტურისა და სპორტის სამინისტროს შეიმუშავებული აქვს კულტურის სფეროს 2015-2018 წლების პრიორიტეტები მიმართულებების მიხედვით:

პროექტი	წელი	თანხა ლარებში
საშემსრულებლო ხელოვნების ხელშეწყობის პროგრამა	2015	200 000
	2016	250 000
	2017	250 000
	2018	300 00
აჭარაში კინოხელოვნების განვითარების ხელშეწყობის პროგრამა	2015	400 000
	2016	450 000
	2018	500 000
ფოლკლორის ხელშეწყობის პროგრამა	2015	200 000
	2016-2018	800 000
პროგრამა: კულტურული ცხოვრების ხელ-	2015	920 000
	2016	1 240 000

შენყოფილი სოფლად	2017	1 250 000
	2018	1 260 000
კულტურის მენეჯმენტის განვითარების ხელ- შენყოფილის პროგრამა	2015	350 000
	2016	450 000
	2017	500 000
	2018	550 000

რა თქმა უნდა, მსგავსი პროექტის განხორციელება ხელს შეუწყობს კულტურის ზოგიერთი მიმართულების აქტივობას, მაგრამ მთლიანად იგი ვერ შეცვლის კულტურის დაფინანსების პოლიტიკას.

ევროსაბჭოს ექსპერტთა რეკომენდაციით, სახელმწიფომ საგადასახადო შეღავათებით უნდა წახალისოს კერძო კომპანიები, რომლებიც დააფინანსებენ კულტურას; კულტურის დაწესებულებები უნდა გათავისუფლდნენ საშემოსავლო გადასახადებისგან.

საქართველო თავისი მწირი საბიუჯეტო შემოსავლებით ვერასოდეს შეძლებს სრულად დააფინანსოს კულტურისა და ხელოვნების სფერო. გამომდინარე აქედან, მიზანშეწონილად მიგვაჩნია, მიღებულ იქნას კანონი მეცენატობის შესახებ. საზოგადოების ერთი ნაწილში არის შიში, რომ ეს ფულის გათვრებას მოხმარდება. გარკვეულ რისკებს ეს საკითხი მართლაც შეიცავს, მაგრამ უცხოეთის პრაქტიკაში მისი დაცვის მექანიზმები არსებობს. საზღვარგარეთის ქვეყნებში, სადაც ეს კანონი ამუშავდა, კულტურის დაფინანსება მნიშვნელოვნად გაიზარდა.

#### გამოყენებული ლიტერატურა:

1. არაბული კ., ბალიაშვილი მ., გეგელია თ., გუნია-კუზნეცოვა ნ., ყიფიანი ნ., შათირიშვილი ზ., თბილისის კულტურისა და ტურიზმის კონცეფცია, თბ., 2004.
2. ბაბაკიშვილი ე., ფანდრეიზინგის აუცილებლობა გარდამავალი ეკონომიკის პირობებში, ბათუმის ხელოვნების უნივერსიტეტის სამეცნიერო შრომების კრებული „ხელოვნებათმცოდნეობითი ეტიუდები“, №4, ბათუმი, 2011
3. დავითულიანი დ., კულტურის ეკონომიკა, თბ., 2009
4. დრაგიჩევიჩ-შეშიჩი მ., სტოიკოვიჩი ბ., კულტურა, მენეჯმენტი, ანიმაცია, მარკეტინგი, თბ., 2007
5. ლორდი ბ., ლორდი გ., სამუზეუმო საქმის მენეჯმენტი, თბ., 2006
6. ჩხარტიშვილი ლ., ბაბაკიშვილი ე., თანამედროვე ქართული თეატრი გარდამავალი ეკონომიკის პირობებში, თბ., 2013
7. კულტურის პოლიტიკა, საფრანგეთისა და სხვა ქვეყნების გამოცდილება, თბ., 2003
8. ევროკავშირის დაფინანსება კულტურაში, თბ., 2010
9. საქართველოს კულტურის სამინისტრო, კულტურა ციფრებში, [www.culture.gov.ge](http://www.culture.gov.ge)

10. ჰაინრიჰ ბიოლის ფონდის სამხრეთ კავკასიის რეგიონალურ ბიუროში 2012 წლის 12 ნოემბერს გამართული საჯარო დისკუსია თემაზე „საქართველოს კულტურის პოლიტიკა წარსულსა და მომავალს შორის“, [www.ge.boell.org](http://www.ge.boell.org)
11. Абанкина Т.В., Многоканальное финансирование культуры и искусства: зарубежный опыт, ж. НЭА, N 2 (14), 2012
12. Ишуткина К.А., Некоторые аспекты классификации форм и методов финансирования культуры, [www.sisupr.mrsu.ru](http://www.sisupr.mrsu.ru)
13. Куликова Ю., Фандрейзинг в сфере культуры, [www.klauzura.ru](http://www.klauzura.ru)
14. Музычук В.Ю., Должно ли государство финансирует культуру? М., 2012
15. Хаунина Е.А., „Процентная филантропия“ – дополнительный финансовый ресурс для организаций социально-культурной сферы, ж. НЭА, N 2 (14), 2012
16. Яценко Е.П., Проблемы сохранения культурного достояния Италии, [www.infoculture.rsl.ru](http://www.infoculture.rsl.ru)

**დიალოგი კულტურის ენაზე – კონფლიქტის მოგვარების  
არაპოლიტიკური ასპექტები**

კულტურა რწმენებისა და გამოცდილებების განსაზღვრული სამყაროა. იგი ყოველთვის განსაზღვრავდა ადამიანის პიროვნულ ორიენტაციას თანამედროვე სამყაროში. ეს განსაკუთრებით საგრძნობი გახდა მას შემდეგ, რაც გასულმა საუკუნემ მძიმე ისტორიული მემკვიდრეობა დაგვიტოვა ისეთი დესტრუქციული მოვლენის თვალსაზრისით, როგორც ომი და ეთნოკონფლიქტებია. ღირებულებათა გადაფასებისა და ახალი წესრიგის დამყარების მცდელობებმა საზოგადოებრივი ცნობიერების თითქმის ყველა დონეზე პერმანენტული ხასიათი სწორედ პოსტსაბჭოთა სივრცის ქვეყნებში მიიღო და ცნობილი ამერიკელი ანთროპოლოგის სტეფან შენფილდის თქმით, იდეოლოგიური და ფსიქოლოგიური დეზორიენტაცია გამოიწვია. თუმცა ასეთ კრიზისულ სიტუაციებში, როდესაც ეთნოცენტრიზმი და ნაციონალიზმი საშიშ მასშტაბებს აღწევს და ყველანაირი ინტელექტუალური არგუმენტი არამარტო შეუსმენადი, არამედ იგნორირებულია, მაინც ჩნდება მოთხოვნილება კულტურათა დიალოგზე. სიძულვილითა და დეჰუმანიზაციით დაზარალებულ სივრცეში ადამიანები იწყებენ გამოსავლის ძიებას და ამ დროს ცხადი ხდება, რომ „მშვიდობის ტაძრამდე“ მისასვლელი გზის მნიშვნელოვანი წილი კულტურის პოლისემიურ ენაზე გადის. ემოციათა დაცხრომის ამ საფეხურზე საზოგადოების გონიერი ნაწილი კრიტიკული თვალთა უმზერს იმას, რაც ცოტაოდენი ხნის წინ მესიანიზმისა და ეროვნული გამორჩეულობის იდეებით განიცდებოდა. იწყება კათარზისის პროცესი და ბრძოლა იმისათვის, რათა არ დაუშვან ამის გამეორება. სამყარო თითქოს პატარავდება და მშვიდობის ელჩების სამიზნე ხდება. კულტურა ახერხებს იმას, რასაც ზოგჯერ პოლიტიკოსები ვერ აღწევენ. ეს ფაქტი იმ კანონზომიერებაში ჯდება, რომლის თანახმად შემოქმედი ყოველთვის იღებს ვალდებულებას დაეხმაროს ადამიანს საკუთარ თავში სიმართლე მოიძიოს. ეს პროცესი მუდმივ კავშირშია კულტურის, როგორც კაცობრიობის კეთილი ნების ფენომენის აღიარებასთან სიკეთის, სიყვარულისა და მშვიდობის დასამკვიდრებლად. არ შეიძლება არ დაეთანხმო ფრიდრიხ ნიცშეს, რომელიც თვლიდა, რომ კულტურა კაცობრიობის სინდისია. რომ იგი ისე მჭიდროდ არის დაკავშირებული „ზე-მე“-სთან ანუ სუპერ-ეგოსთან, რომ მათი გამიჯვნა შეუძლებელია.

ქართული პოლიტიკური რეალობის ისეთ ტრაგიკული მოვლენა, როგორც გახლავთ აფხაზეთისა და სამაჩაბლოს კონფლიქტები, მიუხედავად მრავალწლიანი რუტინული მოლაპარაკებებისა, – მოუგვარებელია. თუკი შეიძლება სადინარი მოუძებნოთ ამ სამწუხარო სტაგნაციას, ეს სახალხო დიპლომატია და კულტურის ეგვიდით წარმოებული დიალოგია, სადაც აშკარად საგრძნობია პოზიტიური შედეგები. მიუხედავად ამისა, სახელმწიფოს მხრიდან ეს რესურსი ბოლომდე არ არის გააზრებული და იგი ლოკალურ ხასიათს ატარებს. ისტორიული მეხსიერების, კეთილი ტრადიციების, კულტურული ღირებებულებების თანხვედრა

და მათი გააქტიურება კონფლიქტის დასაძლევად რომ ძალზედ ეფექტურია, ამას ევროპელი ექსპერტებიც აღიარებენ და საქართველოში ქართულ-აფხაზური კონფლიქტის მოგვარების პროცესში განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებენ. სწორედ ამ საერთო ფასეულობებისა და კულტურული ტრადიციების შენარჩუნების საფუძველზე განიხილავენ ისინი ადამიანური ურთიერთობების აღდგენის პერსპექტივას. მართალია, შესარიგებლად განვდილი ხელი ხშირად რჩება უპასუხოდ და ეს ჰუმანური აქტი ერთმნიშვნელოვნად შედეგიანი ყოველთვის არ არის. მაგრამ ისიც უნდა გავითვალისწინოთ, რომ პოსტკონფლიქტურ პერიოდში აბსოლუტურ შედეგიანობაზე გათვლილი, უნივერსალური ფორმულა არ არსებობს. სასურველ შედეგამდე მისასვლელი გზები რთული, წინააღმდეგობით აღსავსე და ზოგჯერ არაპროგნოზირებადიც შეიძლება იყოს.

იმის საილუსტრაციოდ, რომ პოსტკონფლიქტურ პერიოდში ადამიანური ურთიერთობების აღდგენის თვალსაზრისით დიალოგი კულტურის ენაზე შეიძლება იყოს გაცილებით პროდუქტიული, ვიდრე ქალაქზე დარჩენილი რომელიმე მორიგი პოლიტიკური შეთანხმება, წარმოგიდგინოთ კონკრეტულ ფაქტობრივ მასალას. საუბარი უსათუოდ უნდა დავიწყოთ ქართულ თეატრალურ სივრცეში განხორციელებული საინტერესო სპექტაკლით, რომელიც ჩვენი სამიზნე აღმოჩნდა არამხოლოდ მხატვრულ-ესთეტიკური თვალსაზრისით, არამედ იმ შედეგიანობის გათვალისწინებით, რომელიც მან მოგვცა კულტურული დიალოგის ფორმატისათვის. 2005 წელს სოხუმის კ. გამსახურდიას სახ. სახელმწიფო დრამატულ თეატრში დაიდგა სპექტაკლი „ზღვა, რომელიც შორია“. თანამედროვე თეატრალური კულტურის ამ საინტერესო არტიფაქტის სცენარი ეკუთვნის სოხუმელ მწერალს გურამ ოდიშარიას. დადგმა – ცნობილ რეჟისორს თემურ ჩხეიძეს, რომელსაც თანარეჟისორობა გაუწია ახალგაზრდა, ნიჭიერმა სოხუმელმა რეჟისორმა ბადრი წერედიანმა. სპექტაკლში თემურ ჩხეიძის გამოჩენამ რეჟისორის ამპლუაში იმთავითვე დიდი მოლოდინი წარმოშვა, რასაც დაერთო ინტელექტუალურ მსახიობთა გუნდიც. სპექტაკლში მთავარ როლებს ასრულებდნენ სოხუმელი მსახიობები – საქართველოს სახალხო არტისტი დიმიტრი ჯაიანი, მერაბ ბრეკაშვილი, ლილი ხურთი, ნუგზარ ჩიქოვანი, მერაბ ყოლბაია. საგანგებო აღნიშვნა, რომ მსახიობები იყვნენ აფხაზეთიდან, იმისთვის დაგვეჭირდა, რათა ხაზი გავუსვათ იმ გარემოებას, რომ ამ სპექტაკლში მოხდა ნიჭიერი სახიობისა და რეალურად განცდილის გულწრფელი თანხვედრა. სცენაზე წარმოდგენილმა აფხაზეთის ტრაგიკული მოვლენების განცდის პროცესმა მიიღო იმდენად ცოცხალი სახე, რომ ემოციურად დამუხტული მყურებელი სპექტაკლის მსვლელობისას დიალოგშიც კი ერთვებოდა. ამ სპექტაკლმა ქართულ საზოგადოებაში რეალურად წარმოშვა აფხაზეთის კონფლიქტის მიზეზების ხელახალი განაზრებისა და თვითშეფასების სურვილი, მაგრამ ყველაზე თვალსაჩინო პოზიტივი ამ სპექტაკლს ელოდა მაშინ, როცა კონფლიქტის ზონაში DVD ფორმატში ჩანერილი სპექტაკლის ჩვენება განხორციელდა, თანაც არაერთხელ. დადასტურებული ინფორმაციით, სოხუმის უნივერსიტეტში მოეწყო არამარტო ამ სპექტაკლის ვიდეო ჩანანერის ჩვენება, არამედ იგი გახდა სერიოზული განხილვის საგანი ახალგაზრდებს შორის. ეს კი გახლავთ აფხაზური საზოგადოების ის ნაწილი, რომელსაც გასაგები მიზეზების გამო ქართულ-აფხაზური ურთიერთობებზე მსჯელობა მხოლოდ 1992-1993 წლის მოვლენებზე დაყრდნობით შე-

უძლია. ძალიან შთამბეჭდავი გვეჩვენა რეჟისორ ბადრი წერედიანის მონათხრობი იმის შესახებ, თუ როგორ შეთავაზა მან ქ. ერევანში „აფხაზეთიდან იძულებით გადაადგილებულ ქალთა არასამთავრობო ორგანიზაცია – თანხმობის“ მიერ ორგანიზებულ შეხვედრაზე აფხაზ ახალგაზრდებს სპექტაკლის ვიდეო ჩანაწერის ნახვა. როგორ გაირღვა მის თვალწინ უნდობლობისა და ეჭვის ატმოსფერო სეანსის დასრულებისთანავე და როგორ შეძრა იგი აფხაზი ჭაბუკის მიერ ნათქვამმა ფრაზამ – „ეს არის ჩვენი საერთო სპექტაკლი“. სპექტაკლის ვიდეოჩანაწერის ნახვამ აფხაზი ახალგაზრდის აზროვნებაში გააღვიძა ზოგადადამიანური განცდა იმისა, რომ შეუძლებელია ადამიანების გამოდევნა საკუთარი წარსულიდან. სწორედ ეს წარსული კრავს ქართულ-აფხაზური ურთიერთობების მატყინეს და სამომავლო ურთიერთობების პერსპექტივასაც.

2009 წელს სპექტაკლის „ზღვა, რომელიც შორია“ ჩვენება შედგა ქ. სოჭში საქართველოს ხალხთა ასამბლეაზე. სპექტაკლს ესწრებოდნენ ქალაქის სახელისუფლო წრეების წარმომადგენლები, რუსი, ოსი და აფხაზი მაცურებელი. ერთ-ერთი მთავარი როლის შემსრულებელი მსახიობი ლილი ხურითი საუბრობს იმ რეაქციაზე, რომელიც ამ სპექტაკლმა გამოიწვია მათში. გაჩნდა საოცარი სინანულის გრძნობა და რაც მთავარია, ამის გამოხატვის შინაგანი მოთხოვნილება. აფხაზი და ოსი მაცურებელი მიდიოდა მსახიობებთან, ცდილობდნენ არამარტო იმნუთიერი კონტაქტის დამყარებას, არამედ საუბრობდნენ სამომავლო ურთიერთობებზეც. ფაქტი სახეზეა, ეჭვს არ იწვევს ის გარემოება, რომ ამ შესანიშნავმა სპექტაკლმა შეძლო იმ რეალური ცვლილებების გამოწვევა კონფლიქტის სხვადასხვა მხარეს დარჩენილ ადამიანთა ცნობიერებაში, რომელიც მათ ურთიერთობების აღდგენასა და მშვიდობიან თანაცხოვრებაში უნდა დაეხმაროს. და ბოლოს, არ შემოიძლია არ მოვიხმო ის სიტყვები, რომელიც ერთ-ერთმა ინგლისელმა კონფლიქტოლოგმა სპექტაკლის მორიგი ჩვენების დროს წარმოთქვა, – წელს რომ ნობელის პრემია გაიცემოდეს მშვიდობის დარგში, უსათუოდ ამ სპექტაკლს მივანიჭებდიო. ეს ფრაზა, რომელიც იმ შთაბეჭდილებებით იყო მოტივირებული, რომელიც ამ სპექტაკლმა გამოიწვია, კიდევ ერთხელ ცხადყოფს მის არამარტო კულტურულ ფასეულობას, არამედ სამშვიდობო მისიასაც.

2008-2009 წლებში ქართული ესტრადის ცნობილმა მომღერლებმა ლელა წურწუმია, უცნობმა, ზუმბამ აფხაზურ ენაზე ჩაწერეს თავიანთი პოპულარული ჰიტები. იმ „საჩოთირო“ ფაქტს, რომ ამ სიმღერებს ქართველი მომღერლები ასრულებენ, ხელი არ შეუშლია აფხაზი ახალგაზრდებისათვის საყვარელ ჰიტებად ექციათ ისინი.

2009 წელს საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტროს ხელშეწყობით ცნობილმა კოლექციონერმა, საქართველოს 2004 წლის მოწვევის პარლამენტის წევრმა პაატა ქურდოვანიძემ განახორციელა პროექტი „ქართულ-აფხაზური ალბომი“, რომელშიც თავი მოუყარა ქართულ-აფხაზური ურთიერთობების ამსახველ უნიკალურ, უძველეს ფოტო-მასალას, ისტორიულ ფაქტებსა და აფხაზ მოღვაწეთა ბიოგრაფიებს. ეს არის ქართულ-აფხაზური ურთიერთობების ბუნებრივი ქრონიკა და არა ისტორიის მულიაჟი. ამ ალბომის მთავარი ლაიტმოტივი სწორედ თაობათა ურთიერთპატივისცემისა და ურთიერთპასუხისმგებლობის საკითხია. პრეზენტაციაზე ამ ნიგნს სამართლიანად უწოდეს „სიყვარულის გზავნილი“. დადასტურებული ინფორმაციით, ერთმა აფხაზმა ქალბატონმა ამ



ნიგნის ნახვისას ემოცია ვერ დამალა და სამართლიანად აღნიშნა, ეს ნიგნი ახალგაზრდებმა რომ ნახონ, ისინი უსათუოდ იამაყებენ თავისი წარსულით. ჩვენის მხრიდან დავძენდით, ეს ის წარსულია, სადაც ქართველები და აფხაზები მეგობრობის, ნათესაობის, „მორღუობის“ ტრადიციებით არიან შეკრული. ამდენად, კულტურული პროდუქტი ყოველთვის შეიცავს იმ ფასეულობას, რომლის ჩანაცვლება შეუძლებელია პოლიტიკური მოლაპარაკებებით.

კულტურული დიალოგის თვალსაზრისით გამორჩეულ ფაქტად მინდა ვაღიარო 2011 წელს მედიასივრცეში გაჩენილი ახალი აღმანახი „სამხრეთ კავკასია“. მისი რედაქტორები არიან გურამ ოდიშარია და ბათალ კობახია. ამ ეტაპზე უკვე გამოცემულია მისი რამდენიმე ნომერი და იგი თვალსაჩინო, ეფექტური მაგალითია კულტურის ენაზე წარმოებული დიალოგისა, ვინაიდან აღმანახში წარმატებით თანამშრომლობენ სომეხი, აზერბაიჯანელი, ოსი, ქართველი, აფხაზი მწერლები და ჟურნალისტები.

ანალოგიური მისიით გადამწყვეტეს თავიანთი ხმების გაერთიანება ამიერკავკასიის მწერლებმაც ნიგნებში „სიცოცხლის დრო“ (2003) და „ხიდი“ (2006). ამ პროექტის მისია ნათლად არის განსაზღვრული – მან რეგიონში „კაცთა შორის სიმშვიდეს“ უნდა შეუნყოს ხელი. ამ უაღრესად საყურადღებო გამოცემის რედაქტორებად კვლავ გურამ ოდიშარია და ბათალ კობახია წარმოგვიდგებიან.

„სიცოცხლის დრო“ – ეს არის ქართველ, აფხაზ, ოს, სომეხ და აზერბაიჯანელ მწერალთა ინიციატივა, რომლის შედეგად მშვიდობისა და ადამიანთა ჰუმანიზაციისათვის გაღებული მათი ლიტერატურული ღვაწლი ერთ ნიგნად გაერთიანდა, როგორც მაგალითი კულტურათა წარმატებული დიალოგისა. მათი თვალთ დახებული ომი, პერსონაჟთა პორტრეტები და განცდები საოცრად ჰგავს ერთმანეთს და ინტერტექსტობრივ დატვირთვას იძენს. სხვადასხვა ეროვნებისა და ეთნოფსიქოლოგიის, სხვადასხვა სახელმწიფოებრივ სივრცეში სრულიად დამოუკიდებლად მოაზროვნე მწერლების მხატვრული ალუზიები კონცენტრირდება ერთი საერთო იდეის, ერთი ჭეშმარიტების ირგვლივ – კაცობრიობამ უნდა უერთგულოს იმ ფასეულობებს, რომელიც ადამიანთა მოყვარეობის ცნობილ პოსტულატებს ეფუძნება.

ესპანელი მწერლის მიგელ დე უნამუნოს მოთხრობის „მშვიდობა ომის დროს“ ერთ-ერთი პერსონაჟი – მოხუცი კაცი შვილს ეუბნება, წადი ომში, ისწავლე ცხოვრება. მოგვიანებით მწერალი იტყვის, როდესაც მოვინდომე შემექმნა პოეზიით გამსჭვალული ნაწარმოები, რომელსაც შევალე კიდეც მთელი ათი წლის ფიქრი, დაკვირვება, სიყვარული, ჩემი ბავშვობის მიწას, მშობლიურ ბასკონიას მივმართე, მის მთებს მივუბრუნდი, კარლისტებსა და ლიბერალებს შორის ომი გავიხსენე, ჩემი ბავშვობის ექოდ რომ ხმიანობს სულში და როცა გაიღვიძებს მაშინვე მოგონებები წამოიშლება (უნამუნო, 2009:6). მიგელ დე უნამუნოს არ გამოპარვია, რომ ომის ფონზე შემონახულ ამ მოგონებებში ინახებოდა მისთვის რაღაც საკრალური, ის, რაც მისცემდა მას ძალას ჩანვდომოდა ადამიანური ყოფიერების იმ უფაქიზეს შრეებს, რომელიც სწორედ განსაცდელთან ერთად იხსნება და რომელიც აიძულებს ადამიანებს დაირაზმონ ერთი იმპერატივის გარშემო – გადაარჩინონ სიცოცხლე.

ნიგნს, რომელიც ამ ფუნდამენტური მსოფლგანცდის პრინციპებზეა აგებული და სადაც სამხრეთ კავკასიის მწერლები ზოგადკავკასიურ დიალოგს ამ

ტონალობაში წარმართავენ, საოცრად მისადაგებელი სათაური აქვს – „ჟამი სიცოცხლისა“. პროექტის ავტორები – ქართველი მწერალი გურამ ოდიშარია და აფხაზი ბათალ კობახია შესავალში აღნიშნავენ, ეს წიგნი არის მცდელობა იმისა, რომ შევიგრძნოთ იმ ადამიანების მაჯისცემა, ვინც იცის ნამდვილი სიცოცხლის ფასი. ჩვენ გვჯერა, რომ ეს წიგნი კავკასიაში მცხოვრებ ადამიანებს მისცემს საშუალებას, რომ უკეთ გაითავისონ ერთმანეთის პრობლემები (სიცოცხლის დრო, 2003:5). მაგრამ, სამწუხაროდ, ამ პრობლემის დანახვა შეუძლებელია, სანამ ადამიანები არ ისწავლიან ომის შედეგების პრევენციას და საკუთარ თავში იმ სამყაროს არ აღმოაჩინენ, სადაც სიყვარული უზენაესობს.

აზერბაიჯანელი მწერლის ფახრი უგურლუს ესე „ომი“ მსოფლიო სულის გადასარჩენად წარმოებული დიალოგია, იმ განცდების რეფლექსიაა, რომელიც სიკვდილისა და ძალადობის აპოლოგეტ რეციპიენტებზეა გათვლილი. ფახრი უგურლუ არ ცდილობს გამოცდა მოუწყოს თავის ნაციონალურ გრძნობებს და ანტითეზად დასახოს ყველაფერი ის, რაც მისგან არ მომდინარეობს, არ ცდილობს გაამართლოს „საღვთო ომი“, დააკონკრეტოს დრო, სივრცე და ისე მოახდინოს წარსულის რეტროსპექტივა. მწერალი დროის მიღმა დგას და თავისი ესეც მარადიულ ფასეულობებზე აქვს გათვლილი. მე უნდა გადავრჩე, მტერი უნდა განადგურდეს – ფახრი უგურლუს დევიზი არ არის.

დრო-სივრცული აღქმა შედარებით კონკრეტიზირებულია აზერბაიჯანელი მწერლის ელჩინ ჰუსენბეილის მოთხრობაში „ტყვეები“. მწერალი ქმნის ლიტერატურას „ტყუილის გარეშე“. მას მთიანი ყარაბახის კონფლიქტი თავისი არსით, გაცხადებული თანამიმდევრობითა და მიზეზ-შედეგობრიობით ერთ ამბავში ისე აქვს კონცენტრირებული, რომ ლამის ყველა საბედისწერო კითხვის უნივერსალურ პასუხად ჟღერს. ომის სტიქიურ დამლუპველ ძალას აქ ცხოვრების ჩვეულებრივ რიტმს ნაჩვევი ადამიანების ცნობიერება გულუბრყვილოდ და თუმცა მოულოდნელი სიმძაფრით უპირისპირდება. წიგნში, რომელსაც „სიცოცხლის ჟამი“ ჰქვია, კავკასიურ დიალოგში აზერბაიჯანელებთან ერთად სომეხი, ოსი, ქართველი და აფხაზი მწერლები ერთვებიან. მათ ერთი სათქმელი, ერთი ტექსტი აერთიანებთ, რისთვისაც შესანიშნავად იყენებენ მეოცე საუკუნის დასასრულს პოსტსაბჭოთა ქვეყნებში ინსპირირებული კონფლიქტების რეალურ ისტორიებს. ჩარლზ დიქსონის გამონათქვამი – თუ თქვენს ქვეყანაში არაა კონფლიქტები, გაისინჯეთ, გაქვთ თუ არა პულსი, – დაფიქრებისათვის იმდენად განგანყოფს, რამდენადაც გეყოფა სიმაღლე ამ „განწმენდის“ ჟამს ყველაფერი აქედან დაინახო. არსებული დრამატიზმი ზოგადადამიანურ, უფრო გლობალურ კონტექსტში შეიგრძნო და ეთნონაციონალიზმის „ხიბლი“ გადალახო. ზოგადად ადამიანური ტკივილის შეგრძნობის, ემოციური თანამონანილეობისა და თანალმობის გარეშე ამ წიგნის სამყაროში შესვლა შეუძლებელია. მისი უპირატესი მიღწევა სწორედ ინტერტექსტობრივი დატვირთვა, არასტერილური გარემო, ზოგადი ადამიანური ფასეულობებია. ამგვარად, წიგნში მაქსიმალურად მინორულია ეთნიკური აქცენტები, თუ მხატვრული ტექსტი დოკუმენტური პროზისათვის დამახასიათებელმა დეტალებმა არ გასცა. დოკუმენტალიზმი ამ შემთხვევაში გარდაუვალია და ამ პროექტის მონაწილე ყველა მწერალი „ტყუილის გარეშე“ ცდილობს საუბარს. ისტორიული რეალობა სწორედ ის მედიუმი, რომელიც მათ სათქმელის ბოლომდე გამჟღავნებაში ეხმარება.

კოსტა ძუგაევის მოთხრობა „ტყვიებით დასერილი სივრცე“ ამ თვალსაზრისით ყველაზე საინტერესოდ გვეჩვენა. 1990-91 წლებში ცხინვალში განვითარებული მოვლენები ორივე ნაპირიდან ისეა დანახული, რომ ეროვნების განურჩევლად ახდენს მკითხველის ცნობიერების ყველაზე მნიშვნელოვანი სეგმენტის – სინანულისა და თვითგვემის პროვოცირებას. მწერალი შეგვახსენებს, რომ ამ ომში მხოლოდ სიკვდილი გაიმარჯვებს და საბოლოოდ ორთავე მხარეს საკუთარი გახუნებული ამბიციები შერჩება. შესაძლებელია თუ არა ნგრევისა და მძულვარებით დალდასმული ურთიერთობების პირობებში ზნეობისა და ეთიკურობის შენარჩუნება. ეს კითხვა სომეხი მწერლის ვარდგეს ოვიანის მოთხრობის „მე შენ მიყვარხარ, სიცოცხლე“ მთავარი თავსატეხია. შესაძლებელია თუ არა ადამიანები ყოფიერების სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლაში დროებით მაინც გაერთიანდნენ და სოლიდარობის გრძნობა შეინარჩუნონ. მოთხრობაში საომარი მოქმედების პირობებში დანაღმული ველის გადასვლის სცენა ძალიან მარტივი გააზრების პირობებშიც კი თვალნათლივ პასუხობს ამ კითხვაზე. ადამიანს ძალუძს თვითონ გადაწყვიტოს, როგორი იქნება მისი მორალური პროფილი და როგორი დარჩება იგი ამ განსაცდელის პირობებში.

90-იანი წლების აფხაზურ მწერლობაში დაურ ნაჭყებამ არა მარტო იმით მიიპყრო ჩვენი ყურადღება, რომ მან არნახული წნეხისა და ცენზურის პირობებში გაბედა ჩართულიყო კულტურათა დიალოგის პროცესში და თავისი სათქმელით შეერთებოდა იმ გუნდს, რომელშიც ქართველი მწერლებიც მოიაზრებიან, არამედ იმითაც, რომ ბოლომდე მიჰყვება შემოქმედებითი ინტუიციის ლოგიკას და სათქმელს ამ გადასახედიდან ამჟღავნებს. „მინის ყივილი“ მისგანაც მოითხოვს ხარკს, თუმცა ეს არასოდეს უშლის ხელს დაურ ნაჭყებისა შექმნას სრულფასოვანი ლიტერატურა. „ტკივილი არსებობის დამადასტურებელია – ცოცხლობ მანამ, სანამ გტკივა“ – ამბობს მწერალი ერთ-ერთ თავის მოთხრობაში „მაღე შემოდგომა დადგება“.

დაურ ნაჭყებისა მოუწია პოსტ-ფაქტუმ შედეგებზე დაყრდნობით ემსჯელა და ამ დროს სიმართლის პარალელურად ყოფილიყო საოცრად დელეკატური თავისი ერის ისტორიული საზრისისა და ეთნოფსიქიკის მიმართ. მისი, როგორც მწერლის ჰუმანისტური პოზიცია, უშუალოა, ის კონცეფციური მომენტებია, რომელიც არასოდეს ტოვებს მას და აძლევს საშუალებას იყოს აღმსრულებელი მეტად მნიშვნელოვანი მისიის – გააერთიანოს სხვადასხვა ნაპირზე დარჩენილი ადამიანები, რომელთაც ისტორიულად ყოველთვის უფრო მეტი აერთიანებდათ, ვიდრე ჰყოფდათ. დაურ ნაჭყებისა მოთხრობებში ყოველთვის შეიძლება იპოვო ის, რაც ომის დროს დანგრეულ-დანანევრებულ ქართულ-აფხაზურ ურთიერთობს აღდგენისათვის შეამზადებს და თანაცხოვრებისათვის კვლავ განაწყობს.

ქართულ-აფხაზურ კონფლიქტთან მიმართებაში მწერლობის სათქმელის განვრცობა უხუცესი აფხაზი მწერლის ფაზილ ისკანდერის მოთხრობაში „ომი და ბიჭი“ გამოკვეთილად პოზიტიური და თვალშისაცემია. ფაზილ ისკანდერი ძალიან სათუთი თემატიკით უერთდება ზოგად კავკასიურ დიალოგს, ეს არის ომის ბავშვები, მათი უმანკო თვალებით დანახული ის რეალობა, რომელსაც უფროსები ომს არქმევენ და ვერაფერს უხერხებენ იმ უსამართლობებს, რომელიც მას მოსდევს.

ხელოვნების ესა თუ ის ნაწარმოები ყოველთვის ატარებს დროის ნიშნებს, როდესაც ისინი იქმნება – დაწყებული ავტორის მოქალაქეობრივი პოზიციიდან, სათქმელის მხატვრული გადაწყვეტის თავისებურებებამდე, სტილის სიახლემდე, მიმართულების თავისთავადობამდე და ა.შ. მით უმეტეს, როდესაც ეს დრო და განვითარებული მოვლენები მნიშვნელოვან ზეგავლენას ახდენს ერის, ქვეყნის, ადამიანების ცხოვრების წესზე. საზოგადოების ბედზე, ცნობიერებაზე და მოქმედების ფორმებსა თუ ინდივიდის არჩევანს განსაზღვრავს. ასეთი მძაფრი შედეგის აღმოჩნდა ის დრამატული, მეტიც, ტრაგიკული მოვლენები, რომლებიც საქართველოში, და არა მარტო საქართველოში – კავკასიაში საბჭოთა კავშირის დანგრევის შემდეგ განვითარდა (ოჩიაური, 2009:8-9).

არამარტო ქართულ პროზაში, არამედ ქართულ-აფხაზური ურთიერთობის დარეგულირების თვალსაზრისით ძალზე შთამბეჭდავი და შედეგიანია სოხუმელი მწერლის გურამ ოდიშარიას მოღვაწეობა. მისი პროზა – რელიეფური, გამოკვეთილი პერსონაჟებით, ჰუმანიზმითა და დროის უზუსტესი ფსიქოლოგიური ანაბეჭდებით იქცევა ყურადღებას. ეს არის ქართულ-აფხაზური მეგობრობის მიკრომატიანე, რომელიც რეალური საფუძველია აფხაზ-ქართველთა საერთო წარსულისა და სამომავლო თანაცხოვრების გადასარჩენად. მიუხედავად შემზარავი რეალობისა, რომელსაც კანონიერი არსებობის უფლება აქვს მის შემოქმედებაში, მწერლის ხედვის რაკურსი ყოველთვის ოპტიმიზმსა და კაცთმოყვარეობაზეა ფოკუსირებული. მისი მზერა ყოველთვის უახლეს წარსულს დატრიალებს, გურამ ოდიშარიას საკრალური კავშირი აქვს ამ წარსულთან, მასთან უწყვეტობის განცდა ანიჭებს მწერალს ინდივიდუალიზმს, რომლის უკან ყოველთვის დგას აფხაზეთი თავისი სასიცოცხლო სივრცითა და პიროვნებებით, რომელიც უახლეს ისტორიულ კონტექსტთან ერთად შეიგრძნობა. გურამ ოდიშარიას მოთხრობები საფუძველშივე ეწინააღმდეგება ომის მიერ კაცთმოძულეობის დამკვიდრებულ ტრადიციას. მიუხედავად იმ სივრცული არეალისა, სადაც რაოდენობრივად მორალური კრიზისი სჭარბობს, მწერლისა და პროექტის ავტორის ეს ფრაზა საბოლოოდ კრავს არა მარტო მის მთავარ სათქმელს, არამედ ზოგადკავკასიური დიალოგისთვის გამიზნულ ამ შესანიშნავ წიგნს „ჟამი სიცოცხლისა“. გურამ ოდიშარიას, როგორც მწერლის სამშვიდობო მისია დასტურდება მისი არაერთი შესანიშნავი რომანით, მათ შორის მინდა აღვნიშნო მისი რომანი „პრეზიდენტის კატა“, რომელიც აფხაზეთის ბიბლიოთეკებში კატალოგშია შეტანილი, ვინაიდან მასში საოცარი სიყვარულით არის გაცოცხლებული ბლავტას სახე და მთელი რომანი იმ წარსულისადმი ერთგულებით სუნთქავს, რომელსაც ასე უფრთხილდება გურამ ოდიშარია. ეს განწყობა მან კიდევ ერთხელ დაადასტურა, როცა მან 2011 წელს თარგმნა და ქართველი მკითხველისათვის ხელმისაწვდომი გახადა აფხაზი მწერლის დაურ ნაჭყეზიას შესანიშნავი რომანი „ღამის ნაპირი“. სიმართლე გითხრათ, როცა ენგურს გაღმა დარჩენილ საქართველოზე ვფიქრობ, კავკასიის ხალხთა შესარიგებლად ეს ფაქტები გაცილებით იმედისმომცემად მეჩვენება, ვიდრე პოლიტიკოსთა მრავალწლიანი მოლაპარაკებები. შეუძლებელია არ დაეთანხმო ფრიდრიხ ნიცშეს – კულტურა მართლაც კაცობრიობის სინდისია.

### გამოყენებული ლიტერატურა

1. კონფლიქტები, კონფლიქტების და მოლაპარაკებების საერთაშორისო კვლევითი ცენტრი, თბილისი, 2010;
2. სიცოცხლის დრო, მაიკოპი: ადიღეა (რუსულ ენაზე), 2003;
3. მიგელ დე ნამუნო, ესეები, თბილისი, 2009;
4. ოჩიაური ლ., გავდიოდი გაღმა მხარეს, გაზეთი “ქართული უნივერსიტეტი”, №27, 2009;
5. ტაბიძე ტ., რჩეული, ტ. 2, თბილისი, 1966;
6. ხიდი, თბილისი, საქართველოს ლტოლვილთა და განსახლების სამინისტრო, 2007.

### **ქალაქ ბათუმის კულტურის ისტორიის საკითხები**

ნებისმიერი ერის უკვდავების გარანტიაა მისთვის დამახასიათებელი ტრადიციების შეუჩერებელი განვითარება და მიღწეულის შენარჩუნება-განმტკიცება. ამ მხრივ აჭარელთა წინაპრების ღვანლი ქართველი ერის წინაშე დიდია. მიუხედავად იმისა, რომ ხანგრძლივი დროის განმავლობაში აჭარაში არ ფუნქციონირებდა ქართული სკოლები, კულტურული დაწესებულებები და გარკვეულწილად იდეენობდა ქართული წერა-კითხვა, აჭარელთა ძალისხმევით აქ იქმნებოდა ახალი ქართული სიმღერები და ცეკვები, რაც განპიროვნებული იყო ყველა ოჯახში ქართული ენისა და საყოფაცხოვრებო ტრადიციების შენარჩუნებით.

აჭარის დედასამშობლოსთან დაბრუნების შემდეგ (1878 წ.), მოკლე დროში აჭარაში აღორძინდა კულტურისა და ხელოვნების დარგები, რაც განპიროვნებული იყო აჭარელთა ერთიან ძმურ ოჯახში დაბრუნებით. სწორედ ერთობის სიძლიერის შედეგების გამომხატველია აღნიშნული სტატია.

წერილობითი წყაროები აჭარულ ხალხური მუსიკის შესახებ გვხვდება მე-19 საუკუნის 70-იანი წლებიდან. ამ მხრივ საყურადღებოა დიმიტრი ბაქრაძისა და გიორგი ყაზბეგის ჩანაწერები.

პირველი მკვლევარი, რომელმაც აჭარის ხალხური მუსიკის შესახებ მეცნიერული მოსაზრებანი გამოთქვა, იყო კომპოზიტორი კოტე ფირცხალაიშვილი. მას 1916 წელს აჭარელი მომღერლებისაგან რამდენიმე სიმღერა და საცეკვაო მელოდია ჩაუწერია.

დიდი ღვანლი დასდო აჭარული სიმღერებისა და საცეკვაო მელოდიების ჩანერა-შემონახვის საქმეს მე-20 საუკუნის 30-40-იან წლებში კომპოზიტორებმა შალვა მშველიძემ, ვ. კეკელიძემ და ა. ფარცხალაძემ, რომელთა ჩანაწერები გადატანილია ნოტებზე.

აჭარის ხალხური მუსიკის შესწავლასა და მუსიკალური ფოლკლორის შეგროვება-კვლევა ძიებას დიდი გასაქანი მიეცა მას შემდეგ, რაც 1958 წელს საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ბათუმის ნ. ბერძენიშვილის სახელობის სამეცნიერო კვლევით ინსტიტუტთან შეიქმნა ფოლკლორის განყოფილება, რომლის თანამშრომლებმა მდიდარი მასალები შეაგროვეს აჭარის მუსიკალური ფოლკლორიდან.

აჭარის სამშობლოსთან შემოერთების პირველი დღიდანვე ქართველი საზოგადო მოღვაწენი ილია ჭავჭავაძის მეთაურობით დღენიადაგ იღვწოდნენ ბათუმში კულტურის აღორძინებისათვის: ხსნიდნენ სკოლებს, ბიბლიოთეკებს, მართავდნენ კონცერტებსა და თეატრალურ წარმოდგენებს.

პირველი ქართული თეატრალური წარმოდგენა ბათუმში 1879 წელს გამართეს. მისი სულისჩამდგმელი და ორგანიზატორი იყო ქალაქის პოლიცემისტერის დურმიშხან ჟურულის მეუღლე ქეთევანი. მათი ბინა ბათუმში ჩამოსული ყველა ქართველი ინტელიგენტის თავშეყრის ადგილად იქცა. ქალაქის საკრებულოში და სამოქალაქო სასწავლებლის შენობაში, სადაც მონყობილი იყო მცირე

სცენა, იმართებოდა ქეთევან ჟურულის მიერ ორგანიზებული თეატრალური წარმოდგენები. 1882 წელს ქეთევან ჟურულის ინიციატივით ბათუმში ჩამოყალიბდა სცენის მოყვარულთა წრე, რომელიც მოგვიანებით ცნობილმა ქართველმა მწერალმა და საზოგადო მოღვაწემ დავით კლდიაშვილმა დრამატულ თეატრად გადააკეთა.

დავით კლდიაშვილი თავის ნაშრომში “ჩემი ცხოვრების გზაზე” გადმოგვცემს: „დუნედ მიმავალ ცხოვრებას ასიცოცხლებდნენ ხანდახან ჩამომსვლელი ქართველი არტისტები. თეატრი არ იყო მაშინ ბათუმში. წარმოდგენები სამოქალაქო სასწავლებლის ეზოში მდგარ პატარა შენობაში იმართებოდა. ასიოდე მაყურებელი თუ დაეტეოდა და ამით კმაყოფილდებოდა საზოგადოება.

ამ დროს ერთ-ერთ ჩამოსვლაზე გავეცანი ქართველ არტისტებს: მარია საფაროვა-აბაშიძეს, ქეთო ანდრონიკაშვილს, ვასო აბაშიძეს, სანდრო (ალექსანდრე) ყაზბეგს და ლადო მესხიშვილს, ჩემს სიხარულს იმათი გაცნობის გამო საზღვარი არ ჰქონდა. ერთხელ სცენაზეც კი გამოვედი მათთან. „...გაგიჟებით უყვარდა სანდროს სცენა, მაგრამ, საუბედუროდ, ძლიერ სუსტი მსახიობი იყო. სამაგიეროდ ლეკურის გასაოცარი მოთამაშეა” (კლდიაშვილი, 1984:25).

მუდმივი ქართული დასი თბილისში 1879 წელს ჩამოყალიბდა. იგი იმავე წლის ზაფხულში ბათუმში ჩამოვიდა საგასტროლოდ. თბილისში მუდმივი თეატრალური დასის ჩამოყალიბებას დაუკავშირდა 1893 წ. პირველი სახალხო თეატრის დაარსებაც.

თბილისში შექმნილმა მუდმივმოქმედმა თეატრალურმა დასმა ბათუმელი საზოგადოების დიდი დაინტერესება გამოიწვია, რამაც განაპირობა 1884-1887 წლებში ბათუმში “საოჯახო თეატრის” დაარსება, რომლის მეპატრონე იყო ვინმე თამარი. თეატრი მოთავსებული იყო ხის შენობაში, რომელიც იდგა იქ, სადაც ახლა კაცთა სადალაქოა (კ. გამსახურდიას და ა. მელაშვილის ქუჩების კვეთა).

1888-1890 წლებში “საოჯახო თეატრის” დახურვის შემდეგ, ფუნქციონირებას შეუდგა ასევე “საოჯახო თეატრი” ცნობილი ბათუმელი ვაჭრის ანანიევის სახლში, რომელიც იდგა მემედ აბაშიძის და ვაჟა ფშაველას ქუჩების კვეთაში.

მე-19 საუკუნის 90-იან წლებში, ბათუმში თავისი დასით ჩამოვიდა ანტრეპრენიორი ტომსკი, მან ანანიევის თეატრი დაიწუნა და გადაწყვიტა საკუთარი კლუბის დაარსება, რისთვისაც დაიქირავა ყოფილი რკინის ნაკეთობების შესანახი საწყობი. იგი ეკუთვნოდა ბელგიელ კომერსანტს ი. მარშოს. ეს იყო ბათუმში პირველი კლუბი 900 ადგილზე. ტომსკის წასვლის შემდეგ კლუბი იჯარით აიღო ადვოკატმა იურკევიჩმა, რომელმაც შენობა გაარემონტა და იქ თეატრი მოაწყო; ბათუმელებმა მას “რკინის თეატრი” შეარქვეს – შენობის პირვანდელი სახელწოდების მიხედვით.

1916 წელს, სტამბის მფლობელმა შმავესკიმ, ბათუმის ოლქის გუბერნატორის ბ. რომანოვსკის ნებართვით ახლანდელი ი. ჭავჭავაძის სახელობის სახელმწიფო თეატრის ადგილზე ააგო ახალი შენობა, სადაც სისტემატურად იმართებოდა თეატრალური დადგმები, კონცერტები და საღამოები. შმავესკის თეატრმა ბათუმში თურქებისა და ინგლისელების ყოფნის პერიოდში 1921 წლამდე შეწყვიტა ფუნქციონირება. 1921წელს ამ თეატრთან შეიქმნა პროფესიული თეატრა-

ლური დასი ვასო ურუშაძის ხელმძღვანელობით, რომელსაც მოგვიანებით აკადემიური თეატრი ეწოდა.

ვასო ურუშაძე ენერგიულად შეუდგა თეატრის აღორძინების საქმეს. დასში მონაწილეობდნენ იმ დროისათვის ცნობილი მსახიობები: აკაკი ვასაძე, შალვა ლამბაშიძე, ემანუილ აფხაიძე, ნატალია ჯავახიშვილი, კირილე მაჭარაძე, ცაცა ამირეჯიბი, მიხეილ გელოვანი და სხვები.

1922 წელს ბათუმის აკადემიურ თეატრთან შეიქმნა საოპერო დასი, რომლის შემადგენლობაში ძირითადად შედიოდნენ მონვეული მომღერლები. ჟურნალ “დროშაში” გამოქვეყნებულ ცნობაში აღნიშნულია: “სასცენო ხელოვნების სფეროში განსახკომმა გადადგა მნიშვნელოვანი ნაბიჯები. ზამთრის სეზონისათვის მონვეულ იქნენ საქართველოს და რუსეთის სხვადასხვა ქალაქებიდან ქართული და რუსული დრამის და ოპერის ცნობილი მსახიობები, რომელთა წარსული მოღვაწეობა ხელოვნების აღნიშნული დარგების წინსვლის გარანტიას გვაძლევდა მიმდინარე სეზონში” (ჟურნალი “დროშა”, 1925).

რაც შეეხება ოპერის გუნდსა და ორკესტრს, იგი დაკომპლექტებული იყო ადგილობრივი ძალებით, რომელთა უმეტესი ნაწილი რუსეთისა და საქართველოს რეგიონებიდან სხვადასხვა დროს ბათუმში ჩამოსახლდა საცხოვრებლად.

ამგვარად, ბათუმში ოპერის თეატრი ცარიელ ადგილას არ აღმოცენებულა. მას აქ დახვდა ნოყიერი ნიადაგი.

ბათუმში სხვადასხვა ქვეყნიდან საგასტროლოდ ხშირად ჩამოდიოდნენ მომღერლები, მოცეკვავეები, საოპერო და თეატრალური დასები.

1889 წელს მუსიკის მოყვარულთა თაოსნობით ბათუმში იხსნება მუსიკოსთა პირველი წრე, რომელსაც ხელმძღვანელობდა ცნობილი კაპელმაისტერი და მუსიკოსი ალექსანდრე ვეტეშნიკოვი, სწორედ აქედან იწყება აჭარის მუსიკალური საზოგადოების ისტორია. წრე ეწევა ფართო მასშტაბის საქმიანობას. მან შეიმუშავა წესდება და მიზნად დაისახა მოსახლეობის განათლება მუსიკის სფეროში. იწყება ქართული, რუსული და ევროპული მუსიკის პოპულარიზაცია. სისტემატიური ხასიათი მიეცა ხალხური და კლასიკური მუსიკის საღამოების მოწყობას, სიმფონიური კონცერტების ჩატარებას და სხვა. ყოველივე ამას ხელს უწყობდა ადრინდელი მდიდარი ტრადიციები, რამდენადაც ადგილზე მუსიკალური და ქორეოგრაფიული ხელოვნების საფუძველს ძირითადად ქართული ეროვნული კულტურა და ხელოვნება განსაზღვრავდა.

ბათუმში თანდათანობით მატულობს სხვადასხვა ჟანრის გუნდები, რასაც სტიმულს აძლევს ის გარემოება, რომ სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოვიდნენ მკვიდრი ნიჭიერი ლოტბარები და ხალხური სიმღერების უბადლო შემსრულებლები.

დღის წესრიგში დგება მუსიკალური საზოგადოების შექმნის საჭიროება, რომელიც უხელმძღვანელებდა, გააერთიანებდა და მეურვეობას გაუწევდა კულტურისა და ხელოვნების აღმავლობის საქმეს.

სწორედ 1921 წელს, აჭარაში წრეობრივი გაერთიანების ბაზაზე იქმნება “აჭარისტანის მუსიკალური საზოგადოება”, რომელმაც ხელი შეუწყო მუსიკალური ხელოვნების აღორძინებას.

მუსიკალური საზოგადოების დაფუძნებლები იყვნენ ლოტბარები მ. კუხიანიძე და დ. ყუბანიევილი. უკანასკნელი ბათუმში ქუთაისიდან ჩამოვიდა სპეცი-



ალური მონვევით და მუსიკალური საზოგადოების დავალებით ჩამოაყალიბა შერეული გუნდი.

საქმის უკეთ წარმართვის მიზნით ყუბანეიშვილმა ჩამოაყალიბა მუსიკალური საზოგადოების ორგკომიტეტი და გამგეობა შემდეგი შემადგენლობით: მელიტონ კუხიანიძე, დიმიტრი ყუბანეიშვილი, გიორგი ხმალაძე, ნიკოლოზ გიორგაძე, ალექსანდრე ჩიხლაძე, გიორგი კაპანაძე და აკაკი ცხომელიძე (აჭარის-ტანის სახელმწიფო აკადემიური გუნდის 10 წელი, 1932).

დ. ყუბანეიშვილის რეკომენდაციით, დაარსების დღიდან გუნდის ხელმძღვანელად ქუთაისიდან მოიწვიეს ცნობილი ლოტბარი მელიტონ კუხიანიძე. თავდაპირველად გუნდი დაკომპლექტდა არაპროფესიონალი მომღერლებით, რომლებიც ბათუმის სხვადასხვა წარმოება-დანესებულებაში მუშაობდნენ.

მომღერალთა გუნდის მთელი შემადგენლობის დაულალავმა შრომამ და მისი ხელმძღვანელის ძალისხმევამ, სულ რაღაც ორი წლის მუშაობამ დიდი შედეგი გამოიღო.

1924 წელს გამართულმა საჩვენებელმა კონცერტმა დიდი მოწონება დაიმსახურა. კოლექტივის წარმატებაში ლომის წილი მიუძღოდა მის ხელმძღვანელს მ. კუხიანიძეს, რომელსაც ახასიათებდა საქმისადმი უჩვეულო სიყვარული, დაუშრეტელი ენერჯია, სანაქებო დისციპლინა და ნებისყოფა.

1929 წელს თბილისში, სრულიად საქართველოს მომღერალთა გუნდების ოლიმპიადაზე აჭარის გუნდმა დაიმსახურა პირველი ადგილი და ჯილდო.

მიღწეული წარმატებებისთვის 1939 წელს აჭარის აკადემიურ გუნდს მიენიჭა აჭარის სახელმწიფო კაპელის სტატუსი.

1944 წლიდან კაპელა გარდაიქმნა აჭარის სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლად. ამასთან დაკავშირებით, ძირფესვიანად გადახალისდა ანსამბლის რეპერტუარიც.

ანსამბლის პირველი ქორეოგრაფიული ჯგუფის ჩამოაყალიბებაში დიდი ღვაწლი მიუძღვის ცნობილ ქართველ ქორეოგრაფს დავით ჯავრიშვილს. მისი უშუალო ძალისხმევით დამუშავდა ახალი ცეკვები, რომლებმაც პრაქტიკული განხორციელება ჰპოვეს სცენაზე.

1928 წელს გამოჩენილი ქართველი კომპოზიტორების მ. ბალანჩივაძისა და შ. თაქთაქიშვილის ძალისხმევით მოხერხდა ბათუმში სამუსიკო სასწავლებლის დაარსება.

თავდაპირველად სასწავლებელში ფუნქციონირებდა შემდეგი სპეციალობები: საფორტეპიანო, ვოკალური, საგუნდო სადირიჟორო და თეორიული.

აჭარაში ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლებში იქმნებოდა სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლები. ბათუმში 1956 წელს შეიქმნა კულტურულ-საგანმანათლებლო სასწავლებელი, რომლის კონტინგენტი განისაზღვრა 50 ადგილით.

ახალგაზრდა სპეციალისტთა პირველი გამოშვება 1959 წელს მოხდა. მათგან აბსოლუტური უმრავლესობა დაუბრუნდა მშობლიურ რაიონებს და სასწავლებელში მიღებულ თეორიულ და პრაქტიკულ ცოდნას გადასცემდა ახალგაზრდებს.

აჭარის განათლების სისტემის განვითარების პარალელურად, დიდი მოთხოვნილება შეიქმნა საშუალო განათლების მქონე მხატვართა კადრებზე.

ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლებში ხატვას ასწავლიდნენ არასპეციალისტები. ამავე დროს ბევრ ახალგაზრდას სურვილი ჰქონდა სწავლა გაეგრძელებინა სამხატვრო აკადემიაში. მაგრამ სათანადო მომზადების გარეშე, ამას ვერ ახერგებდნენ. ამან განაპირობა 1936 წელს ქ. ბათუმში სამხატვრო სასწავლებლის გახსნა, სადაც პირველ ხანებში ისწავლებოდა მხოლოდ სპეციალური საგნები. 1939 წლიდან შემოღებული იქნა ზოგასაგანმანათლებლო საგნების სწავლებაც. სასწავლებელი დაიხურა 1942 წელს, მეორე მსოფლიო ომის დაწყებასთან დაკავშირებით.

1970 წელს აჭარის კულტურის სამინისტროს ძალისხევით სამხატვრო სასწავლებელი აღდგა და მას გამოჩენილი ქართველი მხატვრის ნ. კანდელაკის სახელი მიენიჭა.

კულტურის განვითარების აუცილებლობამ დააყენა ბათუმში კონსერვატორიის გახსნის საკითხი. კონსერვატორია გაიხსნა 1995 წლის 29 სექტემბერს.

### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

1. კლდიაშვილი დ., ჩემი ცხოვრების გზაზე, ბათუმი, 1984
2. ჟურნალი "დროშა", 1925
3. ჟურნალი "ლიტერატურული აჭარა", ბათუმი, 1968
4. აჭარისტანის სახელმწიფო აკადემიური გუნდის 10 წელი, ბათუმი, 1932

**ხატოვანი სიტყვა-თქმები – ეროვნული რეალიების  
ენობრივი სურათი**

XXI საუკუნის ლინგვისტიკაში აქტუალურია კვლევის მიმართულება, რომლის მიხედვითაც ენა მოიაზრება, როგორც ეროვნების კოდი. ეთნოსის ფონური ინფორმაცია ყველაზე კარგადაა შემონახული ხატოვან სიტყვა-თქმებში, ფრაზეოლოგიზმებსა და იდიომებში. სწორედ ისინი გვიქმნიან სრულ წარმოდგენას ამა თუ იმ ხალხის შესახებ, რამეთუ შეიცავენ ძვირფას და უტყუარ ცნობებს მსოფლგაგების შესახებ. მათში დაცულია ისტორიული ფაქტები, ეთნოგრაფიული და ფოლკლორული ცნობები, მოკლედ, ისინი ნათლად გამოხატავენ ნაციონალურ რეალიებს.

ხატოვანი სიტყვა-თქმები ინახავენ ინფორმაციას ამა თუ იმ ხალხის მატერიალურ-კულტურული მიღწევების, სულიერი ფასეულობების, ყოფა-ცხოვრების, რწმენის, ტრადიციების შესახებ. ყოველივე ამას რეალიებს უწოდებენ. მათში დაუნჯებულა ერის მსოფლხედვა, ისინი საუკუნეების განმავლობაში ჩამოყალიბებული კონცეპტუალური სისტემის, ეროვნული სამყაროს კულტურული ხატია.

“ერის კულტურა, სულიერი წყობა, ისტორია კარგად წარმოჩნდება ხატოვან გამოთქმებში. საქმე ისაა, რომ ე. წ. ხატოვანი გამოთქმა ხატოვნების ფუნქციით გვიან აღიჭურვება ხოლმე. თავდაპირველად მას სავსებით ზუსტი და პირდაპირი დანიშნულება ჰქონდა: უშუალოდ გამოხატავდა ფაქტს, მოვლენას” – წერს ბ. ჯორბენაძე (ჯორბენაძე, 1997: 89).

ჩვენი კვლევის მიზანია ის ფრაზეოლოგიზმები, რომლებშიც ჩანს ისტორიული მოვლენები, ტრადიციები, რწმენა და ა. შ.

I. ხატოვან სიტყვა-თქმებში დაცულია ისტორიული ფაქტები და კონკრეტული გეოგრაფიული გარემო, ტოპონიმები: **ეგ არის და გორის ციხე** (გორის ციხესავით მტკიცე, უძლეველი); **კაკას ხიდი გაიარა** (კვალწმინდად დაიღუპა – ქვემო იმერეთიდან კაკას ხიდით გაჰყავდათ ტყვეები); სინონიმურია ფრაზეოლოგიზმი – **ჩაილურის წყალი დალია; აქედან და ახალციხეო** (ახალციხე სიშორეს აღნიშნავს); **ბევრჯერ გაიხედავ საქარიას ქედზეო** (ამაოდ ელოდები რამეს უშრომლად; საქარია – ქედი დილომთან, სადაც თავს იყრიდნენ ზარმაცები, უქნარები); **მტკვარი ვერ გარეცხავს** (მტკვარი – დიდი წყალი, კონკრეტულ კუთხეში მას აქვს სტრუქტურული ვარიანტები: ჭოროხის//ჩაქვის წყალი ვერ გარეცხავს).

აჭარაში თუ იტყვიან: **მახოს ხიდივით აქვს ცხვირი გაშვერილიო**, – ამით მიანიშნებენ გაბრაზებაზე, დიდ წყენაზე.

**ჩაილურის წყლის დაღვევა** – უკვალოდ, უიმედოდ დაკარგვას, ხელიდან წასვლას, რისამე მორჩინას, მალე გათავებას ნიშნავს... “ჩხუბს ლანძღვა-გინებას ჩაილურის წყალი დაელია, მათ მიდამოს არ იბადება შხამი და ბოროტი” (ვაჟა).

ჩაილური პატარა სოფელია ქიზიყში. სოფ. მატაანთან (გარეკახეთი) ჩამოდის პატარა, ღრმაკალაპოტიანი, მალაღნაპირებიანი მდინარე – ჩაილურის წყალი. სოფლები მას სარწყავად ვერ იყენებდნენ.

ძველად შიდა კახეთიდან მოპარულ საქონელს ქიზიყში გასასაღებლად რომ წამოასხამდნენ ქურდი ლეკები, თუკი ჩაილურის წყალზე გადაატარებდნენ, უკვე სამშვიდობოს ეგულეობდათ თავი, პატრონების დევნის აღარ ეშინოდათ.

თვითონ სიტყვა **ჩაილური** თურქულია, **ჩაი** – წყალი და **ლული** – დენა, მდინარე წყალი ანუ მდინარე. ამრიგად, ქიზიყში მოპარულ საქონელს თუ მდინარე ჩაილურზე გადაიყვანდნენ, მას ველარ იპოვიდნენ.

II. აქ შემონახულია ცნობები კონკრეტული პიროვნებების შესახებაც:

**გაგუნაანთ დერეფანი გახდა**, იტყვიან, როცა რამე საქმეს დასრულება არ ეღირსება. მაგ: “საქმე გაგუნაანთ დერეფანი გახდა სწორედ! ამდენი ხანია დასრულება კი არ ეღირსა”.

თელავში ვინმე გაგუნაშვილი ყოფილა, სახლის დერეფნის კეთება დაუნყია, მაგრამ დაუმთავრებელი დარჩენია ბოლომდე. თელაველები ბოლომდე მიუყვანელი საქმის გამოსახატავად ამ ფრაზას იყენებდნენ (სახოკია, 1979:66).

**გათავდა ბუხუიას პურობა** – დაუსრულებელ რამეს ბოლო მოელო. ბუხუია მეგრელი ყოფილა, მან პურობა გაუთავებელი იცოდა (სახოკია, 1979:68).

**ანალოგიურია ციციანთ სუფრა** – უპურობა, **ციციანთ დავა** – დაუსრულებელი დავა.

III. ხატოვან სიტყვა-თქმებში დაცულია გარკვეული მორალი და ზნეობრივი ღირებულებანი: **მანდილის//ლეჩაქის მოხდა** (ქალის მიერ ნამუსზე ხელის აღება); **ულვაშის აწვევა//მოპარსვა** (შერცხვენა); **ჩაქოლვა** (ჩაქვავება); **თავზე ლაფის დასხმა** (შერცხვენა); **პირშავი** (შერცხვენის პირზე მურს სცხებდნენ); **ყურმოჭრილი მონა**; **ყურებზე ხახვი არ დამაჭრა**; **არ ეხახვება**.

ქართულში არსებობს გამოთქმა: „ვერაფერს დამაკლებ“. ამავე სემანტიკისაა: **„ყურებზე ხახვს ვერ დამაჭრი“**. **ყურებზე ხახვი არ დამაჭრა** – ვერას დამაკლებ, ვერ მომერევი, შენი მუქარა შენთვის შეინახე. ყურებზე ხახვის დაჭრა ისტორიულ მოვლენას უკავშირდება. ძველად გაბატონებული იყო ერთმანეთის მოსარევად ფიზიკური ძალმომრეობა. სუსტი და უძლური ძლიერს ეწირებოდა მსხვერპლად, მონებს აჭრიდნენ ყურს, რადგან ყური ისეთი ორგანო იყო, ფიზიკურ მუშაობას ხელს არ უშლიდა, წამოსული სისხლის შესაჩერებლად და სადეზინფექციოდ ყურებზე ხახვს აჭრიდნენ (სახოკია, 1979:725).

**თავზე ნაცრის დაყრა** – გლოვა, მწუხარება, თავის შერცხვენა, დამცირებაა. ეს გამოთქმა მომდინარეობს ძველი ჩვეულებიდან: გლოვის ნიშნად ნაცარში გორვისა და თავზე ნაცრის დაყრიდან. ბ. ჯორბენაძე წერს: საფუძველი არის ის, რომ ქმრის გარდაცვალებისას მის ცოლს ცეცხლში წვავდნენ. ამ წესის გადა-

ვარდნის შემდეგ მისი ადგილი დაიჭირა სიმბოლურმა თვითდანვამ. ადამიანს წვავდნენ დანაშაულის დროსაც, შემდეგ ეს წესი თავზე ნაცრის დაყრით შეიცვალა (ჯორბენაძე, 1997:91).

**თავზე ნაცრის დაყრა** უკავშირდება სამეგრელოს, ჯერ კიდევ მე-20 საუკუნის ჩვეულებად ჰქონდათ, როცა ცოლს ქმარი მოუკვებოდა კერიის პირას დანოლილიყო და თავზე ნაცარი დაეყარა. ნაცრის თავზე დაყრა თავის დამცირებას ნიშნავდა და ეს მეტად სამარცხვინო იყო და ღვთის განსარისხებელ საქმედ მიიჩნეოდა (სახოკია, 1979:223).

აქვე უნდა დავასახელოთ **პირზე მურის ცხებაც**: ძველად ქართლში დამნაშავეს პირს მურით უთხუპნიდნენ. ხატოვნად ეს გამოთქმა ნიშნავს ვისიმე უსინდისობას, უსირცხვილობას, ღალატს.

**პირშავი** (მამისა იმას უნდა ეთაკილებოდეს, ვინც მამასთან პირშავია (ილია) – ძველად საქართველოში დამნაშავეს პირზე მურს უსვამდნენ, სოფლის თავკაცები დამნაშავეს პირზე მურს სცხებდნენ. დამნაშავე ყველას წინაშე აღიარებდა თავის დანაშაულს, თავის პირშავიანობას და პირნათლებში ვერ გაერეოდა (სახოკია, 1979:499).

**თავზე ლაფის დასხმა** – გალანძვლა, განბილება, შერცხვენა, საქვეყნოდ შეურაცხყოფა: „სოფელი ძალიან არის აღშფოთებული, ამბობენ, მოვამთობთ და თავს ლაფს დავასხამთ ბაბალესაც და მღვდელსაცო” (ვ. ბარნ).

ძველად ადამიანს უზნეობისათვის მთელი სოფელი ასამარებდა. მსცოვანნი და სოფლის თავკაცნი საყოველთაოდ დაადასტურებდნენ დასასჯელის დანაშაულს. ისინი დაგმობდნენ დამნაშავეს და გადაწყვეტდნენ თავს ლაფი დავასხათო. ჯერ ქუდს ან მანდილს მოხდიდნენ დამნაშავეს, თუ წვიმა არ იყო და ლაფი არ იშოვებოდა, მინას წყლით აზელდნენ, ვირზე უკუღმა შესვამდნენ მას და თავზე ლაფს დაასხამდნენ. ეს წეს-ჩვეულება ჯერ კახეთში გადავარდა, იმერეთში გაცილებით ადრე მოიშალა, მაგრამ ხატოვანი გამოთქმა დარჩა (სახოკია, 1979:221).

IV. ზოგ ფრაზეოლოგიზმში დაცულია ცნობები ხალხური მედიცინის შესახებ: **ყურებზე ხახვი არ დამაჭრა** (სადეზინფექციოდ ხახვს იყენებდნენ), **ბალბა არ მომიხარშო**, **თავზე ბალბა დავადე** – დავამშვიდე (ქართლ-კახეთში ჭრილობის მოსარჩენად ავადმყოფს მოხარშულ ბალბას ადებდნენ).

**თავზე ბალბა დავადე** – გაბრაზებული დავამშვიდე. მაგ: მართალია, შენი მეგობარი ძალზე იყო გაბრაზებული, მაგრამ თავზე ბალბა დავადევი, დავამშვიდე.

მოხარშული მხალი, ბალბა, ხალხურ მედიცინაში იხმარება ჭრილობების მოსაშუშებლად. გაბრაზებული ადამიანი, თ. სახოკიას განმარტებით, ისევეა გამწარებული, როგორც დაჭრილი და ეს გამწარება თავში გროვდება.

ქართლ-კახეთში იტყვიან, „**ბალბა არ მომიხარშო**“, ბალბას ხარშავდნენ და ჭრილობაზე აყრიდნენ. ა. თაყაიშვილი წერს, რომ ხშირად შეცდომით ვაკავში-

რებთ იდიომს ისტორიულ მოვლენებთან. არსებობს განსხვავებული თვალსაზრისი: შესაძლოა ფრაზეოლოგიზმს – „ყურებზე ხახვი არ დამაჭრა“ საერთო არაფერი ჰქონდეს აღნიშნულ პროცედურასთან და სავსებით მოტივირებული იყოს, ეყრდნობოდეს პროცესის შესრულების სიძველეს და ატარებდეს ისეთივე ირონიულ-ფამილიარულ ელფერს, როგორსაც იდიომი „ფეხები არ მომჭამო“. ასეთი დაშვებისაკენ გვიბიძგებს ის ფაქტიც, რომ სვანურ შესატყვისში ყურის მაგივრად კისერია ნახმარი: „კისერზე ხახვი არ დამაჭრაო“ (თაყაიშვილი, 1961:148).

ენის ისტორიის თვალსაზრისით საინტერესოა მუჰაჯირთა მეტყველებაში დადასტურებული ფრაზეოლოგიზმები, ისტორიულ რეალიებს რომ ასახავენ: **რაზე მირბიხარ, რუსი ხუმ არ მოგდევს? ჩაუშის ნაჯახსავენ დარჩენილია, უკან ველარ გააგზანი** (საუბარია ცოლზე, რომელსაც ადვილად ვერ გაეყრებოდა ქმარი) (ხახუტაიშვილი, 2009:210).

V. ფრაზეოლოგიურ ერთეულებში შემონახულია რწმენა-წარმოდგენები და წეს-ჩვეულებანი თუ ტრადიციები: **ხორცისა და სულის გაყრა, სულის განტევა** (სიკვდილი); **ცხვარი ფეხზე ჰყავს მოკიდებული – მომაკვდავია**, მალე მის ქელეხში ცხვარი დაიკვლება (აღმოსავლეთი საქართველოს წეს-ჩვეულება); **შენი ლავაში დავხიე (ასევე აღმოსავლეთ საქართველოს წეს-ჩვეულება); ქერის ახსნა; გულქართლი** (იგულისხმება ქართლის განსაკუთრებული სტუმართმოყვარეობა); **შაბზე ნავიდა//მარილზე ნავიდა** (გარდაიცვალა).

„კაცობრიობის დამოკიდებულება სიკვდილისადმი, როგორც ყოფის კონცეპტუალური მომენტისადმი, შეიძლება იყოს საუკეთესო საშუალება, გასაღები სხვადასხვა ეთნოსის კულტურული მსოფლხედვის გასარჩევად. წარმოდგენა სიკვდილზე უნივერსალურია მრავალი ხალხის სამყაროს ენობრივ სურათში, თუმცა ყოველი ნაციონალური კულტურის (რწმენა, ტრადიცია, რიტუალი, წარმოდგენა და ა.შ.) თვითმყოფადობა განაპირობებს თითოეული ეთნოსის ენობრივი ცნობიერების უნიკალურობას“ (კიკონიშვილი, 2010:86-87).

იდეალისტურ ფილოსოფიაში სული წარმოდგენილია, როგორც არამატერიალური სანყისი, დასაბამი, ბუნების საგნებისა და მოვლენების მამოძრავებელი ძალა. რელიგიურად სული ადამიანის არსებობის ღვთაებრივი მხარეა, რომელიც უპირისპირდება სხეულს (ხორცს) იმიტომ, რომ იგი უკვდავია. ქრისტიანული რწმენით, იგი საიქიოში განაგრძობს არსებობას (ქეგლ). სიკვდილის სემანტიკის ამსახველ ფრაზეოლოგიზმებში უხვადაა **სულ-კომპონენტიანი** იდიომები. ისინი დასტურდება როგორც ძველ ქართულ ტექსტებში, ისე თანამედროვე ქართულ მხატვრულ ლიტერატურაში:

ეს სემანტიკა გადმოცემულია არაერთი ვარიანტით: **ხორცისა და სულის გაყრა; სულის ძლევა/მიცემა//დალოცვა/მიზარება [უფლისადმი; სულის ცაში გაგზავნა//ამოსვლა//განტევა//სულთაგან დაცლა; გაფრთხობინება ან კიდევ – სულის ხორცთაგან/გვამთაგან განშორება.**

მის თანაცა **მისცა სული თვისი უფალსა** სამგზის სანატრელმან პეტრე (სინ. მრთ. 249, 6); **მოულის სული** მათი მათგან და მოაკლდიან და მიწადვე თვისა მიიქციან (იქვე, 263, 17.); **სულნი გაიქცნეს**, მოდრიკა თავი გიშრისა ტალამან (რუსთაველი); **მოაბადისა ნების გასრულებასა სულისა ჩემისა ამოსლვა მირჩევნია** (ვისრ. 56.4); ხმალი ჰკრა და თავი გააგდებინა და **სულთაგან დაცალა** (რუსუდ. 176.35); ინდოთა ლაშქართაგან მრავალთა **სული გვამთაგან განეშო-**

**რათ** (ყარ. 78, 32); საშინელი კიდევ დაიჭყივლა და **სული ხორცთაგან დაცალა** (ყარ. 199, 17); მივდივარო, მითხრა და **ღმერთს მიაბარა ალალი სული** (ილია); მამაჩემი საშინლად აღელვებულა, გულისცემას უმატნია და **სული განუტევებია** (მ. ჯავახ. 5, 305. 13-15.); ჯვებე ავად იყო, ამიტომ პუპის ბედი და პატარა დუქანი ჩააბარა, ხოლო **სული ღმერთს დაულოცა** (მ. ჯავახ. II 10, 14-16); შუაგზაზე რომ მივიდა, **სული გაგზავნა ცაში** (პ. უმიკ.).

**სიკვდილის მოახლოების** ამსახველი ფრაზეოლოგიზმებია: დედა მომიკვდა, მამა **სულზედა მიძეს** და ვსტირი მუდამ სულ ზედა (დ. გურ.); საწყალი მაგი მამა რომ **სულს ებრძოდა**, მე იქ ვიყავი (ს. მგალობლ.).

ვაჟა წერს: ხევსური მიცვალებულს დიდის ამბით მარხავს. როცა სწეული დაუწყებს **სულ ბრძოლას**, ე.ი. სიკვდილისკენ პირს მიიღებს, ხევსური სხეულს გარედ გამოიტანს, რომ სული გარედ დალიოს (ვაჟა-ფშაველა).

**მარილზე წასვლა, მარილზე გაგზავნა აღზევანს**, – ესენიც სიკვდილის გამომხატველი იდიომებია.

გოგიტას ამბავს თუ მკითხავ ძმავო, რა ხანია **მარილზე წავიდა**.

საქართველოში საკუთარი მარილის საბადოების უქონლობის გამო ადამიანები აღზევანში მიდიოდნენ მარილის მოსატანად. შორი გზა ხიფათიანიც იყო. ოსმალები ძარცვავდნენ მათ და ხშირად ხოცავდნენ კიდეც. მარილზე წასვლა და უკან დაბრუნება მეტად საეჭვო იყო.

ქვემო სვანეთში მარილი ხონიდან აჰქონდათ. გზა ცხენისწყლის ხეობით ჩადიოდა და მეტად სახიფათოც იყო. მარილზე წამსვლელთაგან ბევრი იღუპებოდა, ამიტომაც თქმა **ხონში მარილზე წასვლა** გადაიქცა სიკვდილის სინონიმად. ვინმე რომ მოკვდებოდა, იტყოდნენ: “აჩად ჯიმთ ხონთე”, – ხონში მარილზე წავიდაო.

**სინონიმურია შაბზე წასვლა**. ძველად ტყავეულობის დასამუშავებლად შაბი განჯიდან მოჰქონდათ. განჯიდან 12 კმ. მანძილზე დღესაც არის შაბის საბადოები. ქართლიდან აიყრებოდა მთელი ქარავანი ურმებისა, ზოგჯერ 60-80 კაცი მოიყრიდა თავს. ყველანი შეიარაღებული იყვნენ, აზერბაიჯანში უხვდებოდნენ ყაჩაღები, რომლებიც შაბზე წამოსულთ ძარცვავდნენ და ხშირად ხოცავდნენ.

**ცხვარი ჰყავს ფეხზე გამობმული – მალე მოკვდება**: ბებერი, საცა მოკვდება, მალე მისი ქელეხი გაიმართება. მაგ: „იმას რას უყურებ! ვერა ხედავ ბებერი ცხვარი ფეხზე ჰყავს გამობმული!“

აღმოსავლეთ საქართველოში: სადაურიცაა ეს თქმა, ვინმე რომ მოკვდებოდა, ქელეხს უმართავდნენ, იკვლებოდა საქონელი და განსაკუთრებით ცხვარი. ასეთი ცხვრის დაკვლა და ქელეხის ჭამა მოსალოდნელი იყო მაშინ, როცა კაცი ბებერი იყო და როგორც ამბობდნენ ხოლმე, წინ ორი პარასკევი არ ედო: თავი უნდა დაეკრა სააქაო ცხოვრებისათვის (სახოკია, 1979:820).

ჩვენ მიერ მოძიებულ მასალაში დასტურდება ფრაზეოლოგიზმი, რომელშიც წყევლის ბიბლიური ფორმულა, საეკლესიო-წიგნური ხასიათის იდიომი,

სტილიზაციის მიზნით გამდიდრებულია დიალექტური ვარიანტებით. “შესაქმეში” ვკითხულობთ, თუ როგორ დაწყველა პირველშეცოდების შემდეგ ღმერთმა უძღვები შვილები: “ეკალსა და კუროდსთავსა აღმოგიცენებდეს შენ”... (შეს. 3,18).

კარ-მიდამოში ნარ-ეკლის ამოსვლა ტიპური ქართული წყევლაა. საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში გვხვდება კერიის აბალახება ან ჭინჭრის ამოსვლა, მაგრამ აღნიშნულ კონტექსტში ლელვი სამხრულ მეტყველებაში მხოლოდ იმერხევეში, მაჭახლელთა მეტყველებაშია გამოყენებული. აქვე შემონახულია ცნობილი ფრაზეოლოგიზმი: **ლელვის ჩხირი მიატყდა** (ე.ი. მისი საქმე წასულია, ცუდადაა). ლელვის ჩხირის მისობა – იმედის გადანურვას, ცუდად ამოჩემებას ნიშნავს.

რატომ უკავშირდება ლელვს უარყოფითი წარმოდგენები: მისი ნაყოფი ტკბილია და სასარგებლო, მაგრამ როგორც ხე უვარგისია: ნედლს აკლია მდგრადობა, ადვილად იმტვრევა და შეიძლება ადამიანი ჩამოვარდეს, თუ ხმელია, შეშად არ გამოდგება, სიმხურვალე არ აქვს. ლელვს არ რგავენ სახლთან ახლოს, მისი ფესვები საძირკველს შლის. წყევლის ფორმულებში ლელვი გამოიყენება თურქულშიც. **კერაზე ლელვის დარგვა** ნიშნავს ოჯახის დაღუპვას (მამულია, 2006). ვფიქრობთ, აქ თურქულის გავლენა შეიძლება არც იყოს, უარყოფითი ასოციაციები ლელვს ქართულშიც უკავშირდება. აქ ადამიანის სამეურნეო გამოცდილებაა წამყვანი.

ამრიგად, ხატოვანი სიტყვა-თქმებიდან ვეცნობით ნაციონალურ რეალებს, რომელთა მეტაფორული გადაზარიანებითაც მივიღეთ ექსპრესიული ფუნქციების მქონე ენობრივი ერთეულები. თარგმნისას მათ საგანგებო ყურადღება უნდა მიექცეს.

### **გამოყენებული ლიტერატურა და წყაროები:**

1. თაყაიშვილი ა., ფრაზეოლოგიის ძირითადი საკითხები, თბ., 1961;
2. კიკონიშვილი მ., აბალაკი მ., კონცეპტ „სიკვდილის“ სინონიმურ მნიშვნელობათა ლინგვოკულტუროლოგიური ასპექტები, I საერთაშორისო სიმპოზიუმი ლექსიკოგრაფიაში, ბათუმი, 2010;
3. მაჭახელა, „შაჰინი“, Macacheli net, dejimler;
4. სახოკია თ., ქართული ხატოვანი სიტყვა-თქმანი, თბ., 1979;
5. ფუტყარაძე შ., ჩვენებურების ქართული, ბათუმი, 1993;
6. ჯორბენაძე ბ., ენა და კულტურა, თბ., 1997;
7. ხახუტაიშვილი მ., ფუტყარაძე შ., ქობულეთური კილოს მასალები ქობულეთელ მუჰაჯირთა შთამომავლების მეტყველების მიხედვით, შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტის სამხრეთ-დასავლეთ სამეცნიერო-კვლევითი ცენტრი, კრებული VI, 2009;
8. წიგნნი ძუელისა აღთქუმისანი ნაკვ. I შესაქმისაძ, გამოსლვათაძ ბ. გიგინეიშვილისა და ც. კიკვიძის რედაქციით, თბ., 1989.



**ინტერკულტურული დიალოგი ერთი ლაპიდარული  
ნარწარის მიხედვით**

კულტურათა დიალოგი განსხვავებული კულტურული და რელიგიური იდენტობის ეთნოსთა შორის კომუნიკაციაა. XVIII საუკუნის II ნახევრიდან ოსმალეებმა აჭარის მიტაცების შემდეგ ადგილობრივი მოსახლეობა იძულებით გამუსლიმანეს. დიდი ნაწილი კი მუჰაჯირად გაიხიზნა მეზობელ თურქეთში. უცხო რჯულზე მოქცევის შემდეგ როგორც აქაური, ისე მიგრირებული ქართველების ცხოვრების წესი შეიცვალა, მაგრამ მათი უდიდესი ნაწილი მაინც ეთნიკურ ქართველად დარჩა, იმდენად, რამდენადაც დაუპირისპირდა ისლამის მსოფლმხედველობაზე დაფუძნებულ ოსმალური ცხოვრების წესს. ქართულია მათი ყოფა და კულტურა, რადგან ადამიანები მუდმივად ცდილობენ შეინარჩუნონ თავიანთი ეროვნული თვითმყოფადობა. მიუხედავად ამისა, უცხო კულტურასთან ინტენსიური კონტაქტი მათს ყოფასა თუ სულიერებაზე გარკვეულწილად აისახა. ქართველობა ერთ-ერთი მსხვილი ეთნიკური ჯგუფია პოლიეთნიკურ თურქეთში.

საზოგადოდ, ადამიანი იმ კულტურას აკუთვნებს თავს, რომელთანაც იგი დაკავშირებულია წარმოშობით, საცხოვრებელი ადგილით, გარემოთი, აღზრდით, ტრადიციით, ენით, რომელზეც ლაპარაკობს და აზროვნებს. დღემდე მუჰაჯირები თავიანთ თავს გურჯებს, ჩვენებურებს, აჭარლებს თუ ჩურუქსულებს უწოდებენ.

ორი ეთნოსის კულტურათა დიალოგი თუ ჭიდილი გაგრძელდა მუჰაჯირობის, „დიდი გადასახლების“ შემდეგაც, რომელმაც 1877-78 წლების რუსეთ-თურქეთის ომის შემდეგ ფართო ხასიათი მიიღო. საისტორიო წყაროები გვაუწყებენ, რომ მუჰაჯირობის შედეგად დაცარიელდა „ქობულეთის ქვეყანა“. მუჰაჯირებს სახნავ-სათესი მიწების შეუზღუდავი არჩევანის უფლება ჰქონდათ. ამიტომ მუჰაჯირები მშობლიურ ადგილებს მიმსგავსებულ ტერიტორიებს არჩევდნენ და კომპაქტურად, ერთმანეთთან ახლოს სახლდებოდნენ. უკვე დღეს, საუკუნე-ნახევრის შემდეგაც, ქობულეთელ მუჰაჯირთა შთამომავლებმა მოახერხეს ეროვნული ცნობიერების შენარჩუნება. ისინი თავს ეთნიკურ ქართველებად მიიჩნევენ. ისტორიული მახსოვრობა ხომ ეთნიკური ცნობიერების ერთ-ერთი უმთავრესი გამოხატულებაა. თურქულ ენობრივ ველში ხანგრძლივი თანაცხოვრების პირობებში მუჰაჯირებში დღემდე შენარჩუნებულია ქართული ენა და ტრადიციები, თუმცა, როგორც აღვნიშნეთ, იგი თანდათან განსხვავებულ ელფერს იძენს; აშკარაა ქართული და თურქული ენების, საზოგადოდ კი კულტურათა ინტერფერენცია სხვადასხვა ტრადიციების, მრწამსის, ენის მქონე ქართველი და თურქი ხალხის მრავალსაუკუნოვანი ურთიერთობა აისახა მუჰაჯირთა არა მხოლოდ მეტყველებაზე, არამედ მათ სოციალურ თუ ეთნოგრაფიულ ყოფაზეც.

კაცობრიობის მიერ შექმნილ კულტურულ ღირებულებათა შორის უმნიშვნელოვანესი ადგილი უჭირავს წერილობით კულტურას, რომლის წარმოშობისა და განვითარების ისტორია ხშირად განსაზღვრავს ამა თუ იმ ერის ადგილს ცი-

ვილიზაციის საერთო სისტემაში. კულტურათა დიალოგის ერთ-ერთი უტყუარი მოწმეა თურქეთის ქალაქ ფაცაში მუჰაჯირი ქობულეთელის შთამომავლის საცხოვრისში, ბუხრის სარტყელზე ნაპოვნი ლაპიდარული წარწერა. საზოგადოდ, დიალოგის ხელშემწყობი ფაქტორი ის რელიგიური ტრადიციებია, რომლებიც საზიარო აღმოჩნდა ამ ორი ეთნოსისათვის, შესაბამისად, კონტაქტი პოზიტიურია, რადგან მონაწილე მხარეები ერთმანეთს განიხილავენ, როგორც მსგავსს. ამ კულტურათა სხვაობა კი გამოიხატება იმით, რომ „დედაბრული ხელით“, საკმაოდ ორიგინალური მხედრულით შესრულებული წარწერა, ეროვნული თვითდამკვიდრების, ეთნიკური იდენტობის დასტურია. სარტყლის ერთ მხარეს „ქობულურ-აჭარული დედაბრული ხელით“ (მხედრული ანბანის მოდიფიკაციის შედეგად მიღებული ორიგინალური დანერილობა), მეორე მხარეს კი – არაბულით შესრულებული წარწერაა. მუჰაჯირები მიისწრაფვიან არ დაკარგონ თავისი კულტურის საწყისები, ეროვნული თვითმყოფადობა, შეათავსონ ორივე კულტურის ნორმები, მოაწესრიგონ ისტორიულად და მენტალურად განსხვავებული ხალხების კულტურათა შორის კომუნიკაცია. ამას კი მოწმობს ბუხრის არაბულენოვანი წარწერა, რომელიც ასევე ორნამენტებითაა შემკული.

საზოგადოდ ცნობილია, რომ V-X საუკუნეების ლაპიდარული წარწერები არ გვხვდება საერო ხასიათის ძეგლებზე (შოშიაშვილი, 1980:14). თუმცა არაერთი ეკლესიის კედლებზე იკითხება სავედრებელი ან მოსახსენებელი წარწერები. ისინი „მაშენებლად“ თუ „შემქმნელად“ არიან დასახლებული. კალატოზთა და ხუროთმოძღვართა შესახებ ცნობილია წარატიული წყაროებიდან. ბევრად მეტი სახელი ეპიგრაფიკამ შემოგვინახა“ (თუმანიშვილი, 2012:59).

ფაცის ბუხრის წარწერა სწორედ მოსახსენებელი წარწერაა. ოსტატი „გამკეთებლის“ გახსენებას ითხოვს. წარწერა ამოკვეთილია. შესრულებულია „ქობულურ-აჭარული დედაბრული ხელით“. როგორც სახლის მეპატრონემ, მუჰაჯირთა შთამომავალმა ხასან თახსიმ ბეჟანიძემ გვითხრა, წარწერაა მშენებლის მოსახსენებელი ხასიათისა: ამ ქემერის ამშენებელს გახსენება უნდა. სრულყოფილად მხოლოდ სამი სიტყვა ამოვიკითხეთ: ამუ ქემერისუ .... უნუდა. წარწერის დანარჩენი ნაწილი ჩვენთვის გაურკვეველია, რადგან ქარაგმის ტიპის ნაკვეთთა ქვეშ მხოლოდ შემდეგი ასოები იკითხება: ბ, ხ, ი.... ეპიგრაფიკულ ძეგლებში სიტყვების დაქარაგმება გვხვდება V საუკუნიდანვე. რაც შეეხება არაბულ წარწერას, თავში იკითხება „ალლაჰ“. შემდეგ კი – „მააშაალლაჰ“ (ანუ შემოკლებით „მაშალლაჰ“). შემდეგ კი დათარიღებულია სავარაუდოდ ჰიჯრის წელთაღრიცხვით 1317 წ. (ჰიჯრის წელთაღრიცხვით ახლა არის 1443 წელი).

საისტორიო წყაროები მოწმობენ, რომ ოსმალთა ბატონობას საქართველოს ძირძველ კუთხეში, აჭარაში, სავალალო შედეგები მოჰყვა. „აქ არ არის სახალხო სკოლები, წიგნიერება დაცემულია, საკუთარი ლიტერატურის რაიმე ნიშანიც კი არ არსებობს. მხარეში წერა-კითხვის მცოდნე ცოტაა“ (ფრენკელი, 2012:120,129).

დამპყრობთა სისასტიკის მიუხედავად აჭარაში არასოდეს ჩამკვდარა ქართული სიტყვა. მეტიც, შეიქმნა საიდუმლო დამწერლობა – „დედაბრული ხელი“. ქართული სულის, სიტყვის გადასარჩენად მოსახლეობამ დაიწყო თითო-ოროლა შემორჩენილი ქართული წიგნის გადაწერა-გამრავლება. ქართული ენა დაიცვეს „ხანუმებმა“ – მუსლიმანმა ქალბატონებმა. მათ კულტურის დაცვის მოვალეობა

ბევრი ხიფათის დროს იკისრეს და შეასრულეს კიდეც. მუსლიმანმა ქალბატონებმა შეინარჩუნეს ქართული წერაც. „დედაბრული ხელით“ წერის აუცილებლობა ისტორიულმა რეალობამ შეაპირობა.

„დედაბრული“ დამწერლობის გრაფიკულ ნიშანთა შედგენა-შეთხზვისას საფუძვლად მხედრულია აღებული. მხედრული ანბანის მოდიფიკაციის შედეგად მიღებული დანერილობა მეტად ორიგინალურია. გრაფიკულ სიმბოლოთა ამგვარი თავისუფალი თხზვის საფუძველია ნაწერის დაფარვისაკენ, საიდუმლოობისაკენ მისწრაფება. ეს კიდეც მეტად იკვეთება „ქობულურ- აჭარული დედაბრული ხელით“ შესრულებულ პირად წერილებში. ამ ტიპის ხელნაწერთა ნაწილი სახარების ფრაგმენტების შემცველი, უფლისა და წმინდანთა მოსახსენებელი ლოცვები და შელოცვებია.

ქობულურ-აჭარული დედაბრული ხელით შესრულებული ტექსტების ამოკითხვას ართულებს მოდიფიცირებული გრაფემები, რომლებიც პირად წერილებში სოლისებრი ფორმისაა და მეტად შორდება იმავე „აჭარული დედაბრულით“ შესრულებულ სხვა ტექსტებს. საყურადღებოა, რომ ქობულეთის სოფლებში დღემდე საუბრობენ იმის შესახებ, რომ ამგვარ წერას ქალები იყენებდნენ საიდუმლო მიმოწერისთვის.

მეორე უმნიშვნელოვანესი ნიშანი, რაც „აჭარულ დედაბრულ ხელს განასხვავებს სხვა, „დედაბრული ხელით“ შესრულებული ხელნაწერებისაგან და რაც მის ამოკითხვას ართულებს, არის სიტყვების გაუმიჯნავობა, უინტერვალო წერა. უფრო მეტიც, ამგვარ ტექსტებში არცერთი სასვენი ნიშანი არაა წარმოდგენილი.

მესამე, ასევე არანაკლებ მნიშვნელოვანი თავისებურება, რომელიც ნიშანდობლივია „აჭარული დედაბრული ხელისათვის“, არის ხმოვანთმეტობა. იგი, ხშირ შემთხვევაში შეუძლებელს ხდის ტექსტის წაკითხვას. ხელნაწერებში მეტნაკლები პრინციპულობით დასტურდება **ამეტობა, იმეტობა და უმეტობა**. ეს უკანასკნელი დომინირებს „დედაბრულით“ შესრულებულ ტექსტებში. H ფონდის 1258 ა ხელნაწერში უფუნქციოა უ ხმოვანი: **მორუნუმუნებითა** (6v); **დულისა** (1r), ასევე ი: **გირიძინეულობასა** (9r); **წიმიდისაო** (1r)//**წუმიდაო** (2r; 12 v); **ხიმიითა** (8r); **გარიდამოხუთა** (8v); **გალობითა ქერობინითა** (10r); **არისებასა** (10r); **ძირიელობითა** (10 v); **მორინუმუბითა** (12r) და ა ხმოვანი: **აბარამისათა** (6r), **საყადარისა** (16v). სწორედ, ქობულურ-აჭარული დედაბრული ხელითაა შესრულებული ბუხრის სარტყლის – ქემერის წარწერა.

აღსანიშნავია, რომ ქვის დამუშავება ანუ „ქვითხურობა“ ხელოსნობის ისტორიის შემადგენელი ნაწილია. ძველ საქართველოში ძალზე სათუთ საქმეს წარმოადგენდა ქვაზე ჩუქურთმის, ორნამენტის ამოკვეთა. „ბუხარი ეს(ე) თურქთა ენით არის. კვალად კედელთა შინა სახლისათა საცეცხლეთა დატანებულთა ბუხარს უხმობენ. კვალად კედელსა სახლისასა საცეცხლესა დატანებულსა ბუხარს უწოდებენ“, – განმარტავს სულხან-საბა ორბელიანი.

ქართველი ხალხის კულტურულ ფასეულობათა შორის ორნამენტს განსაკუთრებული ადგილი უკავია, რომელიც არ წარმოადგენს მხოლოდ შემკულობას, არამედ წარსული ცხოვრების აზრსა და შინაარსს გადმოგვცემს. ეთნოგრაფიულ ყოფაში ბოლო დრომდე შემონახული ორნამენტი სხვადასხვა რელიგიებისა თუ ეპოქების დანაშრეგებსაც შეიცავს. აჭარაში ბუხრის შემკულობამ ჩუქურ-

თმის ეროვნული მოტივები აითვისა და თავისებური ფორმით შემოინახა (ტუნაძე, 2002:131). აჭარულ საცხოვრებელში ბუხარი სახლის სამკაულს წარმოადგენდა. შემკული ბუხარი საზოგადოებაში სახლეულის ავტორიტეტის და მისი სოციალ-ეკონომიკური პრესტიჟის მიმანიშნებელი იყო. ამგვარია თურქეთის ფაციის რაიონის სოფელ კაბახტარში მცხოვრებ ხასან თახსიმ ბეჟანიძის სახლში ნაპოვნი საკმაოდ მდიდრული ბუხარი.

ქემერი ბუხრის კონსტრუქციის ნაწილია, ფეხებს ზემოდან თალიანი ქვა. თემურ ტუნაძე აღნიშნულ სიტყვას ბერძნულ კამარას (შეკვრა, შესაკრავი საშუალება) უკავშირებს და მათს ფუნქციურ თანხვედრაზე საუბრობს. ასევე უკავშირებს ქემერის მნიშვნელობასა და ფუნქციას აჭარულში ქამარ//ქემერ-ს.

ბუხარი ეს(ე) თურქთა ენით არის, ყო(ვ)ელსა აღორთქლება(ს) სტომაქისა ანუ ქვეყნისა ბუხარად უწოდენ. კვალად კედელთა შინა სახლისათა საცეცხლესა დატანებულნი ბუხარს უწოდენ (საბა, 1991). დ. ჩუბინაშვილის განმარტებით, ბუხარი სპარსული სიტყვაა და კედელში ჩატანებულ საცეცხლურს, ბანს, კვამლის ასავალს ნიშნავს (ჩუბინაშვილი, 1884).

საყოველთაოდ ცნობილია, რომ ეს ნაგებობა მატერიალური კულტურის ზოგადქართული ელემენტებით ხასიათდება. ბუხრის დეკორატიულ-კომპოზიციური გაფორმება სიმბოლურ დონეზე ოჯახისა და მეურნეობის ნაყოფიერებისა და ბედნიერებისკენ იყო მიმართული (ტუნაძე, 2002:145). ფაცაში ნაპოვნი ბუხარიც სწორედ ზოგადქართული ელემენტებით ხასიათდება: წრიული დისკო; ორნამენტები რელიეფურია. აქ წარმოდგენილია მრგვალი წრე-დისკოების კომბინაცია. სიმბოლო-ნიშანი მზის გამოსახულებაა. ორნამენტირებული არშია ქემერს ირგვლივ შემოუყვება; მზებორჯღალათი მზისა და ცეცხლის მსგავსება იყო გამოსახული (ტუნაძე 2002:133). მნიშვნელოვანია მცენარეული მოტივიც. სამი ამოზრდილი რტო წრე-დისკოთი ბოლოვდება.

მთვარე ბოლო მეოთხედის ფაზაშია გამოსახული. მაჰმადიანურ საკულტო ძეგლებზე მთვარე ამოტრიალებული სახითაა მოცემული. ბუხრის გაფორმებაში მთვარის მოხვედრის მიზეზი კი მხოლოდ უცხო რელიგიურ გავლენას არ უნდა მიენეროს. უმრავლეს შემთხვევაში ეს არის ადამიანის მიერ სამყაროს რეალური აღქმის შედეგი, რაც მეურნეობაში მთვარის ფაზების მონაცვლეობას ითვალისწინებდა.

ტერმინი კულტურული შოკი XX საუკუნის 50-იანი წლების მიწურულიდან გვხვდება სამეცნიერო ლიტერატურაში დაძაბულობის, დაურწმუნებლობისა და შფოთვის იმ შეგრძნების აღსანიშნავად, რომელსაც ადამიანთა ჯგუფი (მაგალითად, მასობრივი ემიგრაციის შემთხვევაში) განიცდის ახალ და უჩვეულო კულტურულ გარემოში აღმოჩენისას. ეს არის სიტუაცია, როდესაც ერთმანეთს უპირისპირდება ადამიანისათვის ჩვეული და უცხო კულტურების ფასეულობები, ნორმები, ენა და ყოველდღიური ცხოვრება. შოკური რეაქციის სიძლიერე განისაზღვრება კულტურათაშორის არსებული განსხვავების ხარისხით. კულტურულ შოკს მეტ-ნაკლებად განიცდის ყველა, ვინც პირველად მოხვდება უცხო კულტურულ გარემოში. ამას ვერ ვიტყვით მუჰაჯირებზე, რადგან ხიბლი, რომელმაც შეიპყრო ემიგრანტები, სწორედ, რწმენაა. სწორედ, ბუხრის სარტყლის ორენოვანი წარწერა საფუძველს უმყარებს ორი კულტურის კომუნიკაციის შესახებ მოსაზრებას.

### გამოყენებული ლიტერატურა:

1. თუმანიშვილი დ., ნაცვლიშვილი ნ., ხოშტარია დ., მშენებელი ოსტატები შუა საუკუნეების საქართველოში, თბ., 2012.
2. ორბელიანი ს.ს., ლექსიკონი ქართული, ტ. I, 1991, ტ. II, 1993.
3. ფრენკელი ალ., ნარკვევები ჩურუქ-სუ-ზე, გამოსაცემად მოამზადა, ავტორის ბიოგრაფია, შენიშვნები, ლექსიკონი და საძიებლები დაურთო რ. სურმანიძემ, თბ., 2012.
4. შოშიაშვილი ნ., ლაპიდარული წარწერები I, შეადგინა და გამოსაცემად მოამზადა ნ. შოშიაშვილმა, თბ., 1980.
5. ხახუტაიშვილი მ., ქართველი მუჰაჯირი დედები, ლინგვოკულტუროლოგიური ძიებანი, I საერთაშორისო კონფერენცია ლინგვოკულტუროლოგიასა და ანთროპოლოგიაში, ბათ., 2011.
6. ტუნაძე თ., სადისერტაციო ნაშრომი, ბათ., 2002.

## მხატვრული ტექსტის ლინგვოკულტუროლოგიური ასპექტები (ოთარ ჩხეიძის თხზულებები)

ნებისმიერი ერის კულტურის მნიშვნელოვანი ნაწილი მისი ენის მეშვეობით რეალიზდება. ენა კულტურის წარმონაქმნის, შენახვისა და განვითარების იარაღია. იგი, როგორც ნიშანთა ყველაზე სრულყოფილი და გავრცელებული სისტემა, რომელიც ფასეულობათა სისტემაცაა, იმაზე მეტ ინფორმაციას ინახავს, ვიდრე ერთი შეხედვით ჩანს.

მხატვრული ტექსტი ენის შემოქმედებითი რეალიზების ასპარეზია. ენა მთელი თავისი სისავსითა და სიმდიდრით სწორედ მხატვრულ ნაწარმოებშია. ენობრივი რესურსი აქ მხატვრული ეფექტის საჭიროების ადეკვატურად გამოიყენება. მხატვრული სახეების მრავალფეროვნება უზრუნველყოფს ხატოვანი ინფორმაციის ესტეტიკური ფუნქციის რეალიზებას.

ოთარ ჩხეიძის სრულიად გამორჩეული და განსხვავებული სტილის შექმნაში „გამოხატულება ჰპოვა შემოქმედის სურვილმა, წინა პლანზე წამოენია მწერლის, როგორც სიტყვათშემოქმედის სუბიექტი... მწერლის თვალსაზრისით, საინტერესოა არა მარტო ის, რასაც სიტყვა გამოხატავს, არამედ თავად სიტყვა, მისი გრძნობადი, მატერიალური გარსი, მისი ბგერწერა, ჟღერადობა, მოკლედ, სიტყვის ესთეტიკა“ (ამირხანაშვილი, 2009:396).

მწერალი ხშირად ესესხება ხალხურ, სასაუბრო ენას: ანდაზებს, მხატვრულ სახეებს, იგავებს, ფრაზეოლოგიზმებს, რომელთაც შეუძლიათ ზოგჯერ უფრო ძლიერი ზემოქმედება მოახდინონ მკითხველზე, უფრო ძლიერი ველი შექმნან. განსაკუთრებით ხშირია ეს ფორმები მაშინ, როცა ფრაზას სარკაზმი ერევა, ირონია გამოიხატება. ასე თითქოს უფრო კარგად ითქმება, უკეთესად გაიგება, ან როგორც თავად ამბობს, უკეთესად შეინიღბება: „მაინც ვახერხებდი, ზოგი რამ მეთქვა, მაშინ უთქმელი, ანთუ გამოუთქმელი. მეთქვა, გამომეხვია მხატვრულ სახეებში, სტილისტურ ხვეულებში, ხალხურ თქმებში, იგავურ გადაკვრებში, ქვეტექსტებში, ქვეტექსტების ქვეტექსტებში, ვახერხებდი, როგორც იყო“ (ჩხეიძე, 2006:367).

**ხალხური (ასევე ცნობილ შემოქმედთა) ფრაზების სტრუქტურული მოდელის გამოყენება ნიუანსობრივი ცვლილებებით მწერლის სტილის სახიერი კომპონენტია.**

სიტყვის თამაში ირონიის თანხლებით, როცა იშლება ზღვარი მწუხარებასა და სილაღეს შორის, მოჩვენებითი სიმსუბუქეა, რადგან სააზროვნოს უფრო მეტს აჩენს:

**„ოდეს ვარდი გაიაფდეს, არღა ღირდეს არცა ჩირადო – ძვირობდა ვარდი, ძვირობდა და ძვირობდა და ძვირობდა... აჭარაც ვარდებით გადაიპენტა“** (ჩხეიძე, 2005:190). „მერეც ეტროფოდა, მერეც უმღეროდა, ფეხი რომ მოიტეხა მშვენიერმა ასულმა... **სჯობს გაიხარონ სხვა გოგონებმა, მოიბან შენი ირმის ფეხებიო;** მერეც უმღეროდა და მასვე გაანდობდა წინათგრძნობასა: **გარჩენი-**

ლი ვარ ქვებზე კალმახი და ახელი მაქვს ლაყურები, შემართულია ფეხზე ჩახმახი და უსიკვდილოდ ვერ გადვურჩებიო, – მასვე გაანდობდა. კისრისტენითაო. აქა, იქავე, აი აქავე, ისიც ხომ აქვე გაიღვებოდა ხოლმე, ქალი რომ მუზაა. მუზა არავის გაეკიდებოდა კისრისტენითა, მაინც მოიტეხა... კისერი არა, ფეხი მოიტეხა“ (ჩხეიძე, 2009:64). „აბრეშუმის გზაო, აბრეშუმისაო... საქართველო მხოლოდ დავით აღმაშენებელი ხომ არ არის, მარკო პოლოც არისო. აბა, მამ რაო, რას აუღერებია თავი და გაიცქირება დასავლეთისკენა. დასავლეთი და დასავლეთი. დაუჭყეტია თვალები და გაიძახის: **ნუ დაჰკარგავ ძველსა გზასა, ნურცა ძველსა მეგობარსაო**“ (ჩხეიძე, 2005:131). „ჩვენ ჩვენი საქმე უნდა მოვაგვაროთო: უნდა გავცხრილოთ ცრუპენსიონერები, უნდაო. უნდაო და ველარ გაუგიათ ვერაფერი. მაგათ სად ვუცადოთო. ადე და მოგვყე, ძმობილო, არ დავაყოვნოთ ხანია, **ჩავუხტეთ მუხრანბატონსა, თავს დავანგრიოთ ბანიო... „ომში ნასვლა მას უხარის, ვისაც კარგი ცხენი ჰყავსო, დაბრუნება და შინ მოსვლა, ვისაც კარგი ცოლი ჰყავსო.** ამას რა ეთქვა. ვარაზსა. შინ აღარა ჰყავს. ნაუფიდა. ჰყუდია მარტოდა. **შინ თუ არა გყავს არავინა, დაეკითხე დედაბოძსაო.** დედაბოძი დარბაზმა იცის.. დარბაზში მარტო არც იქნებოდა..“ (იქვე:127). „**დაჯდა წერად ანდერძისაო,** ნათქვამი რო არის, ის ავთანდილზეა ნათქვამი, ამაზე – არა“ (ჩხეიძე, 2012:252); „აღმოჩენა ჭეშმარიტია. აგერა ჟურნალი, აგერა თეზისები, აგერა სხვა საბუთები, სხვა რწმუნებები... მეტყველებენ, ღალადებენ მხურვალედა, ჭეშმარიტებას ღალადებენ, რალა და **„ქვათა ღალადიო**“ (იქვე:65); „ბოდიში, ქარს შეადარეთ მისი სიკეთეი. სიკეთეცა და კეთილშობილებაცა. ასე დაუფასეთ. არა მგონია ეს იმიტომა, რომ ანდაზა აგეკვიატათ უადგილოდა... **ნურც ნურას შემომიტანს გარედანა, ნურც ნურას გაიტანს, ქარისა და საბძელისა არ იყოს**“ (ჩხეიძე, 2005:42). „ღიახაც რო ყურს საითაც უნდათ, იქით გამოაბამს მექოთნიო ქოთანსაო. ახლა მექოთნები ესენი ბრძანდებოდნენ. ედავე, თუ ბიჭი ხარ!“ (იქვე, 165). „ერთნი არიან, ერთადა მღერიან... გუნდია ესეცა. **გუნდი და გუნდი ვარსკვლავთა მოკაშკაშ-მოელვარეო**“ (იქვე:179). „მიშველე რამეო, შენ გვედრებო. გამოუტყდა და გზა მიასწავლა, თუ გზა ეთქმოდა, რალა თქმა უნდა – **„გზას ვამბობ, მაგრამ რა გზააო, იმისი არ იყოს**“ (ჩხეიძე, 2009:31).

ენას აქვს უნარი, ასახოს არა მხოლოდ გარკვეული მოვლენა, არამედ დამოკიდებულება ამ მოვლენის მიმართ, მათ შორისაა ის ზნეობრივ-ეთიკური ღირებულებები, რაც გამოსატულია ანდაზებით, რომელთაც მწერალი თავისებურ ყალიბს უძებნის და ფრაზას მოქნილობასა და სისხარტეს სძენს, კი არ აღწერს, ხატოვნად ამბობს, აფასებს კიდევ: „ანდაზას მაინც არაფერი არ სჯობნებია, ცხოვრების სიბრძნე ანდაზებით რო გამოთქმულა, ისე არაფრითა, უკეთესად არაფრით გამოთქმულაო. ან რაც გამოთქმულა, სარკედ დადებულა, ყოვლისმჭვრეტ სარკედა, ჩაიხედავ და დაინახავ ნუთისოფელსა, იმავე ნუთს დაინახავ, ნუთზე მეტი დრო აღარ დაგჭირდება... თავთავის ადგილას უკეთესია, თვითონვე ამოვა, ამოტივტივდება თავისთავადა, თავის ადგილასა...“ (ჩხეიძე, 2012:238); ერთ-ერთი სიტყვიერი ფორმა ირონიისა სწორედ ეს ხატოვანი თქმებია, ზუსტ და შესაფერის ადგილას ამოტივტივებული.

ვთქვათ ასეთი:

„გიტოსაც უნდა გასჩენოდა შიში სიავისა თუ შურისძიებისა; არ გასჩენია, ვითომ ვარდი მოენყვიტოს და ცოტა გაკანრულიყოს. მერე რაო... **ვარდი უეკლოდ ვის მოუკრეფიაო; ჰოდა, ვარდი მოსწყვიტა და ხახვივით შერჩა.**” (ჩხეიძე, 2012:69).

აქ ანდაზა და აფორიზმი ერთ ფრაზაშია, ერთი მოვლენის მხატვრულად ასაღქმელადაა გამოყენებული. თვითონვე განმარტავს: „სად ვარდი და სად ხახვიო... ის რუსთველურია, ეს ხალხური... ერთმანეთში მორიგდებიან, ადვილად მორიგდებიან“.

ასევე:

„იუარა სოფიკომ... თითქოს შიშობს, გულცვად ჩაქელავს ჩემს სიტყვებსა, ამოდ რომ შევაცარე და ახლა ხალიჩაზე დაბობლავენო. **შეაყარე კედელს ცერცვიო, მაგრამ კედელია თუ ნარვანაო**” (იქვე:131); „კოვზი უკვე ტივტივებდა ჩამდნარ ნაყინში... სოფიკო ზოლავდა იმა ჩანადნობსა, ზოლავდა და ვერცა ზოლავდა, საქმე გაეჩინა მოუთავებელი. ამაზე იტყვიან, **დავკარ ხმალი, არ დააჩნდა კვალიო**“ (იქვე:150); „დღე გახდათ პარასკევი, ოღონდ ის არა, **დღეს მეღვინოს როგორ დავლევ, წითელი პარასკევია**, არა, ის არა, ის ერთხელაა წელიწადში“ (იქვე:166); „ქარი შევარდნილიყო პატარა ბინაში და გამოეტანა დიდი სიყვარული. **ქარისა არც შეტანილი მინდა, არც გამოტანილიო, საბძელს უთქვამს**, ალბათ, იმიტომ უთქვამს, უკუღმართად რო სცოდნია ყველაფერი” (იქვე:334).

ცოცხალი სასაუბრო მეტყველებიდან აღებული, მხატვრული ხედვის, სახოვანი აზროვნების შესაძლებლობათა გამოვლინების ერთ-ერთი სახიერი კომპონენტია ფრაზიოლოგიზმთა გამოყენება, რომელთა საშუალებით ტექსტი იძენს დამატებით ნიუანსებს – ენიჭება სემანტიკური თუ სტილისტური იერი. ძლიერდება ექსპრესია, ემოციურობა, სათქმელს ეძლევა ირონიის, დაცინვის, ხუმრობის ელფერი.

მაგ.: „დადრკნენ, შორით დაუკრავდნენ თავსა, ვითომდა რაო, არაფერი სმენია ჩვენს ყურებსაო... ასე ადვილად გაიფანტებოდა ქორი, მალე **დალევდა ჩაილურის წყალსა**“ (ჩხეიძე, 2012:159). „უცებ რო **მოიდგეს ქონი** ამ უჩინარმა ადამიანებმა, უცებ რო წამოცვივდნენ და თავსაც რო მოგვექცნენ...“ (იქვე:36). „აბა, რა გველის?! **სირჩაბანას შემოგვძახებენ?** რაც შეუძახეს, ის იყო, რო ცხინვალს წაასხეს“ (იქვე:100). „აიყვანა და წაათრია, წაათრია და **უბუცა თავი, ქვევრში უბუცა**“ (ჩხეიძე, 2009:9). „ჩაფლულიყვნენ ყელამდე ვალებში, **თვალი შავი გაქვთო**, ვერავინ შეჰბედავდა, ანთუ **მამალ ყვავს თავზე არ დაისვამდნენო**“ (იქვე:63).

ენის ფრაზეოლოგიურ სისტემაში შესიტყვებებს შორის მყარდება სხვადასხვა სახის პარადიგმატული მიმართებები. გვაქვს სინონიმური ფრაზები ანუ ისეთი გამოთქმები, რომელთაც მნიშვნელობა ერთი აქვთ, სტრუქტურა – არაერთგვაროვანი. შეიძლება შეგვხვდეს ფორმოზრივი თუ შინაარსოზრივი ნიუანსებით განსხვავებული ვარიანტები. მაგ., ერთი მტკაველის, ერთი ფეხის დადგმა ადგილის მნიშვნელობით ო. ჩხეიძე გამოიყენებს გამოთქმას **„ერთი ბოხჩა ნიადაგი“**. შდრ.: **„ერთი თავშლის გაშლა ალაგი“** (იმერ.) – იოსელიანი, 1965:99): **„იქით ტაძარი იგლისხმება, სულ ერთი ბოლჩა ნიადაგი...“** (ჩხეიძე, 2009:27).

ასევე:



ჯიში მოდგამთ//**წიბო** მოდგამთ  
თავბრუ დაეხვა//დაეხვა **ტარაბუა**  
ფეხი არ ჩაუდგამთ//ფეხი არ **ჩაუფერხიათ**  
პანლური ამოჰკრა//**ჭიყლაყი ამოსდო**//**კუკუ უჭირა...** და სხვ.

„ერთი **ჭიყლაყი** თუ არ ჰყოფნისო, იმანა... ორი **უჭირეთო...** არა პანლურიო. იყოს პანლური, ალბათ, რალაც განსხვავებაა. ალბათა. ალბათა. თორემ აბა რა თავს შეინუხებდნენ ამდენნაირად რო გამოეთქვათ: **პანლური ამოჰკარით! ჭიყლაყი ამოსდეთ! კუკუ უჭირეთ!**“ „ხაბაზსაც **უჭირა კუკუი** ბაბუმა...“ (ჩხეიძე, 2005:12). „ერთი თქვენი მოკეთე ქალი მობრძანდა, მოიყვანა ხუთი რუსის ქალი. **ფეხი არ ჩაუფერხიათ** ხუთ დღე-ღამესა.“ (იქვე:5). „ციხის საავადმყოფოდან რესპუბლიკურში. ისევა და ისევა. კვლავაცა და კვლავაცა. და **დაეხვა ტარაბუაი**“ (იქვე:100). „თითქო ერთი ტომისანი არიან, თანაც უცხოტომისანიო... თავისი **წიბო მოსგმდათ...**“ (ჩხეიძე, 2009:141). „არ უთაკილია, უფრო **მოიღერა კისერი**, ოღონდ ესა, კისერი რომ არა ჰქონდა სავარგისი მოსაღერებლად, ლამის კეფა ჩასჯდომოდა მხრებშია“ (ჩხეიძე, 2012:38).

ირონიას აძლიერებს საოცრად მეტყველი შედარებები. მხატვრული სახეების გამომხატვაში უდიდესი მნიშვნელობისაა ვით-თანდებულებანი თუ ვითარცა ზმნისართიანი სახელების როლი, რომელთა საშუალებითაც ხდება საგნის ან მოვლენის რომელიმე თვისების ხაზგასმა. ამავე ფუნქციითაა გამოყენებული განსაზღვრებითი და ვითარების გარემოებითი დამოკიდებულ წინადადებები, რომლებიც ქმნიან მხედველობით ეფექტებსაც: „მიანყდა კარსა. ლანა ბრძანდებოდა იმა საუფროსო კართანა, **ვითარცა მცველი კარისა ანუ ვითარცა პირადი მდივანი**; „დაატრიალა, დაპრონილა ზედა ზღურღთანა და გასტყორცნა **ისარივითა, ან ეგება შურდულივითა, გოლიათი დავითის შურდულივითა**, რამეთუ თავბრუდამხვევი ტრიალის შემდეგ გატყორცნილი შურდული თავზარდამცემი ყოფილა“ (ჩხეიძე, 2012:53); „ზედა ტუჩიდან ნაკრეჭილი უღვაშები მოსდევდა **ბენვში, ამოყრილი საჩეჩელებივითა**, მოსდევდა და სჩხვლეტდა“ (იქვე:56); „ჭამის მოყვარული არა ვარ... ჰო, ეს იგულისხმებოდა და გაისმოდა სასაცილოდა... **ისეთი მადა აღბეჭვდოდა ლაბაზსა თუ კისერზე, კვერცხი რა არის, ხარის ბეჭსაც გააქრობდა თვალის** დახამხამებაში... ცხვირს მოვიჭრი, თუ ოდესმე თუნდაცერთ ნაკრძალში შეედგას ფეხი... და თითი შემოივლო ცხვირზედა, **ისე შემოივლო, თითქოს უკვე უნდა ამოივდოსო**“ (იქვე:61); „ერთი ნკიპურტით დავანგრევ კორკოტაძეების კოშკებსაო, **როგორც ხუხულებს ნაქურჩლისაო**“ (იქვე:188). „ყველაფერი ეხარბებოდა, შური ახრჩობდა, შური წასჭეროდა ყელში, **ვითარცა რეზინიანი ჰალსტუხები** ზაფხულობით“ (იქვე:10);

ზოგჯერ მწერალი თავად აფასებს შედარებებს, თითქოს ჩვენთან ერთად ირჩევს, რომელი უკეთესად გამოხატავს იმ ემოციას, მკითხველამდე რომ უნდა მოვიდეს და მხედველობითი ხატებიც შექმნას: „**შემოიჭრა ისარივითა, ფრთებიანი ისარივითა**, – თქვა და დაამატა: „შედარება ისევ ძველი შემოგვეპარა, მაგრამ რაც არის, არის, გაიქროლა და ეს არის, გაიქროლა და **ზედ გულზე მიებნია ყაყაჩოსავითაო**. ეს შედარება მაინც ივარგებს. ისარი დაძველებულა, ყაყაჩო არ დაძველებულა. ისარს სხვა მომაკვდინებელი საშვალებანი შენაცვლებია, გაუგონრად ძლიერი, სილამაზეს შენაცვლება არა ნდომებიაო“ (ჩხეიძე, 2012:71).

ირონიის გამოხატვა ხდება მეტაფორული გადააზრებით. სიტყვის მეტაფორული, გადატანითი მნიშვნელობით ხმარება ფრაზას იდუმალებას მატებს. მწერალი თითქოს სიმბოლოდ იღებს ერთ რომელიმე სიტყვას, რომელსაც პირვანდელი მნიშვნელობა დაკარგული აქვს. კონტექსტის ფორმა ეწინააღმდეგება სიტყვის პირდაპირ მნიშვნელობას. ასეთ ფორმებად ირჩევს სინტაგმას, სადაც წყვილის ერთი წევრი ატრიბუტული ან სუბსტანციური განსაზღვრებაა. სწორედ მათთანაა დაკავშირებული მეტაფორულობა, ირონიული ელფერი. ასეთია მაგალითად, „ბღღვიალა პორტფელი“, „ბრჭყვიალა ბროლი“... („ნაკრძალი“):

„კაცი სადოქტოროზე მუშაობსო, ამას ადასტურებდა **ბღღვიალა პორტფელი...** ლენინგრადიდან ჩამოიტანა საკანდიდატო დისერტაციაზე რომ მუშაობდა. მაშინდელია, მაშინ **დაბღღვიალებდა ინსტიტუტში თავისი ბღღვიალა პორტფელითა...** ბღღვიალ-ბღღვიალით დაიცვა დისერტაცია და მერე მოასვენა, იქდა **ბღღვიალებდა**, ხან შეიფერფლებოდა მტვერითა, უფროცა **ბღღვიალებდა**, გასაწმენდნენ, კიდევ მეტად **აბღღვიალდებოდა**, თითქოს იმის ნიშნადა, ისევ გამოვალ გარეთაო“ (ჩხეიძე, 2012:162); „დადიოდა **ბრიალა პორტფელითა**, დადიოდა თავანუელი, გაყვინტრული, გაზულუქებული“ (იქვე:207); ...და **ბღღვიალებდა** ვეება პორტფელი, ბრიალებდა თვალის მომჭრელადა, მტერთა გულის გასახეთქადა“ (იქვე:232); „გიტო გაფუყულიყო თავის პორტფელივითა, გაფუხულიყო და გაყვინტრულიყო, **ან პორტფელი დამგვანებოდა პატრონსა, ან პატრონი – პორტფელსა, ან როგორც იყო, გაფუყულიყვნენ და გაყვინტრულიყვნენ...**“ (იქვე:343);

განსხვავებული ატრიბუტივით იტვირთება სოფრონის ძველი ზურგჩანთა: „თავის ცხოვრების მოწმედ რო ჰყავდა და მოაგონებდა ათას რამეს..., გაჭირვების ტალკვესს უწოდებდნენ სტუდენტები, ხან „ნატვრისთვალს, ოქროს თევზის ფხასაცა, ფასკუნჯის ფრთასაცა (იქვე:275);

განსხვავებულია ეს ორი სიმბოლო: ერთი ძვირად ღირებულია, ბღღვიალა, მაგრამ ცარიელი... მეორე უბრალო, ოღონდ გულსავსე, ფიქრსავსე, ბევრის დამტევი. სიმბოლოა რკინის შავი კარიც, ბროძელი რომ ამაოდ აწყდება, ბროლიც... ბროლის ციაგიც... კრივის ხელთათმანებიცა...

ზოგჯერ ირონიას აძლიერებს ერთი რომელიმე დეტალი, პერსონაჟის ქცევისა თუ პორტრეტული სახის შექმნისათვის მოხმობილი. ასეთად ჩანს დიალექტური მეტყველებიდან აღებული ლექსიკური ერთეული „წმანწნა“, ასე ზუსტად რომ ხატავს პერსონაჟის ფსიქოტიპს: „**წმანწნადა წელსა აპოლონი, წმანწნადა და წმანწნადა.** თხელი კაცი გახლდათ, თუმცა მაღალი არა. აბა, მაღალი ყოფილიყო, მოქნილი, მაშინ გენახათ, თუ როგორ **უკეთესად დაიწმანებოდა...** მობრძანდითო, გაიძახოდა მხურვალედა, **თან მიაყოლებდა წმანწნასა და რხევასა წელისა, იმდაგვარა რხევასა, რო დაწოლილიყო, გაცურდებოდა**“ (იქვე:113);

**ერთი განმსაზღვრელი ნიშანი ოთარ ჩხეიძის ენობრივი სტილისა, სიტყვათგანლაგება (პოზიცია),** ამასთან უნდა აღინიშნოს ის, რომ ფრაზის სინტაქსურ დაყოფაში უმნიშვნელოვანეს როლს ასრულებს ფრაზული და ლოგიკური მახვილები, რომელსაც უკავშირდება გარკვეული აზრობრივ-სემანტიკური და გრძნობად-ემოციური შინაარსი. სიტყვათა ასეთი განლაგება უპირატესად გააზრებული ხერხია, გამოსახვის ეფექტური საშუალებაა. მწერალი მისთვის

ლოგიკურ-სემანტიკურად მნიშვნელოვან სიტყვას ან გამოთქმას იმეორებს სხვადასხვა პოზიციაში, გადააქვს საგნის ან მოვლენის აღმნიშვნელი სიტყვის შემდეგ, რის გამოც ხდება მათი აქცენტირება. მწერალი გვატყობინებს, რომ ეს სიტყვა განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანია, თანაც როდესაც სიტყვათა ჯგუფი, რომელშიაც მოქცეულია მხატვრული სახე, მეორდება და სტრიქონიდან სტრიქონში გადადის, რიტმულად გამოიყოფა.

„ყველგან **მდაბიოა**, ყველაფერს **მდაბიობა** დაეუფლა. **მდაბიო** განაგებს, **მდაბიურს** მოითხოვს, **მდაბიო** მძლავრობს... ყველგან **მდაბიური** ნამოტივტივდა“ (ჩხეიძე, 2009:146).

„**ფურცლავდა**, **ფურცლავდა** და იყრიდა კალთაშია **ფარფლებსა თეთრსა თეთრი ვარდისასა** და ერთი **ფარფლი** ტუჩებშიც მოიქცია, **ფარფლი თეთრი, თეთრი ვარდისაი**, გამოიღო და თვალი მოსტაცა **ფარფლმა ვარდისფერმა**“ (იქვე:88). „შეთხზავდნენ და **მიანერდნენ** ყველა ქურდობასა, ნაწილს მაინცა, **მიანერდნენ, მიანერდნენ და ჩამოენერებოდა მიწერ-ჩამოწერანი** თავისთვისაო. ხელისუფლება ებრძოდა **მიწერას**, თვითონ **მიიწერდა** სიკეთესა“ (იქვე:186).

„ტრაგედია **ცეკვავდა**, დრამა **ცეკვავდა**, **გადადიოდა** ყირაზედა, ჰო, **გადადიოდა** და **გადმოდიოდა**, ხაოდნენ და დაბანცალობდნენ, წიოდნენ და ბარცობურცობდნენ და იცინოდა **ხალხი**, **ხარხარებდა ხალხი**, ტაშს უკრავდა **ხალხი** სიცილ-**ხარხართა** და **ხარხარებდნენ** მსახიობებიცა, **ხარხარებდნენ, ხარხარებდნენ...**“ (იქვე:176);

„ზოგი მერე **დადალულიყო**, ანთუ ყველა, **დადალულიყო** და **ბარბაცებდა დადალული** სული, **ბარბაცებდა**, აწყდებოდა ერთიმეორესა, **ბარბაცებდა** გამზირი რუსთაველისა, **დადალული** სულებით აღვსებული“ (იქვე:198);

„**უნდა შეინარცხო** და არ **შეენარცხო**, თუ ვინმე მიწას შეგეცილებს. **უნდა შეინარცხო... უნდა, უნდა შეინარცხო**“ (ჩხეიძე, 2005:117).

მსაზღვრელები ხშირად სინონიმებია – ერთი და იმავე დისტრიბუციული კლასის ისეთი ლექსემები, რომლებიც მსგავსი ან იდენტური სემანტიკით აღიწერება. სინონიმურ რიგთაგან სიტყვათა სპეციალური შერჩევა გამოსახვის სხვა საშუალებებთან ერთად ქმნის ენობრივი პროდუქციის სტილურ სპეციფიკას, მნიშვნელობრივად დატვირთული ლექსიკური ერთეულების ურთერთწონასწორობა მეტად მგრძობიარე სემანტიკურ ველს ქმნის, სადაც სინონიმთა შორის უმცირეს ნიუანსობრივ სხვაობასაც კი მხატვრული გამოსახვის თვალსაზრისით გარკვეული ფუნქცია ეკისრება.

„სიცილი აღმოხდა გივისა, წელანდელზე უფრო **მღერი**, **აწყვეტილი**, **უკიდევანო**, **თავდავინწყებულიცა...**“ (ჩხეიძე, 2012:259); „გარედან ხავსი მოსდებოდა თავით ბოლომდისა, **ხასხასა** ხავსი, **უმტვერო** ხავსი, **ულაქო** ხავსი, **თითმი-უკარები**“ (იქვე:918); „რა აღადგენდა იმდღევანდელ სოფრომსა, **დაცემულსა, დამსხვრეულსა, დაკინანებულსა?**“ (იქვე:301); „ჩამოდიოდა **მწუხრი**, ჩამოდიოდა **ბნელი**, ჩამოდიოდა **ჯიუტი**, **ურჩი**, **ურჯუკი**“ (იქვე:379); „კისკისი **უჭრიდა** ყურსა, **უჭრიდა**, **უხვრეტდა**, **უგლეჯდა**, **უფლეთდა**“ (იქვე:273).

ვისაც მწერლის ხელნაწერებზე უმუშავია, კარგად იცის, რომ სიტყვასთან ჭიდილი ჩვეულებრივი რამაა შემოქმედისათვის. ხანდახან რამდენიმე ვარიანტია საჭირო იმისათვის, რომ საბოლოო სახემდე მივიდეს, ჩამოყალიბდეს, ჩამოიქნეს ფრაზა. ოთარ ჩხეიძე აქვე, ჩვენს თვალწინ არჩევს, ეძებს... განა სიტყვას

არ ენდობა?! ჩამოთვლის და ასარჩევად მკითხველს სთავაზობს იმ ერთადერთს, რომელიც ზუსტად მოერგება სათქმელს, ემოციას... „სიტყვამ მოიტანა, ამბავი სიტყვაა და სიტყვამ თვითონ იცის, რათუ სჭირდება, რა არ არგია არაფრად“ (ჩხეიძე, 2009:180);

**„კაშკაშებდნენ ვარსკვლავნი, ისე, თავიანთვისა, უამისოდა კაშკაშებდნენ, ჭახჭახებდნენ, ბრწყინავდნენ... ოლონდ... ბრწყინავდნენო აღარ უხდება, როცა ჭახჭახებენ... ბარში ბრწყინავენ, მთაში ჭახჭახებენ“... და ჭახჭახებდა ცაი სავარსკვლავეი, ჭახჭახებდა, ჭახჭახებდა“** (ჩხეიძე, 2009:47).

„შავი ყვავილი ებჯინებოდა ნიკაპსა. ლაბაბი ჯობდა აქ რომ თქმულიყო, ოლონდ ლაბაბი რო არა ჰქონდა!“ (ჩხეიძე, 2005:40).

კარებამდისაც მიფრიალდა თითის წვერებითა. ცერებითა, ცერებითა. **მიფრიალდა თუ მიფარფატდა თუ მიცქრიალდა“** (იქვე:42).

„გაუკილავდნენ ამჩატებასა თუ სიცეტესა... მოიგონებდნენ ძველსა, მოიგონებდნენ **სინანულითა თუ მგრძნობიარეთა**, მოჭარბებული მგრძნობიარობითა“ (ჩხეიძე, 2012:78).

ასარჩევ სიტყვათა შორის ხშირად გვხვდება კავშირთა შენაერთი **„ანთუ“**. (ან რამდენიმესაგან ერთის არჩევას გულისხმობს, თუ იხმარება კითხვის დროს. შანიძე, 1980:608);

„მერე აღარ შეხვედრია იმ კინორეჟისორსა. იმ თვალებს **შეჰხედა, ანთუ შეეფეთა, ჰო, შეეფეთა**, ეს რო წამდგარიყო ჭიქით ხელშია“ (ჩხეიძე, 2019:55).

„შორეული **ჩქერალიც მოისმოდა, ანთუ შრიალი, უფრო შრიალი, ანთუ ნანინაი** მინავლებული, რო იძინებდა დედამინაი, ვარსკვლავნიცა ჟუტავდნენ თვალთა, **ანთუ დაღლითა, ანთუ რიღითა**, ძილი ჩვილისა არ დავაფრთხოლო“ (იქვე:38).

„იქ სადღაც უსათუოდ **გაილანდებოდა, ანთუ გაიბმოდა სხივივითა“** (იქვე:51).

„ისე ხასხასებდა მაშინა, ის ახალგაზრდები რომ დაეშვნენ ამისი **სხვენიდანა, ანთუ მანდსარდიდანა, ანთუ სახელოსნოდანა**, რახან რო მხატვარი ცხოვრობდა იქა“ (იქვე:97).

„მთის უბეში, თუნდაც უბეში მთანმინდისაი ზოგჯერ მზეც რო **ჩაიბუდებდა, ანთუ სწორედ აქ აკრუხდებოდა მზეი“** (იქვე:100).

„თურმე დამდგარიყო **ჟამი სალოდნელი და მოულოდნელი, ანთუ ჟამი სალოდნელი მოულოდნელადა“** (იქვე:119).

„მოეშვა იგი, მოეშვა, **მოდუნდა, ჩატყდა თითქოსაო, ანთუ ესაა, დაიმსხვრევა და მოიბნევა** ქვალორლადაო“ (იქვე:173).

ო. ჩხეიძე თავისი ნაწარმოებებით აცოცხლებს, ააქტიურებს მივიწყებულ სიტყვებს, თითქოს ცოდნას გადასცემს მკითხველს, ცოდნას სიტყვის ძალის, შესაძლებლობის შესახებ. **არქაული თუ დიალექტური ლექსიკური ერთეულების მონაცვლეობა** ფრაზის შინაარსობრივი მხარის გამოკვეთას, ემოციური ზემოქმედების გაძლიერებას ემსახურება.

**ბადიმი** – ორმოს პირი მოგებული, პირის მოსაჭდობი. ორმოს პირის ხე (ორბელიანი, 1991:90);

„ეგრე მიაყენა და შეაყენა **ბადიმზედა**. ორმოს სუნი **ბადიმსაო**. **ბადიმზე** შეაყენა, კუდი რო ეგდო **ბადიმთანა“** (ჩხეიძე, 2009:8);

**ხვინჯი/ხვანჯი** – ხრიკი, ხლართი (ორბელიანი, 1993:431): „სად რა ჩახლართულა, სად რა აბურდულა. სად სიცრუეა. სად ნათალლითარი. რა ხლართები, რა ხვანჯებია – მიდი და ამოიცანი“ (ჩხეიძე, 2005:198);

**ჩალანგარი** – აგურით ამოშენებული, ხის ან ლითონის კარკასი კედლად (ქეგლ, 1990:1118): „მერე იქაც ჩაედგათ შუშაბანდები თუ ჩალანგრები, ბინები რო აღარ ჰყოფნიდათ, ისევე ჩაედგათ და ამოეშენებინათ, როგორც რო მეტეხსა“ (ჩხეიძე, 2009:99);

**აზამბარი** (ძვ. სპარს.) – ღვინის სმაში გათანასწოლება შემოსწრებულისა, ჯარიმა (ლლონტი, 1974:10): „აზამბარიო, აზამბარიო და მიუდგამდნენ ბარე ათ ჭიქასა, გალიპლიპებულსა ღვინითა“.

**ყარფუზი** (თურქ.) – იგივეა, რაც საზამთრო (ქეგლ, 1990:1011): „მოულერა, მოუქნევედა, დააპნევედა ყარფუზივითა როგორც რო იტყოდნენ, შუაბაზარშია“. (ჩხეიძე, 2009:134);

**ნოპი** – მაღალი, წონოლა ქუიდი (ლლონტი, 1974:710): „ფარფარებს ტანი მარგარიტასი მერიის კომპზე, ვითომც ხელები ნოპზე ნაუვლია“ (ჩხეიძე, 2005:115);

**კაკაჩი** – მთოვარით ნათელი ღამე (ორბელიანი, 1991:347): „თენდებოდა, ვარაუდად ითქმის. კაკაჩია ღამემ ხო განთიადი არ იცის“ (ჩხეიძე, 2009:174).

**წონოლიკა** – მაღალი, წონოლე. გრძელი, წაგრძელებული (იმერ.) გაჩეჩილაძე, 1976:168): „არაფერი მოსჩანდა სენაკებიდანა, ჩამობურულიყო, ჩაყურსულიყო, ჩაყურსულივე კლდეები რო ჩამოჰფარებოდა... წონოლიკანი“ (ჩხეიძე, 2009:20).

**ჯაურა** – თივის ზვინი პატარა, ძნეული, ძნა (ნეიმანი, 1978:182): “შეესოდნენ მამაი და ღვთისოი, ცელებით რო შეესოდნენ, ჩათიბავდნენ და დასდგამდნენ ჯაურებსა“ (ჩხეიძე, 2009:19);

**ქარაქუცა** – (ქართლ): ჭკუამსუბუქი კაცი, ქარაფშუტა (ლლონტი, 1974:501): „სხვა მეგობრებიცა კმაროდნენ, თუნდაც ისეთი ქარაქუცა მეგობრები, სოფიკო რო იყო, გაიოზი რო გახლდათ (ჩხეიძე, 2012:209); „ამგვარი ორჭოფობა თუ შეემჩნია გიტოსა, ამიტომ თუ დაერქმია ქარაქუცანი“ (იქვე:224);

**კინკიბური – ირიბი:** „ზურგჩანთა შექანდა, შედგა კინკიბურადა, არ დავარდა (ჩხეიძე, 2012:289);

**კანთიელი** (ქიზიყ.) – არამომჭირნე, ხელგაშლილი: „მაშინვე აჰყვნენ თან-მოყოლილი ვაჟკაცები, აჰყვნენ ისე, რო მკაფიოდ გამოიკვეთა კვარტეტი, მკაფიოდა, კანთიელადა“ (ჩხეიძე, 2012:99);

**ჩქოლა** (იმერ. გურ. აჭარ.) – ნორჩი: „ჩამოეტოვებინა ქალიშვილი პროკურორისა, ახლად შეთქვირებული, ჩქოლა (ჩხეიძე, 2012:114).

ახალი სიტყვის მიღება საწარმოქმნო აფიქსებით ჩვეულებრივი მოვლენაა ენაში, მაგრამ ო. ჩხეიძე ამ შემთხვევაშიც განსხვავებული სემანტიკის ლექსიკურ ერთეულებს გვთავაზობს, აშკარა ირონიის ელფერი რომ გადაჰკრავთ. მაგ.: „მეტელევიზორე“ ტელეჟურნალისტების სინონიმად: „იყვნენ ისინი, ვერაფერი რომ ვერ აიყოლიებდათ, თავს არ დაჰკარგავდნენ, არავითარ შემთხვევაში, მეტელევიზორენი გახლდნენ ისინი, დაუმორჩილებელნი, გულმტკიცენი და ქედუხრელნი, თითქოს გამგებელნი ყველასი და ყოველივესი“ (ჩხეიძე, 2012:79);

**მეაკომპანიმენტე:** „ყმანვილობისას ჩელოს რო სწავლობდა, ეტრფოდა მეაკომპანიმენტესა“ (ჩხეიძე, 2012:400);

**მოყანწე, მოფიალე:** „იქ ფიალეები და ყანწები რო დატრიალდებოდა, ესეც სერწყმა იქნებოდა ანტიურობისა, მაგრამ იქ ხომ არ გახლდნენ **მოყანწენი და მოფიალენი...** (იქვე:263).

ო. ჩხეიძე თავისი ნანარმოებებით ცოდნას გადასცემს მკითხველს, ცოდნას სიტყვის ძალის, შესაძლებლობის შესახებ. აშკარაა, რომ სიტყვისადმი მას თავისი დამოკიდებულება აქვს. ო. ჩხეიძის „ნანარმოებებში ხშირად თვითონ „სიტყვა“ ავტორი: მას უსმენს, მას მიჰყვება მწერალი. სიტყვას მიაქვს და მოაქვს მუსიკაც, ფერიც, სურნელიც და, რაც მთავარია, აზრიცა და ამბავიც. სიუჟეტს აწყობს სიტყვა, კომპოზიციას ჰკრავს, ერთი სიტყვით, როგორც ბიბლიაშია, ოთარ ჩხეიძის რომანებშიც თვითონ სიტყვაა „შემოქმედი“ (ჯალიაშვილი, 2009:43).

### გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ამირხანაშვილი ი., ისტორიის ღია კომპოზიცია, ბოლოსიტყვაობა: ო. ჩხეიძე, ამაღლება, თბ., 2009;
2. გაჩეჩილაძე პ., იმერული დიალექტის სალექსიკონო მასალა, თბ., 1976;
3. იოსელიანი ო., ვარსკვლავთცვენა, თბ., 1965;
4. ნეიმანი ალ., ქართულ სინონიმთა ლექსიკონი, თბ., 1978;
5. ორბელიანი ს.ს., ლექსიკონი ქართული, ტ. I, 1991; ტ. II, 1993;
6. ლლონტი ალ., ქართულ კილო-თქმათა სიტყვის კონა, თბ., 1974;
7. ჩხეიძე ო., ბორიაცი, თბ., 2006;
8. ჩხეიძე ო., ნაკრძალი, თბ., 2012;
9. ჩხეიძე ო., ამაღლება, თბ., 2009;
10. ჩხეიძე ო., ლაზერშოუ, თბ., 2005;
11. ჯალიაშვილი მ., შეხვედრის წიგნი, თბ., 2009;
12. ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი, წიგნი I-II, 1990.

### **საკრალური ელემენტები ხალხურ გართობა-სანახაობაში**

აჭარის ეთნოგრაფიულ ყოფაში შემორჩენილი ბევრი ხალხური გართობა-სანახაობა თავდაპირველად საკულტო დანიშნულების რიტუალს წარმოადგენდა და ქართველთა უძველეს მსოფმხედველობას ასახავდა. ასეთი საკრალური ელემენტების შემცველია სანესო ფერხულები, ლექს-სიმღერები, სხვადასხვა დღესასწაულების დროს შესრულებული გართობა-თამაშობანი, უძველესი ქორეოგრაფიული ნიმუშები. ისინი ავლენენ კავშირს ქართველთა საწმენოებრივ სამყაროსთან, რიტუალურ პრაქტიკასთან, იძენენ საკრალური ელემენტების მნიშვნელობას და იძლევიან ხელშესახებ მასალას არქაული მითოსურ-რელიგიურ სისტემების შესასწავლად.

ყოფაში შემორჩენილი გართობა-სანახაობანი ხშირად უკავშირდებიან სხვადასხვა არქაულ ღვთაებებს და ინახავენ რიტუალების სიმბოლურ მნიშვნელობას. ასეთი ხალხური დრამის ნიმუშებიდან აღსანიშნავია სანესო ფერხული “ოჰოი ნანო”, რომელიც ნაყოფიერების ღვთაების კულტთან დაკავშირებული რიტუალის ანარეკლს უნდა წარმოადგენდეს (ა. ინაიშვილი, ჯ. ნოლაიდელი, გ. ჩხიკვაძე, 1961:5).

უძველესი ფერხულები რიტუალურ ხასიათს ატარებს და სხვადასხვა ღვთაებას უკავშირდება. ეს დადასტურებულია არქეოლოგიური და ისტორიული წყაროებით. რიტუალური ხასიათის უძველესი ფერხულები გამოსახულია ბაგინეთის ძვლის ფირფიტაზე (ძვ.წ. VI ს.), თრიალეთის ვერცხლის თასზე (ძვ.წ. II ათასწლეული); რიტუალური ფერხულები ქართველთა ეთნოგრაფიულმა ყოფამაც შემოინახა „სამონადირეო ფერხულების“, სვანური „ლემჩილისა“ და „ბეთქილის ფერხულის“, „ორსართულიანი ფერხულების“, „ზემყრელოს“, „ფერხულოსხეპუს“, „ფერხისაის“, „ქორბელელა“-ს და სხვათა სახით. ეს ფერხულები თავდაპირველად დამოუკიდებელ მაგიურ რიტუალებს ან ბუნების ძალთა აღორძინებისა და ნაყოფიერებისადმი მიძღვნილი უძველესი მისტიკების ელემენტებს წარმოადგენდნენ. უძველესი რწმენა-წარმოდგენებით ფერხულები დროის ციკლურობის გამოხატულება, ნაყოფიერების უზრუნველყოფის, სამყაროს განახლების, მონესრიგების საშუალებაა და გარკვეულ კოსმოლოგიურ სიმბოლიკას უკავშირდება, რაც ფერხულებში გარკვეული საკრალურ-რელიგიური დოგმებით იყო გადმოცემული. მ. ელიადეს თანახმად, თავდაპირველად ყველა ცეკვა საკრალური იყო და მითოსურ წინაპარს – გარკვეულ ღვთაებას ან გმირს ეძღვნებოდა და არქეტიპული საწყისის იმიტირებას ახდენდა (Элиаде, 1987). ამდენად, რიტუალური ფერხულები გარკვეულ საშუალებას წარმოადგენს ქართველთა უძველესი რწმენა-წარმოდგენების შესასწავლად.

უძველესი ფერხულების ფორმა ძირითადად წრიულია. მათთვის დამახასიათებელია წრებრუნვა, ტრიალი, რაც ქმნის ხელშეუხებელ ტერიტორიას – წრეს და წარმოშობს ამ ტერიტორიის შიგნითა საკრალური სივრცის დამცავ მაგიურ

ძალას (Керлот, 1994). დ. ჯანელიძის მიხედვით უძველესი სახეობის ფერხულე-ბად მიჩნეულია ერთპირი ფერხული, რომელსაც ჰყავს თავისი მომძახელი ე.ი. ჰანგისა და სიტყვების მოქმელი და მისი „შემბანელი“ და შემხმობელი მთელი საფერხულო მწყობრის სახით (ჯანელიძე, 1948). სწორედ ეს საფერხულო წყო-ბაა დამახასიათებელი „ოჰოი, ნანოსათვის“.

“ოჰოი ნანო” ფერხულის სახით შესრულებული სახუმარო ცეკვაა. მან ისტორიული ტრანსფორმაციის შედეგად დაკარგა თავისი თავდაპირველი ფუნქციონალური დანიშნულება და ქორწილსა და ნადშიუკვე დაღლილი ხალხის მოსაფხიზლებლად და გასამხიარულებლად სრულდებოდა (ახვლედიანი, 1970:14). მაგრამ მისი ჩალრმავებული კვლევა გვიჩვენებს, რომ ეს იყო უძველესი წარმოშობის რელიგიურ-მისტიკური ფერხული. “ოჰოი ნანო” შემდეგნაირად სრულდებოდა: კორიფე შეძახილით “გავაღვიძოთ!” რიგრიგობით ურტყამდა ჯოხს და „აღვიძებდა“ ფერხულის მონანილე 9-11 კაცს. ჯოხის დარტყმას თითოეული მონანილე ხვდებოდა შეძახილით “ოჰოი”, რასაც მოჰყვება კორიფეს პასუხი – “ნანო”. გაღვიძებული მონანილეები ჩააბამდნენ ფერხულს და კორიფეს გარშემო კრავდნენ წრეს. კორიფე წრის შიგნით ექცეოდა და ჯოხს ურტყამდა მოფერხულებს. მათ შორის იმართებოდა დიალოგი. ამგვარად, სტრუქტურულად “ოჰოი, ნანო” გუნდისა და კორიფეს დიალოგზე იყო აგებული. შესრულების ფორმით ესაა ფერხული, რომლის მსვლელობისას გუნდი ჯერ მიჰყვება წინამძღოლს, მელის კუდივით იგრიხება, მიუხვ-მოუხვევს, წრეს კრავს, შემდეგ წრე იშლება და კორიფე ჯოხით მიერეკება მეფერხულებს. ამდენად, “ოჰოი ნანო” არის არა მხოლოდ სიმღერასთან შეწყობილი რიტმული მოძრაობა, არამედ გარკვეული მითოლოგიური სიუჟეტის განსახიერება. თავისი არსით, შესრულების წესებით, რიტუალური ატრიბუტიკით “ოჰოი ნანო” სემანტიკურ ერთობას ავლენს ქართულ ეთნოგრაფიულ ყოფაში საკმაოდ კარგად ცნობილ ისეთ რიტუალებთან, როგორცაა “მელიაი ტულეფიაი”, “ბერიკაობა-ყეენობა” და ნაყოფიერების კულტთან დაკავშირებული სხვა წეს-ჩვეულებები. „მელია ტულეფია“ ფალოსის კულტთან დაკავშირებული ქართული წარმართული მისტიერიაა. აქაც რიტუალის მონანილეები იყოფოდნენ ორ გუნდად. მეთაურს ჰქონდა ჯოხი, წკნელი, ხის ხმალი, რომლითაც ცემდა გუნდის წევრებს თავზე, ბეჭებზე, მკერდზე, მუცელზე, თეძოებზე, ფეხებზე. ზოგადად, ქართულ ეთნოგრაფიაში ჯოხები, ხის ხმლები, შამფურები, ჩხირები და სხვ. ითიფალურობის გამომხატველად ითვლებოდა. მიჩნეულია, რომ ამ ნივთებით ცემა და ჩხვლეტა უნდა იყოს სქესობრივი აქტის გამომხატველი და გამრავლებისათვის წარმოებული მაგიური მოქმედება (ჯავახიშვილი, 1951:64; ბარდაველიძე, 1953:134). ასე, რომ ამ მსგავსი ელემენტებით აჭარული „ოჰოი, ნანო“ ორგანულ კავშირს ავლენს ბუნების ძალთა ალორძინების უძველეს ხალხურ დღესასწაულებთან. „ოჰოი ნანო“ თავისი სახუმარო, საკარნავალო ხასიათის მიუხედავად, რაც მან დროთა განმავლობაში ტრანსფორმაციის შედეგად მიიღო, უკავშირდება უძველეს რწმენა-წარმოდგენებს ნაყოფიერებისა და მისი მიღწევის მაგიურ-რიტუალური საშუალებების შესახებ.

საკრალური ელემენტები იკვეთება აჭარაში შემონახულ სანესო საფერხულო სიმღერაში “ნაი ნა, ნინაინა”, რომელიც ძეობასთან დაკავშირებული წეს-ჩვეულების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი კომპონენტი იყო. რიტუალი სრულდებო-



და როგორც მთის, ისე ბარის აჭარაში ახალშობილის, განსაკუთრებით კი – ვაჟის დაბადებისას. ფერხული წრიული იყო და ასრულებდნენ როგორც ქალები, ისე მამაკაცები. ძეობა ოჯახისათვის დიდი მნიშვნელობის მოვლენა იყო და ყველა ოჯახი დიდი სერიოზულობით ეკიდებოდა მას. საძეობო რიტუალებში მნიშვნელოვანი ადგილი ეჭირა შვილიერებისა და ნაყოფიერების მფარველი ღვთაებისადმი მიმართულ სანესო სიმღერას, რომელშიც მას ავედრებდნენ ახალშობილს და თითქოს მფარველობაში გადასცემდნენ შვილიერების მფარველ ღვთაებას. „ნაი ნა, ნინანას“ მუსიკალური ტექსტი, არქიტექტონიკის სიძველით, უშუალო კავშირს ამჟღავნებს იმ სიმღერებთან, რომლებიც ქართული ხალხური მუსიკის განვითარების ადრეულ ეტაპებს ასახავენ. იგი „იავნანას“ ტიპის აკვნის სიმღერათა რიგს განეკუთვნება. „ნაძ ნა ნინაძნას“ შესრულების წესში მკაფიოდ ჩანს წარმართული ხანიდან მომდინარე რწმენა-წარმოდგენების კვალი. ამ სიმღერა-ფერხულს სამართლიანად უკავშირებენ ნაყოფიერების ქალღვთაების დიდი დედა ნანას კულტს, რომელიც დედობისა და შვილიერების მფარველი იყო. „ნაი ნა, ნინანა“ ადრესამინათმოქმედო ხანებში შემუშავებული რელიგიური პრაქტიკის ამსახველი რიტუალია, რომელიც უკავშირდება მაგიურ აზროვნებას, არქაულ სარწმუნოებრივ სამყაროს და ინახავს ქართველთა უძველეს წარმოდგენებს ნაყოფიერების დედური ღვთაების შესახებ.

გარდა ზემოთაღნიშნული ფერხულებისა, აჭარის ეთნოგრაფიულ ყოფაში საკრალური ელემენტები შემონახულია სახალხო დღესასწაულის – შუამთობის დროს გამართულ სანახაობებში: „აქლემის შეკაზმვა“, „ზირიკობა“, „ქურთბარი“ და ისეთ ქორეოგრაფიულ ნიმუშებში, როგორცაა: „ყოლსამა“, „თოფალონი“, „ჯაყდანანა“, საბრძოლო ცეკვა „ხორუმი“ და სხვ.

„აქლემის შეკაზმვა“//„აქლემის მოკაზმვა“ ნაყოფიერების კულტისადმი მიძღვნილი უძველესი დღესასწაულის – შუამთობის შემადგენელ ნაწილს წარმოადგენდა. ეს არის კარდაკარ ჩამოვლის უძველესი ჩვეულების ნაშთი, რომელიც თეატრალიზებული სანახაობის სახით იყო ჩართული ამ დღესასწაულში. ხისგან გამოთლილ „აქლემის“ თავსა და ტანს გაიდებდა მხრებზე ოთხი კაცი, რომლებიც მის ფეხებს „განასახიერებდნენ“. ამ მოწყობილობას ისე შეფუთავდნენ ტყავებითა და ბენვით, რომ აქლემს დამსგავსებოდა. ამ აქლემზე შესვამდნენ მხედარს და პროცესია, სხვადასხვა ინსტრუმენტზე დამკვრელებსა და მომღერლებთან ერთად, მხიარული ყიჭინით, ხმამაღალი შეძახილებითა და სიმღერით დადიოდა იაილებში (საზაფხულო საძოვრები) კარდაკარ და თითოეული მემთევრისაგან (მთაში საქონლის გამყოლი და მომვლელი) ითხოვდა სანოვაგეს. თითოეულ ეზოსთან მხედარი „ააცეკვებდა“ აქლემს, ჯოხით პირს გაუღებდა და მემთევარი პირში ჩაუდებდა ძღვენს: ყველს, კარაქს (იაღს), კვერცხს, ფქვილს, პურს. შეგროვილ სანოვაგეს ბოლოს ერთ ოჯახში მოამზადებდნენ და ერთად შეექცეოდნენ (თანდილავა, 1980:36). ეს, ერთი შეხედვით, თითქოსდა ხალხის გასართობად მოწყობილი „კარნავალი“, სინამდვილეში უძველესი სანესო ქმედების გადმონაშთს წარმოადგენდა.

„აქლემის შეკაზმვის“ ანალოგიური თამაშობების („აქლემკაცობა“, „ცხენკაცობა“) არსებობას ქართველთა ტრადიციულ ყოფაში ადასტურებს როგორც წერილობითი წყაროები (იოანე ბატონიშვილი, 1936:213), ასევე, საქართველოს

თითქმის ყველა კუთხეში არსებული მსგავსი ჩვეულებები (ჯანელიძე, 1948:50-51).

მიუხედავად იმისა, რომ სხვადასხვა რელიგიური დანაშრეგებისა და ყოფის ისტორიული ტრანსფორმაციის გამო „აქლემის შეკაზმვა“ პანტომიმური, მიბად-ვითი სანახაობის სახითაა შემონახული, მაგრამ მასში შემორჩენილი საკულტო-სანესჩვეულებო ელემენტები მიუთითებს, რომ იგი გარკვეული საწესო ქმედე-ბის გადმონაშთი უნდა იყოს.

„აქლემის შეკაზმვა“ ორგანულ კავშირს ავლენს ბუნების ძალთა აღორძინების უძველეს ხალხურ დღესასწაულთან – ბერიკაობა-ყენობასთან, რომლისათვისაც, ასევე, დამახასიათებელია ნიღბოსანი ბერიკების სიარული კარდაკარ, ოჯახის დალოცვა, სანოვავის შეგროვება და საერთო ტრაპეზი (რუხაძე, 1999). „აქლემის შეკაზმვაში“ შემონახულია ბუნების ძალთა აღორძინების ამ უძველესი მისტერიის კვალი.

კარდაკარ ჩამოვლის მონანილენი, არქაული მსოფმხედველობით, აღიქმე-ბიან, როგორც ზებუნებრივი ძალების, კულტების მიწიერი განმასახიერებელი, ღვთაებებთან ნიღნაყარი, მაგიური ძალის მქონე საკრალური პირები, რომლებსაც შეეძლოთ ძღვენის სანაცვლოდ ოჯახისათვის, ხვავი და ბარაქა, სიუხვე და მშვიდობა დაეხედებინათ. რადგან გაცემული სანოვავე ამ ღვთაებების გულის-მოსაგებად იყო განკუთვნილი, მემთევრები უხვად და უშურველად გასცემდნენ მას, როგორც ღვთაებისათვის განკუთვნილ შესანიშნავს. შეგროვებული სანოვა-გე, როგორც წესი, საერთო ტრაპეზს ხმარდებოდა და ეს ტრაპეზი იყო არა უბრალოდ ქეიფი, არამედ რიტუალური პურობა, რომელსაც საკრალური მნიშვნე-ლობა ქონდა მინიჭებული და რწმენა-წარმოდგენათა ჩამოყალიბების საწყის ეტაპზე ადამიანსა და ზებუნებრივ ძალებს შორის ურთიერთობის დამყარების გარკვეულ საშუალებას, უსისხლო მსხვერპლშენირვის გარკვეულ ფორმას წარ-მოადგენდა. „აქლემის შეკაზმვის“ ეს რიტუალური მომენტები მის საკრალურ დანიშნულებაზე მიუთითებს და ცხადყოფს, რომ გასართობად ქცეული ეს წეს-ჩვეულება სერიოზული საკულტო მოქმედების გადმონაშთს წარმოადგენს.

ამ გართობა-სანახაობათა სიღრმისეული კვლევა გვიჩვენებს, რომ ისინი უძველესი რიტუალების გადმონაშთებს წარმოადგენენ, უკავშირდებიან სხვა-დასხვა არქაულ ღვთაებებს, ინახავენ რიტუალების სიმბოლურ მნიშვნელობას და ქართველთა უძველესი რწმენა-წარმოდგენების ამსახველ საკრალურ ელე-მენტებს.

### გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ახვლედიანი ა., აჭარის საგმირო საისტორიო სიტყვიერება, ბათუმი, 1970
2. ბარდაველიძე ვ., ქართული (სვანური) საწესო გრაფიკული ხელოვნების ნიმუშები, თბ., 1953
3. თანდილავა ზ., შუამთობის ტრადიციები და ფოლკლორი, თბ., 1980
4. ინაიშვილი ა., ნოლაიდელი ჯ., ჩხიკვაძე გრ., მასალები აჭარული მუსიკალური ფოლკლორიდან, თბ., 1961
5. იოანე ბატონიშვილი, კალმასობა, თბ., 1936

6. რუხაძე ჯ., ბუნების ძალთა აღორძინების ხალხური დღესასწაული საქართველოში, თბ., 1999
7. ჯავახიშვილი ივ., ქართველი ერის ისტორია, ტ. I, თბ., 1951
8. ჯანელიძე დ., ქართული თეატრის ხალხური სანყისები, თბ., 1948
9. Элиаде, М., Космос и история. М., 1987.
10. Керлот, Х.Э., Словарь символов. М., 1994

**კერის ფუნქციონალური დატვირთვა**  
(სამურზაყანოს ეთნოგრაფიული მასალების მიხედვით)

კვლევის ობიექტად შერჩეულია გალის რაიონი ანუ ისტორიულ-ეთნოგრაფიული სამურზაყანო, რომელიც აფხაზეთში მდებარეობს. ფუნქციური დატვირთვით კერა ორ ნაწილად იყოფა: საკულტო და საყოფაცხოვრებო. საოჯახო კერა ერთდროულად კულტმსახურების ობიექტიც იყო და ყოფითი საქმიანობის მაკოორდინირებელ ადგილსაც წარმოადგენდა. კერა ოჯახის სიმბოლოს წარმოადგენდა და ამიტომ მისი მნიშვნელობა სოციალური კულტურის სფეროში ნათლად გამოკვეთილი. კერის გარშემო მიმდინარეობდა საოჯახო საქმიანობის უდიდესი ნაწილი. მასში დანთებული ცეცხლი ოჯახის კეთილდღეობის სიმბოლო იყო, ხოლო თვით კერა განაყოფიერების და დოვლათის მომნიჭებელი. კერის კულტი, რომელიც საოჯახო ყოფის გამოხატულებას წარმოადგენდა, ბუნებრივად უკავშირდებოდა ქორწინების პროცესს. კერის შემოვლით საქორწინო ცერემონიის დროს ხდებოდა გვარში ახალი წევრის ინკორპორაცია.

ეკლესიაში ჯვრისწერის შემდეგ ნეფე-პატარძალი ნეფიონს სახლში მიჰყავდათ. ახლადდაქორწინებულებს ეზოში დედამთილი ხვდებოდა და ისინი ოჯახში იმ ოთახში შეჰყავდა, სადაც გამართული იყო კერა. დედამთილი რძალს სამჯერ კერას შემოატარებდა. დედოფალს ხელში ღომის მარცვლები ეჭირა, რასაც ირგვლივ მიმოყრიდა, შემდეგ წყალს მიმოასხამდა, კერის ჯაჭვს ხელს მოჰკიდებდა და კერასთან ჩამოჯდებოდა.

პატარძლის კერასთან მიყვანა ნიშნავდა ახალი წევრის ზიარებას ქმრის ოჯახთან. სამეცნიერო ლიტერატურაში ასეთი წესი ცნობილია, როგორც ახალი წევრის მიღება და დაქვემდებარება წინაპრის კულტთან (Сумцов, 1881:181-191; Ковалевский, 1890:62; Чурсин, 1913:134-136; Кагаров, 1989:290-294; Никольский, 1956:184). პატარძლის მიერ კერის გარშემოვლა, ქორწინების ერთ-ერთი უძველესი რიტუალი იყო და უკავშირდება კერის კულტს, რომელიც ქართველ და კავკასიელ ტომებში თავისი შინაარსით გვარის, ოჯახის გამაერთიანებელი ადგილი იყო, ხოლო კერა – მარადიული სიცოცხლის სიმბოლო (ჩიტაია, 1941:310). თავდაპირველად კერა წარმოადგენდა მიცვალებულთა კულტის სიმბოლოს, სადაც ოჯახის წინაპარი იყო დაკრძალული. ცეცხლი კი მის საპატივცემულოდ ენთო (Фюстель де куланис, 1906:26). საგულისხმოა ის ფაქტი, რომ სამურზაყანოში საპატარძლოს მამის სახლიდან წამოყვანის დროს კერას არ შემოატარებდნენ, როგორც ეს საქართველოს სხვა რეგიონებში და კავკასიის ზოგიერთ ხალხშია ფიქსირებული (Чурсин, 1913:310; Меликишвили, 1979:155). ამის მიზეზი შეიძლება იყოს ის ფაქტი, რომ გათხოვილი ქალი მამის სახლთან ბოლომდე არ წყვეტდა კავშირს. იგი სულიერად დაკავშირებული იყო მამის ოჯახთან, რამაც რელიგიური ჰპოვა ასახვა. გათხოვილი ქალი ყოველწლიურად მამის საგვარეულო ხატში – „ჯინჯ ხატში“ დადიოდა. „ჯინჯ ხატობა“ (ძირი ხატი), რომლის დროსაც მის

კარზე მისვლა და გამოლოცვა გვარის ყველა წევრს ევალებოდა, როგორც ქალს, ისე კაცს, სადაც არ უნდა ყოფილიყვნენ ისინი. გვარის გათხოვილ ქალებს – „გუმოჭყუდურებს“ სალოცავისათვის და ხატისთვის მიჰყავდათ ე.წ. „ზისხირი-შონმაფუ“ – შესანიშნავი. მიჰქონდათ პური, ღვინო, ფული და სხვა მოსაკითხი, სანთელ-საკმეველი, სელის პატრა კონა, „ხატის სარტყელი“ და სხვა. მეხატური – „გუმოჭყუდურს“ ხატის წინ დააჩოქებდა და დალოცავდა იქ მყოფ ოჯახიდან გათხოვილ ქალებს „ქუმორთ სკანი კარს გუმოჭყუდურქ მუში ჯინჯი ხატიშა დო სქანი ტიბინი ქიმეჩი, სკან სახელი ხვამილი“ – მოვიდა შენს კარზე გათხოვილი თავის ძირ სალოცავზე და შენ მიეცი წყალობა, შენი სახელი დაილოცოს (სახოკია, 1967:117). ასეთი წესი ცნობილი იყო ხევსურეთშიც: თუ გათხოვილი ქალი მამის ხატში საკლავს არ დაკლავდა, იგი დაავადდებოდა (ოჩიაური, 1941:101).

სამურზაყანოში კერა წინაპართა სულელების სადგომად ითვლებოდა და მის წინაშე ყველანი მოკრძალებას განიცდიდნენ. უძველეს ხანაში, წარმართულმა სარწმუნოებამ განავითარა მიცვალებულთა, კერძოდ, საოჯახო წინაპრის კულტი (სახოკია, 1940:186; ბარდაველიძე, 1940:55; ჩიჭაია, 1941:314). მორწმუნე ადამიანს მიცვალებული დემონურ არსებად წარმოედგინა, რომელიც გავლენას ახდენდა შთამომავალთა საოჯახო და საზოგადოებრივ ცხოვრებაზე. ამიტომ საჭირო იყო მიცვალებულთა გულის მომადლიერება, გარდაცვლილის ყოველგვარი ნება-სურვილის დაუყოვნებლივ შესრულება. მათი აზრით, ისინი გადაულახავი ზღვარით როდი იყვნენ დაშორებულნი თავიანთ ოჯახს, არამედ აქტიურად ერეოდნენ მათ საქმიანობაში. ყოველივე ამან განაპირობა მათდამი განსაკუთრებული პატივისცემა. საერთოდ კავკასიის ხალხებში კერასთან წინაპართა კავშირი გარდაცვლილ და ცოცხალ ინდივიდთა საერთო წარმოშობისა და საოჯახო ერთობის სიმბოლოს წარმოადგენდა (Ковалевский, 1890:201) კერა, მითოლოგიური თვალსაზრისით, „სამზეოსა“ და „საბნელოს“ შორის დამაკავშირებელი შუალედური რგოლი იყო. იგი აგრეთვე, „საშოც“ იყო საიდანაც ქვეყანას წინაპარი ბავშვის სახით ევლინებოდა. ერთი სიტყვით, კერა, დაბადება, ქორწილი, დამარხვა, აღდგომის საწინდარი იყო. მთელი ეს ციკლი მედიატორის (კერაზე მჯდომის) ხელთ იყო. ის განაგებდა სხეულთა სიკვდილ-სიცოცხლის საკითხს და შესაფერი ეპიტეთებით ამკობდნენ კიდეც მას ქვესკნელის კარის ანგელოზი, კერაზე (ყველვ) მჯდომი ანგელოზი, სიკვდილის ანგელოზი და სხვა (ჩიქოვანი, 1981:16). მედიატორი ანგელოზის და მისი სამყოფი – საბრძანებლის კერის გარეშე წარმოუდგენელი იყო მეუღლეთა ღვთაებრივი და მიწიერი წყვილები. ღვთაებრივ წყვილებს აუღლებდნენ მედიაციის მოედანზე, ხოლო კერის ჯაჭვი (ლანჭა) ზეციური ჯაჭვის სახით გაიაზრებოდა, რომლის მეშვეობითაც ცასა და მიწას შორის კავშირი მყარდებოდა (ალიბეგაშვილი, 1992:28). სწორედ ამიტომაცაა, რომ რძალი ხელს კერის ჯაჭვს ჰკიდებდა, რომელზედაც ქვაბებს ჰკიდებდნენ საჭმლის მოსამზადებლად. წინაპართა სულელების ზეციური გაგებაც იმაზე უნდა მიუთითებდეს, რომ სულელები ოჯახთან კავშირს სწორედ წმინდა, ზეციური ჯაჭვის მეშვეობით ახდენდნენ, რომელიც კერაში საცხოვრებლის შუაგულში მდებარეობდა (მგელაძე, 2002:252).

კერის ნაყოფიერებისა და ორი მხარის – საკაცებოსა და საქალებოს შემაერთების ფუნქცია და მისი კავშირი ქვესკნელთან, ასევე კერიდან ახალშობილის გზა სამზეოსაკენ, უდაოდ სქესობრივი ურთიერთობის გამომხატველი ელემენტე-

ბით უნდა იყოს აღჭურვილი. კერას ქალური ბუნება ჰქონდა. იგი დედამინასა და ქვესკნელს განასახიერებდა, ამავე დროს მზისა და დედამინის კავშირსაც ასახავდა. მის წყვილს ზეცის გამგებელი მამაკაცური ბუნების ღვთაება შეადგენდა, რომლის ძირითადი ემბლემები კერის ზესადგარები იყო. მათი კავშირის შემდეგ იზადებოდა ახალი ძალა (ხიდაშელი, 2001:125). კერაზე გადიოდა სახლის შიდა სივრცის სქესობრივი ნიშნით გაყოფილი ძირითადი სადემარკაციო ხაზი. სწორედ სქესობრივი აქტის იმიტირებასთან და მის სიმბოლოებთან ერთად, იგივე შინაარსის მქონეა კერის გარშემოვლის წესიც. იგი სამამაკაცოსა და სადიაცოს შორის „მიმოსვლის თავისუფლებას უსვამს ხაზს“ (ჩიქოვანი, 1981:56).

კერა ოჯახის ცენტრს წარმოადგენდა, რომლის გარშემოც მიმდინარეობდა საოჯახო საქმიანობის უდიდესი ნაწილი. მასში დანთებული ცეცხლი ოჯახის კეთილდღეობის სიმბოლო იყო, ხოლო თვით კერა განაყოფიერების და დოვლათის მომნიჭებელი. კერის კულტი, რომელიც საოჯახო ყოფის გამოხატულებას წარმოადგენდა, ბუნებრივად უკავშირდებოდა ქორწინების პროცესს (ჩართოლანი, 1961:146; კიკვიძე, 1976:196; მელიქიშვილი; 1985:74). კერის შემოვლით საქორწინო ცერემონიის დროს ხდებოდა გვარში ახალი წევრის ინკორპორაცია (ჩიტაია, 1941:310).

კერაზე შემოვლა საქართველოს არაერთ რეგიონში დასტურდება (მაკალათია, 1930:11; ითონიშვილი, 1960:253; ითონიშვილი, 1964:125; ბექაია, 1974:66). აფხაზებში ქორწინლის დღეს კერასთან პატარძლის ზიარება არ იცოდნენ, მაგრამ, როდესაც ამხარიდან მთავარ სახლში პატარძლის გადაყვანა ხდებოდა, მაშინ სრულდებოდა „აჟაჰარას“ რიტუალი. ეს იყო კერის მფარველი ღვთაება, რომელსაც სთხოვდნენ დაეფარა ახალგაზრდა ცოლ-ქმარი ყოველგვარი ავისაგან (Джанашвили, 1894:44). ვანის ვილაეთის აისორებში, პატარძალს სამჯერ შემოატარებდნენ ქმრის კერას და შემდეგ მიჰყავდათ ეკლესიაში ჯვრისწერისათვის (Лалаян, 1914:31). პატარძლის მიერ კერის შემოვლის ტრადიცია ქრისტიანულ ჯვრისწერას უთანაბრდებოდა. ამ მხრივ საინტერესოა მთიულეთში დაცული წესი, რომლის მიხედვით თუ სოფლის ეკლესია შორს ჰქონდათ, ჯვრისწერას სხვა დროისთვის გადასდებდნენ და მხოლოდ კერის შემოვლით კმაყოფილდებოდნენ (ითონიშვილი, 1960:251; მარგიანი, 1973:175). კერასთან ხდებოდა პატარძლის ზიარება საოჯახო კულტთან, ხოლო უცხო პირის სახლეულში შეყვანა და ქორწინლის დროს პატარძლის მიერ ქმრის ოჯახში კერის შემოვლა, ეს იყო ხელოვნური დანათესავების მიზნით შესრულებული რიტუალი (ხარაძე, 1949:196).

დიდია კერის მნიშვნელობა სოციალურ ურთიერთობათა სფეროში. როგორც ვიცით საოჯახო საქმიანობა გვიანპალეოლითურ ხანაში მთლიანად ქალის შრომას ემყარებოდა. უკვე ნეოლითის ხანიდან დასავლეთ საქართველოში საცხოვრებელი თიხატკეპნილი იატაკითა და კერით იყო გამართული (Лорткипанидзе, 1989:52-55).

ქალი იყო აქტიური პირი ცეცხლის მოვლა-პატრონობაში. შინ დარჩენილი ქალი მამაკაცების ხანგრძლივი არყოფნის პერიოდში ინახავდა ცეცხლს. კერა სოციუმის ფუნქციონირებისა და ადამიანის ამქვეყნიური ცხოვრების მთელი ციკლის თანამგზავრი იყო. კერის კულტის სიძველე და არქაულობა, მისი ფუნქციები საქორწინო ტრადიციებში უფრო ღრმა წარსულიდან მოდის. ამიტომ-

ცაა თანამედროვეობაში შემორჩენილი წესი, როცა გათხოვილი ქალი, ოჯახის არსებობის მთავარ ელემენტს – კერას უნდა ზიარებოდა.

კერის გარშემოვლის ცერემონიალი წარმართულ პერიოდში ოჯახის ახალი სოციალური ჯგუფის შექმნის სულიერ და იურიდიულ საყრდენს წარმოადგენდა, რომელიც ამასთან ერთად ქორწინების ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ელემენტად განიხილებოდა. ჯვრისწერა ქრისტიანულ ტრადიციად ჩამოყალიბდა და ოჯახის შექმნის განსაკუთრებულ წინაპირობად გადაიქცა. მიუხედავად ამისა დროთა განმავლობაში საზოგადოების განვითარების კვალობაზე, კულტურული ფასეულობების შესაბამისად, კერის გარშემოვლის სემანტიკური მნიშვნელობა თანდათან შესუსტდა, ხოლო არე დავინროვდა.

სამურზაყანოში საცხოვრებელი სახლის გავრცელებული ტიპები ახლო წარსულში ფაცხა და ჯარგვალი იყო, რომლისთვისაც დამახასიათებელი იყო კერა. ძველი საცხოვრებლები თანამედროვეობაში ოდა სახლმა შეცვალა, რომელსაც XX საუკუნის II ნახევრიდან ნაწილობრივ ქვითნაშენი ნაგებობა ჩაენაცვლა. ახალი საცხოვრებლის აუცილებელ ატრიბუტს სასტუმრო ოთახში გამართული ბუხარი წარმოადგენდა. ღია კერა, რიტუალური თვალსაზრისით გაცილებით ფართო სივრცესა და განზომილებას ქმნიდა, ვიდრე ბუხარი, სადაც ბუხრის კონსტრუქციული თავისებურებების გამო ტრადიციული საოჯახო სარიტუალო ქცევები შეიზღუდა (ტუნაძე, 2002:94). სამურზაყანოში ბუხრის არსებობის პირობებში, ქორწინების ინსტიტუტთან დაკავშირებული ზემოთ აღნიშნული ჩვეულება შეიცვალა. საქართველოს ზოგიერთ კუთხეში კერის გარშემოვლა რიტუალიდან ამოვარდა, მაგრამ ცეცხლის სანთებ ადგილზე „შეხება“ უცვლელი დარჩა (მელიქიშვილი, 1986:28; ტუნაძე, 2002:103). სამურზაყანოში რიტუალმა, დროთა განმავლობაში, კერიდან მარანში გადაინაცვლა. როდესაც ახლად დაქორწინებულებს ვაჟის ოჯახში შეიყვანდნენ, პირველად მარანში დალოცავდნენ. სამურზაყანოში კერა და მარანი წმინდა ადგილები იყო. რწმენის ამგვარი ნაკვალევი დაცულია როგორც ქართველებში, ისე კავკასიის სხვა ხალხებში, მათ შორის ოსებში (Чибиров, 1963:202). კერა ოჯახის სიმბოლოს წარმოადგენდა და ამიტომ მისი მნიშვნელობა სოციალური კულტურის სფეროში ნათლად გამოკვეთილი. კერის ცეცხლი ჩაუქრობელი უნდა ყოფილიყო და მისი ჩაქრობა კერის დაქცევას მოასწავებდა. წყევლად ითვლებოდა ისეთი გამონათქვამები, როგორიც იყო: „გაგიქრეს კერაზე ცეცხლი“ (Чурсин, 1957:64). „სკამ-კერა გაციებულ“, „სკამ-კერაში ნარ-ეკალიც ამოგივა“ (მაკალათია, 1985:102), „კერა გამიცვიდეს, კერა დაგაჯაროს“ – გამოგეკეტოს (მაკალათია, 1930:101), „გამაუნყვეტენ ჯალაფნი, ცეცხლზე დაუსხი წყალია“ (შანიძე, 1931:115). კერის შეურაცყოფა, ან მისი განადგურება ქართველი კაცისათვის ოჯახის ამონყვეტის, სახლ-კარის მოშლის და სხვა ამგვარი უბედურების ტოლფასად იყო გააზრებული (სახოკია, 1979:326) კერაზე ცეცხლის გაქრობა ხდებოდა მაშინ, როცა ოჯახში მიცვალებული ჰყავდათ (გაბუნია, 1995:53).

სამურზაყანოში ქალი გათხოვებისას ტოვებდა საკუთარ ოჯახს და გადადიოდა ქმრის ოჯახში, სადაც იგი უნდა ზიარებოდა ქმრის ოჯახის მფარველ ღვთაებებს. კერა საოჯახო ყოფის ცენტრი იყო, სადაც პატარძალს უხდებოდა სადიასახლისო საქმიანობა. ამიტომ რძალი თავყვანს სცემდა ახალი ოჯახის კერის ღვთაებას, რათა შემდგომში მისთვის დახმარება და მფარველობა ეთხოვა.

მზითვის ერთ-ერთი სავალდებულო ელემენტი იყო კერის ჯაჭვი-ლანჭა, ხალხური რწმენით, კერა საოჯახო ყოფის ძირითად ადგილს წარმოადგენდა. კერის ცეცხლის პატრონობა ქალის დანიშნულებას წარმოადგენდა. კერიის ჯაჭვი ზეციური სამყაროს და ადამიანთა სამყაროს დამაკავშირებელ საშუალებად მიიჩნეოდა (კიკნაძე, 1996:10). საპატარძლოს ოჯახის წევრად ინკორპორაციის დროს კერასთან სრულდებოდა ზოგიერთი საწესრველებო რიტუალი. საგულსხმოა, რომ კერის ჯაჭვი მოიხსენიება აგრეთვე ეკლესიისათვის სულის მოსახსენებელ შესანიშნავთან ნუსხაში (სვანეთის წერილობითი ძეგლები, 1986:269). სამზითვო კომპლექსში ისეთი ელემენტის მოქცევა, როგორც კერის ჯაჭვი იყო, მიუთითებს მზითვის საკრალურ ბუნებაზე.

სამურზაყანოში, როდესაც კერასთან ახალი რძლის ზიარება ხდებოდა, ღომის მარცვლების მიმოყრის შემდეგ ქალი კერაზე წყალს მიმოასხამდა და ამით კარგი მოსავლისა და ყანების გვალვისაგან გადარჩენის ნატვრას გამოხატავდა. კერის ირგვლივ წყლის მიმოსხმა პატარძლის მიერ შეიძლება ჩავთვალოთ სამურზაყანოში „პატარძლის წყალზე გაყვანის“ მოდიფიცირებულ სახედ.

ამგვარად, კერის ფუნქციონალური დატვირთვა მთელი რიგი ლოკალური ნიშნით საქართველოს სხვა კუთხეების მონაცემებთან ერთად, ზოგადქართული ტრადიციების განსაზღვრის მნიშვნელოვან ისტორიულ წყაროს წარმოადგენს. სამურზაყანო საქართველოს განუყოფელი ნაწილია და მისი ისტორიულ-ეთნოგრაფიული ასპექტით კვლევა საშუალებას მოგვცემს, არამარტო აღვადგინოთ სამურზაყანოული ტრადიციული სოფლის იერსახე, არამედ სოციალური ისტორიის, მატერიალური კულტურის, სამეურნეო ყოფისა და სულიერი ფასეულობების სფეროში განვსაზღვროთ კულტურის ლოკალური და საერთო ქართული ელემენტები.

### გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ალიბეგაშვილი გ., ქართული ხალხური პოეზიის ნიმუშები, თბ., 1992
2. ბარდაველიძე ვ., ქართულ (სვანურ) დღეობათა კალენდარი, ენიმკის მოამბე, IX, თბ., 1940
3. ბექია მ., ძველი და ახალი საქორწინო ტრადიციები აჭარაში, ბათუმი, 1974
4. გაბუნია ს., ბასკურ-ქართული ეთნოგრაფიული პარალელები, თბ., 1995
5. ითონიშვილი ვალ., ქართველ მთიელთა საოჯახო ურთიერთობის ისტორიიდან, თბ., 1960
6. ითონიშვილი ვალ., ცენტრალური კავკასიის მთიელთა საოჯახო ყოფ, თბ., 1964
7. კიკნაძე ზ., ქართული მითოლოგია, ტ. I, ქუთაისი, 1996
8. კიკვიძე ი., მინათმოქმედება და სამინათმოქმედო კულტი ძველ საქართველოში, თბ., 1976
9. მაკალათია ს., მთიულეთი, თბ., 1930
10. მაკალათია ს., ფშავი, თბ., 1985
11. მარგიანი ი., გვირგვინის კურთხევა, კრ. ეთნოგრაფიული წერილები სვანეთში თბ., 1973



12. მელიქიშვილი ლ., პატარძლის ზიარება ოჯახთან, თემთან, მეურნეობასთან, კრ. რუსუდან ხარაძე, თბ., 1985
13. მელიქიშვილი ლ., ტრადიციული საქორწინო წეს-ჩვეულებების სტრუქტურის ანალიზი და ინოვაცია, თბ., 1986
14. მგელაძე ნ., მიცვალებულის კულტი და სამგლოვიარო რიტუალი აჭარაში, ბათუმის უნივერსიტეტის შრომები, ტ. IV, ბათუმი, 2002
15. ოჩიაური თ., წყლის კულტის ელემენტები საქორწინო რიტუალში, მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის, XVIII, თბ., 1975
16. სახოკია თ., მიცვალებულის კულტი სამეგრელოში, მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის, ტ. III, თბ., 1940
17. სახოკია თ., ქართული ხატოვანი სიტყვა-თქმანი, თბ., 1979
18. სვანეთის წერილობითი ძეგლები, საისტორიო საბუთები და სულთა მატთანე, ტ. 1, თბ., 1986
19. ტუნაძე თ., კერა სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს მოსახლეობის ტრადიციულ კულტურაში (აჭარული კერა), დისერტაცია ისტორიის მეცნიერებათა ხარისხის მოსაპოვებლად, თბ., 2002
20. შანიძე ა., ქართული ხალხური პოეზია, I, ხევსურული, თბ., 1931
21. ჩიტაია გ., სიცოცხლის ხის მოტივი ლაზურ ორნამენტში, ენიმიკის მოამბე, ტ. X, თბ., 1941
22. ჩართოლანი მ., ქართველი ხალხის მატერიალური კულტურის ისტორიიდან. თბ., 1961
23. ჩიქოვანი მ., ქართული ფოლკლორი, თბ., 1946
24. ხიდაშელი მ., სამყაროს სურათი არქაულ საქართველოში, თბ., 2001
25. ხარაძე რ., ხევსურული „ძირი“ და „გვარი“, მიმომხილველი, ტ. I, თბ., 1949
26. Джанашивили М., Абхазия и Абхазцы, ЗКОРГО, кн. XVI, Тб., 1894
27. Кагаров Е.Г., Состав и происхождение свадебной обрядности, СМАЯ, т.VIII, Л., 1989
28. Ковалевский М., Закон и обычаи на Кавказе, т. I-II, 1890
29. Лалаян Е., Айсоры Ванского Вилаиета, Тф., 1914
30. Лорткипанидзе О., Наследие Древней Грузии, Тб., 1989
31. Меликишвили Л., Некоторые стороны осетинского свадебного ритуала, КЭС, т.V, вып. 2, Тб., 1979
32. Никольский Н.М., Происхождение и история Белорусской свадебной обрядности, Минск, 1956
33. Сумцов И.Ф., О свадебных обрядах, преимущественно русских, Харьков, 1881
34. Фюстель де куланж Н.Д., Гражданская община древнего мира, Спб. 1906
35. Чурсин Г.Ф., Очерки этнологии Кавказа, Тф., 1913
36. Чурсин Г.Ф., Материалы по этнографии Абхазии, Сух. 1957
37. Чибиров Л.А., Очаг осетинского жилища, МГЭ. XII-XIII, Тб., 1963

## თანამედროვე პოპულარული კულტურის კვლევის ზოგიერთი ასპექტი

კულტურის გაგება გულისხმობს ადამიანის უნივერსალურ დამოკიდებულებას სამყაროსთან, რომლის შედეგადაც ადამიანი შეიცნობს სამყაროს და საკუთარ თავს. თითოეული კულტურა – განუმეორებელი სამყაროა, რომელიც შექმნილია ადამიანის მიერ და გამოხატულია ადამიანის სამყაროსთან დამოკიდებულებაში, ასევე, საკუთარ თავთან დამოკიდებულების შესაბამისად. კულტურის თავისებურება და ფენომენი განისაზღვრება ადამიანის არსით, მისი შესაძლებლობებით, მახასიათებელი ნიშნებით. კონკრეტულ სოციუმში ადამიანური მოღვაწეობის ნებისმიერი გამოვლინებები განსაზღვრავენ ამ სოციუმის კულტურას. კულტურა განიხილება როგორც პროცესი, როგორც შედეგი და შესაბამისად, დროის მოცემულ მონაკვეთში ადამიანური პოტენციის რეალიზაციის ველი. დღესდღეობით მთელ რიგ ობიექტურ მიზეზთა გამო შეიქმნა ისეთი სპეციფიკური გარემო, რომლის პირობებშიც კულტურის კვლევები შეისწავლის მნიშვნელობის განსაზღვრის პროცესებს, რომლებიც გვხვდება ინსტიტუციურ სფეროებში ან კულტურული პროდიუსერების ქსელებში. ეს მიდგომა კულტურას განიხილავს როგორც სოციალურ პროდუქტს და ხაზს უსვამს სპეციფიკურ კონტექსტებს, სადაც ვხვდებით კულტურულ წარმოებასა და ინოვაციას. თანამედროვე პოპულარული კულტურა განსაზღვრავს ანმყოში საზოგადოების ცხოვრების წესებს და გრძნობების სტრუქტურას. ეს კონტექსტები გვხვდება ყველგან, ოღონდ მათი ზეგავლენა საზოგადოებრივ ცნობიერებაზე დამოკიდებულია მოცემული საზოგადოებების სოციალური და კულტურული განვითარების თავისებურებებზე.

პოპულარული კულტურა უშუალოდ გართობას ემსახურება, რომელიც შემეცნებითი სიმძიმის ცენტრს მუდმივი გადაადგილებისკენ მოუწოდებს, რადგანაც მისი მუშაობა და სტილი აქტუალური დროის ძალიან მცირე მონაკვეთისთვისაა განკუთვნილი. პოპულარულ კულტურაში – შეცნობა, ანყობილია დროში გამოცდილ სფეროებზე და ეს თავისთავად აუცილებელია მისი თვითშენახვისათვის.

წარსულში პოპულარული კულტურა, ცენზურის გამო, მცირე უფლებებითა და პროდუქციაზე ზენოლის ფონზე, გართობასა და მხიარულებას უზრუნველყოფდა და მიმართული იყო საზოგადოებაში ინერტულობისა და მორალური ვაკუუმის შესავსებად. თანამედროვე ეტაპზე კი პოპულარული კულტურა უკვე საზოგადოებრივი ცხოვრების განუყოფელი ნაწილი გახდა, ხოლო „გასართობი ინდუსტრია“ აქტიურად იყენებს კულტურული მემკვიდრეობის პოპულარულ ელემენტებს და ახდენს მის ინტერპრეტაციას მარკეტინგული ინტერესებიდან გამომდინარე. პოპულარული კულტურის დიდი ნაწილის გავრცელების და ზემოქმედების არეალი არ არის შეზღუდული კონკრეტული გეოგრაფიული თუ

ეროვნული საზღვრებით, ზოგიერთ შემთხვევაში კი პირიქით, ის აღმოცენდება მოცემული კულტურის შიგნით და მხოლოდ ამ ლოკალურ არეალში არის პოპულარული. პოპულარული კულტურებისადმი ინტერესს მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრავს ამა თუ იმ საზოგადოების კულტურული თავისებურებები, მაგრამ მეორე მხრივ, კულტურული გლობალიზაცია ქმნის ხელსაყრელ პირობებს ნებისმიერი პოპულარული კულტურის მსოფლიო დონეზე ექსტრაპოლაციისათვის.

განვითარებულ საზოგადოებებში თანამედროვე პოპულარული კულტურის შექმნის ალბათობა უფრო მაღალია. აქ არსებობს დიდი ფინანსური კაპიტალი, გამართული და მძლავრი გასართობი ინდუსტრია. უფრო ნაკლებად განვითარებული და ამ მხრივ უფრო ნაკლები შესაძლებლობების მქონე საზოგადოებები, როგორც წესი, განვითარებულ ქვეყნებში წარმოებელი პროდუქციის პასიურ მომხმარებლებად გამოდიან და განიცდიან მსოფლიოში არსებული მოდური ტენდენციების გავლენას. ერთი მხრივ, ადგილი აქვს გარედან შემოსული პოპულარული კულტურის მოხმარებას ადგილობრივი კულტურების მიერ. მეორე მხრივ, თავად ადგილობრივი კულტურები მათ მაგალითზე ქმნიან საკუთარს, გარდაქმნიან რა მას „ადგილობრივი ნიშნების“ შესაბამისად.

გარემოცვა, რომელშიც ქვეყანას, კულტურას უხდება არსებობა, დიდ გავლენას ახდენს მის ჩამოყალიბება/განვითარებაზე, რადგან ამა თუ იმ საზოგადოებაში სახელმწიფოს ურთიერთობა აქვს განსხვავებული კულტურის მქონე ერთობებთან. ურთიერთობისას ხდება კულტურულ ღირებულებათა გაცვლა, ერთობის ცნობიერება განიცდის მუდმივ ტრანსფორმაციას (წერეთელი, 2006:65).

თანამედროვე ეტაპზე, ეროვნულ კულტურებში ადგილობრივი პოპულარული კულტურის პროდუქციის შემქმნელები აქტიურად იყენებენ მათ შემოქმედებაში ტრადიციულად არსებულ „ხალხურ ხელოვნებას“ და გვთავაზობენ ტრადიციული ხელოვნების გათანამედროვეებულ ვარიანტს. ამავე დროს, თანამედროვე მულტიკულტურულ სამყაროში სხვაგვარი სინთეზიც გვხვდება. ზოგიერთი პოპულარული კულტურა თავიდანვე გათვლილია საერთაშორისო მოხმარებისათვის; ნაწილი პოპულარული ხდება ადგილობრივ დონეზე და უკვე შემდეგ იპყრობს „მსოფლიო აუდიტორიის“ ყურადღებას; ზოგიერთი ვერ აღწევს თავს ლოკალურ სივრცეს, ზოგს კი ამის პრეტენზია თავიდანვე არ გააჩნია. მაგალითად, ლათინური, ბრიტანული და ამერიკული ტელესერიალები საკმაოდ პოპულარულია დასავლურ სამყაროში (მათ შორის აღმოსავლეთ ევროპასა და ყოფილ საბჭოთა ქვეყნებში). ასევე, მსოფლიოს მრავალ ქვეყანაში იქმნება ეროვნული ტელესერიალები, რომლებიც გათვლილია კონკრეტული ქვეყნის მოსახლეობაზე (არა მარტო დასავლეთში, არამედ აღმოსავლეთის ზოგიერთ ქვეყნებშიც). მსგავსი ტელესერიალები კონკრეტულად მისი ძირითადი მომხმარებლის კულტურული ნიშნებიდან გამომდინარეობს.

თუ პოპულარული კულტურის ნაწარმი (უპირველეს ყოვლისა, კომერციული ინტერესებიდან გამომდინარე) ჩანასახშივე გულისხმობს მის პოპულარიზაციას საერთაშორისო დონეზე, იმისდა მიუხედავად, რომელ ქვეყანაში არის ნაწარმოები, ის უნდა აკმაყოფილებდეს „საერთაშორისო სტანდარტებს“ და საჭიროებს სერიოზულ მარკეტინგულ გათვლას. აქაც გასათვალისწინებელია ერთი

მნიშვნელოვანი ფაქტორი. გასართობი ინდუსტრიის წარმომადგენლები მუდმივად ახორციელებენ მონიტორინგს და შეისწავლიან საზოგადოების მომხმარებლობით მოთხოვნილებებს, კვლევის შედეგების საფუძველზე შეაქვთ კორექტივები თავის საქმიანობაში და მოსალოდნელი შედეგების წინასწარი გათვალისწინებით გეგმავენ სამომავლო მოქმედების სტრატეგიას. ბაზარი ობიექტურად არის მოტივირებული იმ პროდუქციის გავრცელების ხელშეწყობით, რომელიც უფრო მეტად პოპულარული და მოთხოვნადია მოცემულ საზოგადოებაში. ხშირ შემთხვევაში გლობალურად პოპულარული კულტურა თავად ქმნის იმ მოდურ ტენდენციებს, სტანდარტებს და შეფასების კრიტერიუმებს, რომლის მიხედვითაც უკვე საზოგადოების მხრიდან ხდება მისი შეფასება. პოპულარული კულტურა (შესაბამისად გასართობი ინდუსტრია) არ არის მოტივირებული საზოგადოებრივ ცხოვრებაში ახალი ფასეულობების დანერგვით. მართალია, პოპულარული კულტურები ზემოქმედებს ადამიანების ცნობიერებაზე და შესაძლებელია მისი მიზეზით მოხდეს ახალი ფასეულობების ფორმირება საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, მაგრამ გასართობი ინდუსტრიის ობიექტური ბუნებიდან გამომდინარე, ეს თანმდევ შედეგად უფრო უნდა განვიხილოთ, ვიდრე წინასწარგანზრახულ აქციად. გასართობი ინდუსტრია ყოველთვის აპელირებს ანმეოში არსებულ მოთხოვნებზე. აუდიტორიის, როგორც მწარმოებლის ძალაუფლება კულტურულ ეკონომიკაში მნიშვნელოვანია. უფრო მეტიც, მომხმარებლის ძალაუფლება მყლავნდება მაშინ, როცა მწარმოებლები პროგნოზებს გამოთქვამენ იმასთან დაკავშირებით, რა გაიყიდება და რა არა. ამ ობიექტური გარემოებიდან გამომდინარე, კულტურის ინდუსტრია, წარუმატებლობის კომპენსაციის მიზნით, ცდილობს აწარმოოს საქონლის დიდი „ასორტიმენტი“, რათა აუდიტორიის ყურადღება მიიპყროს (სთორი, 2007:46).

იმიჯების მწარმოებლები მიიღვიან სიახლისკენ ან იმიტაციისკენ, რამდენადაც გადამწყვეტი ფაქტორი არის ის, თუ რითი შეიძლება გაიზარდოს მსყიდველობითი ფასი. იმიჯების გამრავლება, რომელთა შორისაც კლიენტებს არჩევანის გაკეთების შესაძლებლობა ეძლევათ, იწვევს იმას, რომ სტილისტური კონვენციები მოკლე დროში გაცვეთილ ტენდენციებად იქცევა. იმიჯი კი ფორმით დაუახლოვდა მოდას და კულტურის ინდუსტრიაში. პოპულარული კულტურა წარმოადგენს იმ მატერიალური ძალების განსახიერებას, რომლებიც შლიან განსხვავებას „კულტურასა“ და „ფსევდოკულტურას“ შორის.

ჩვენი შეხედულებით, მეტი არჩევანია ცხოვრების სტილის გაუმჯობესების თვალსაზრისით, მეტი პროდუქცია იყიდება დიზაინის მიხედვით, ჩნდება სამოდელო ბრენდები, კომპიუტერული თამაშები, კიდევ უფრო ხელმისაწვდომი ხდება ინტერნეტი მოსახლეობის საერთო რაოდენობასთან მიმართებით. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ბევრ კულტურულ სფეროში, მეცნიერების ექსპანსია და განათლებული აუდიტორიის ზრდა იძლევა დისკურსის ფარგლებში ინოვაციების საშუალებას, რაც პროდიუსერებს ახალისებს, რომ გარისკონ პრაქტიკაში, მაშინ როდესაც რეალიზაციის ხარჯი ხშირად ბარიერის როლს თამაშობს (ასათიანი, 2006:78). ამავე დროს, ჩვენ მივდივართ იმ დასკვნამდე, რომ ყოველივე ამან დიდი გავლენა მოახდინა კულტურაზე, რომელიც დროში მდგრად ღირებულებებს ქმნის და ღრმა შემეცნებით-ესთეტიკური ღირებულებების/მნიშვნელობის მატარებელია. ის ამ ვრცელი სფეროს მხოლოდ ერთ-ერთ პუნქტად იქცა და არა

მის მწვერვალად და სულ უფრო მეტად ხდება დამოკიდებული სახელმწიფო სუბსიდიებზე – სადაც მას კონკურენციის განევა უხდება როგორც საზოგადოებრივ ხელოვნებასთან, ისე მის მონათესავე ავანგარდულ მიმდინარეობებთან.

თავისთავად ნათელია, რომ დროში მდგრადი მაღალი შემეცნებით-ესთეტიკური მნიშვნელობის/ღირებულებების მატარებელი კულტურა მეტ კულტურულ კაპიტალს ფლობს, ვიდრე „ფსევდოკულტურა“, მაგრამ მიუხედავად ამისა, თანამედროვე ადამიანი ხშირად უფრო პრესტიჟულად თვლის ეგზოტიკურ ქვეყნებში სათავგადასავლო მოგზაურობას, ვიდრე მაგალითად იმას, რომ კარგად იცნობდეს მსოფლიო ლიტერატურის კლასიკურ ნაწარმოებებს.

პოპულარული კულტურა ტრადიციების მოგონილ ნიშნებსა და ინოვაციებს მეტ-ნაკლები რეგულარობით ქმნის: ესენია ნეო-მოდერნი, ნეო-კლასიკა და რეტრო სტილების სიჭარბე (ათნლეულებს თუ მიმოვიხილავთ, თითოეული მათგანისთვის თავისებური გემოვნებაა დამახასიათებელი – ოცდაათიანები, ორმოციანები, ორმოცდაათიანები, სამოციანები, სამოცდაათიანები, ოთხმოციანების სტილები, თქვენ დაასახელებთ). ნეო-კლასიციზმში ნაგულისხმევია წესრიგი და ჰარმონია შფოთიან პერიოდში. კაპიტალიზმის პირობებში კი ყოველი პერიოდი შფოთიანია. ამგვარად, ისტორიული თვალსაზრისით, გემოვნებისა და სტილის ერთი ფუნქცია აბსტრაქტულ სიმშვიდეს და სტაბილურობას უკავშირდება. მაგრამ პოპულარული კულტურის საპირისპიროდ, რეტრო არც წესრიგის ელემენტია, არც ნოსტალგიისა: იგი ქმნის მიმდინარეობებს, რომლებიც საკუთარ თავს ხალხთან ურთიერთობის მომთხოვნ კომპლექსური ფორმების სახით აღიქვამენ, რომლებიც მოიცავენ მეხსიერებას, ირონიას, სინანულსა და სტილიზაციას (დურინგი 2009: 299).

პოპულარული კულტურა სამყაროს რეპრეზენტირებას ახდენს გართობის საშუალებების მიზნებიდან და ამოცანებიდან გამომდინარე, რადგან სხვაგვარად მოქმედება მის ბუნებას ეწინააღმდეგება. თანამედროვე რეკლამას, პრომოუშენს და PR-ტექნოლოგიებს იყენებენ ადამიანური მოღვაწეობის ფაქტიურად ყველა სფეროში. რეკლამა – გლობალიზებულ, საინფორმაციო ეპოქაში სამომხმარებლო აუდიტორიასთან ურთიერთობის და მართვის მძლავრ საშუალება იქცა. რეკლამა გამოიყენება როგორც დამხმარე საადაპტაციო მექანიზმი. ხოლო, თუ გავითვალისწინებთ „თანამედროვე ადამის“ ასეთ „მიჯაჭვულობას“ ინფორმაციაზე, მაშინ ნათელი გახდება ჩვენთვის, რამდენად დიდია რეკლამის ზემოქმედების ხასიათი (გაგოშიძე, 1996:25). სამომხმარებლო ბაზარზე რეკლამირების გარეშე კულტურული პროდუქციის ვერანაირი სახე ვერ გაუძლებს კონკურენციას და მითუმეტეს ვერ გახდება პოპულარული. სარეკლამო ტექსტი არის დასრულებული შეტყობინება, რომელსაც გააჩნია მკაცრად ორიენტირებული პრაგმატული მითითებები (ბოვე, 1995:95).

ჩვენი პრეტენზია, რომელიც არსებობს პოპულარულ კულტურასთან მიმართებით, ეფუძნება იმ პრობლემას, რომ პოპულარული კულტურები არა მარტო ითვისებენ სულ უფრო დიდ ადგილს შემეცნების სფეროში, არამედ თავად შემეცნება აქციეს გართობის ერთ-ერთ ფორმად. ნებისმიერი პოპულარული კულტურის მომხმარებელთა პიროვნებათაშორისი ურთიერთობები სულ უფრო ზედაპირული ხდება. თითქოს ერთი შეხედვით პოპულარული კულტურა ხელს უწყობს, განსაკუთრებით ახალგაზრდებს შორის, აქტიურ კომუნიკაციას: შტა-

ბეჭდილებისა 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“. რაც მთავარია, მაღალი ემოციური ფონი, რომელიც ხშირად პოპკულტურის თანმდევია, მნიშვნელოვან გავლენას ახდენს ახალგაზრდების ფსიქიკაზე, ქმნის რა გრძნობიერებას, რომელიც მოკლებულია სიღრმეს, ახალგაზრდა ემოციურად იხარჯება, მაგრამ აღარ ივსება. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, პოპულარული კულტურა არ ქმნის ახალ გრძნობებსა და ემოციებს, პოპკულტურასთან ურთიერთქმედებისას ემოცია და შეგრძნებები ემყარება ანმყოს და იგი სწრაფად წარმავალია.

ინფორმაციულმა ტექნოლოგიებმა (კომპიუტერი, ტელევიზია, რადიო, კავშირგაბმულობა, საინფორმაციო ელექტრონული ბანკები) მკვეთრად შეცვალეს ადამიანის ცხოვრების წესი. დღევანდელი თანამედროვე ადამიანი ვიდეო-ტელეფონით 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 ტექნოკულტურულ გარემოში ადამიანი ზედმეტად დაძაბულია, ნერვული სისტემა იოლად აღგზნება, უჭირს სრულფასოვანი დასვენება და ა.შ.

თანამედროვე ინფორმაციულ ეპოქაში ინდივიდის სულიერი და კულტურული მსოფლშეგნება განიცდის საერთაშორისო საკომუნიკაციო საშუალებათა ზენოლას. მაყურებელთა და მსმენელთა რეიტინგისათვის მებრძოლი მედია (რეკლამა – მედიის სამემოსავლო, ფინანსური ნყარო) საშუალებათა საქმიანობა განსაზღვრულია ეკონომიკური ინტერესებით, იგი ორიენტირებულია მასობრივ კულტურაზე და მასობრივი ცნობიერებიდან დევნის ალტერნატიულ ფორმებს (აქსენიევა, 2005:9).

ტელევიზია, ინფორმაციული ტექნოლოგიებიდა ყველაზე უფრო ნათლად ასახავს თანამედროვე პოსტმოდერნულ ატმოსფეროს. შეიძლება ითქვას, ტელევიზია წარმოადგენს „რეალურ სამყაროს“, იგი არის არა მხოლოდ ტექნოლოგიური ობიექტი, არამედ „სოციალური აპარატი“ (ემელინი, 1999:1). როგორც უმბერტო ეკო აღნიშნავს, გამოსახულებებს აქვთ „პლატონური ძალა“, ისინი კერძო იდეებს გარდაქმნიან საზოგადოებრივ იდეებად, დამაჯერებლობის სტრატეგიის გატარება კი უფრო ადვილია ვიზუალური კომუნიკაციების საშუალებით (ეკო, 1998:92). პოსტმოდერნულ კულტურაში ტელევიზია კი არ არის საზოგადოების სარკე, არამედ საზოგადოებაა ტელევიზიის ამსახველი (ილინი, 1996:215).

მედია სულ უფრო მეტად იჭრება ყოველდღიურ ცხოვრებაში, გადაკვეთს მას, შეენივთება და ტერიტორიებს ჩამოართმევს; იგი განცდათა უბნებს ქმნის რეალურ სამყაროში ან სოციალურ საქმიანობებს ამკვიდრებს მასში, რომლებიც

თავის საკუთარ გაურკვეველ რიტმში გამოჩნდებიან და ქრებიან (დიურინგი, 2009:185).

გლობალური კულტურის ჩამოყალიბების ცენტრშია ინტერნეტი. ინტერნეტის, ვებ-გვერდების და ელექტრონული ფოსტის სოციოლოგიებისთვის ყველაზე შემაშფოთებელი არის ის ფაქტი, თუ როგორ აყალიბებს ის ახალი კომუნიკაციის ქსელებს და ახალ კულტურებს. ყველაზე მარტივად რომ ვთქვათ, პერსონალური ვებ-გვერდები ხდება საკუთარი თავის პრეზენტაციის ახალი საშუალება. ასე ჩნდება ვირტუალური რეალობა ანუ ციფრული სამყარო, სადაც კომუნიკაცია, რელიგია და პოლიტიკა მჭიდროდაა გადაჯაჭვული ერთმანეთზე (ბერძენიშვილი, 88).

ჩვენი შეხედულებით, 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 ნებისმიერ საზოგადოებაში შელწევადს ქმნის მას.

აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ კულტურის შექმნა რთული და წინააღმდეგობრივია, იგი შეუძლებელია განსაზღვრებათა და მანიპულაციათა უბრალო აღნიშვნით ავსხნათ.

ჩვენი აზრით, კულტურული გლობალიზაციის პირობებში გლობალურად პოპულარული კულტურული პროდუქციები, გარკვეულწილად, ნეგატიურ ზეგავლენას ახდენენ და ზიანს აყენებენ ადგილობრივი ტრადიციული კულტურების თითმყოფადობას. თანამედროვე პოპულარული კულტურების ობიექტური ბუნებიდან გამომდინარე, შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ იგი ერთგვარ წარმოადგენს საფთხეს, რომელიც წინააღმდეგობაში შედის და მნიშვნელოვან ზიანს აყენებს საზოგადოების ეროვნულ-კულტურულ მემკვიდრეობას და შეიცავს პიროვნების კულტურული მემკვიდრეობის ანომიის და გლობალურ სამყაროში ადამიანის დეზორიენტაციის გამომწვევ ერთგვარ წინაპირობებს.

ასევე, როდესაც მაგალითად, ფსევდოკულტურები იყენებენ კულტურის მიღწევებს – მაღალი ესთეტიკური დატვირთვის და შემეცნებითი მნიშვნელობის დროში მდგრად ღირებულებებს, 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, რადგან კულტურა მის მატარებელ ინდივიდს სთავაზობს ღირებულებებისა და ნორმების ქცევის წესების ცხად და მისაღებ მოთხოვნებს, რომელიც მისი ემოციური და ფსიქიკური წონასწორობის საფუძველია. მეორე პოზიციით, ყოველივე ეს მულტიკულტურალიზმის გამოხატულებაა, რაც ხაზგასმით აღნიშნავს სამყაროს მრავალფეროვნებას, ხელს უწყობს ინტერკულტურულ ურთიერთობებს და განსხვავებულ კულტურათა ურთიერთგაცნობას.

კულტურული გლობალიზაციის კვლევის ასპექტში, სამეცნიერო ლიტერატურაში წარმოდგენილი არაერთგვაროვანი შეფასებები არ არის გასაკვირი,

რადგან კულტურული კვლევები ყოველთვის წარმოშობდა აზრთა სხვადასხვაობას, იცვლებოდა ისტორიული და პოლიტიკური გარემოებების ცვლილებებთან ერთად. თანამედროვე ეტაპზე მსოფლიოში მიმდინარე პროცესები და თანმდევი შედეგები პროცესში გააზრებას მოითხოვს. აქედან გამომდინარე, შეიძლება ითქვას, რომ კულტურისა და ფსევდოკულტურის პრიზმაში აღქმული რეალობის შეფასება-ანალიზი მიმდინარედროში აქტუალური მსჯელობის საგანია.

### გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ასათიანი მ., კულტურის სოცილოგია, სოციალურ მეცნიერებათა კვლევის ცენტრი, თბ., 2006;
2. გაგოშიძე შ., ჟურნალისტიკის საფუძვლები, თბ., 1996;
3. დიურიანი ს., კულტურის კვლევები: კრიტიკული შესავალი, თბ., 2009;
4. ეკო უ., ინტერნეტიდან გუტენბერგამდე: ტექსტი და ჰიპერტექსტი, მოსკოვი, 1998; <http://www.gumer.info/bibliotek-Buks/Culture/Eko/Int-Gutten.php>
5. სთორი ჯ., კულტურის კვლევები და პოპულარული კულტურის შესანავლა, თბ., 2007;
6. წერეთელი ი., კაკიტელაშვილი ქ., კულტურა და მოდერნიზაცია, სოციალურ მეცნიერებათა კვლევის ცენტრი, თბ., 2006;
7. Аксенова К. А., Реклама и Рекламная деятельность, М., 2005;
8. Бове К., Аренс У., Современная реклама, Тольятти, 1995;
9. Емелин В.А., Телевидение: стиль и образ постмодерна, Москва, 1999; <http://emeline.narod.ru/tv.htm>
10. Ильин И. П., Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм, 1996; Библиотека Гумер - философия <http://www.gumer.info/bogoslov-Buks/Philos/Ilin-Post/80.php>



## თამაზ ბაკალუას პიესები – ტრადიციულიც, თანამედროვეც

გამომცემლობა „ინტელექტმა“ 2013 წელს ერთ წიგნად შეკრა და დასტამბა თამაზ ბაკალუას ექვსი პიესა. ეს ნაწარმოებები მრავალმხრივ არის საგულისხმო და საყურადღებო.

ორი პიესა („ღუზა ჩაუშვი, ანგელოზო!“ და „ძველი როიალი“) თანამედროვე ცხოვრებას ასახავს. გასული საუკუნის 80-იან წლებში დაწერილი ეს პიესები, როგორც გასაკვირიც არ უნდა იყოს, ძალიან თანამედროვედ ჟღერს დღესაც. ბევრი რამ მათში წინასწარმეტყველურია, თანაც მარტო საკუთარი კი არა, ქვეყნის ბედია წინასწარ განჭვრეტილი და დანახული.

ორივე პიესას მსჭვალავს მძაფრი განცდა სიცარიელისა. მოქმედი პირები თითქოს უპაერობისაგან, უმოქმედობისაგან, უსივრცობისაგან, სიცარიელისა და არაფრობისაგან იხრჩობიან, იგუდებიან. დაკარგულია ცხოვრების მიზანი – წინ, მომავალში არაფერი ჩანს...

ორნაწილიან პიესაში „ღუზა ჩაუშვი, ანგელოზო!“ მოქმედება პატარა ზღვისპირა ქალაქში მიმდინარეობს (დარწმუნებული ვარ, რომ ეს ქალაქი სოხუმი). ავტორისეული რემარკები ძალიან მწირია ორივე პიესაში, მაგრამ სავსებით საკმარისი ვითარების სრულად დასახატად და წარმოსადგენად. ეს ხერხი (მწირი რემარკები) თურმე ახლა მკვიდრდება დრამატურგიაში. მშვენიერ შესავალ წერილში ირაკლი სამსონაძე რამდენჯერმე დანანებით აღნიშნავს, მაშინ, როცა ეს ნაწარმოებები იწერებოდა, ახალგაზრდები თეატრს კარგად არ ვიცნობდით, მას უფრო პარტერიდან აღვიქვამდით და ამიტომ ბევრი რამ (დრამატურგიული ხერხი) არ ვიცოდით. უნდა ვთქვა, რომ ალბათ, იმიტომ, რომ მეც პარტერიდან ვიცნობ თეატრს (ან იქნებ ობიექტურადაც) რაიმეს არცოდნა ამ პიესებში არ შემიმჩნევია. პირიქითაც, მეჩვენება, რომ უაღრესად დახვეწილი, კომპოზიციურად შეკრული, სასცენო ნაწარმოებებია და მათი დადგმაც სავსებით შესაძლებელი (და საჭიროც) მგონია.

ერთ-ერთ მოქმედ პირად ორივე პიესაში წვიმა შემოდის და სიმბოლურ-მეტაფორულ დატვირთვას იძენს. ერთი მხრივ, იცი, რამდენი ლექსი დაუნერიათ წვიმაზე?... წვიმაში არავის ვერჩი... – მეოცნებე – რომანტიკოსთათვის. მეორე მხრივ, – ცოდვას კაცი ამ წვიმაში, სანაპირო ცარიელია, წვიმა ჩამოვა და ავეჯს გააფუჭებს, – პრაგმატიკოსთათვის.

გარეთ კი წვიმს და ხეს წყალი გულამდე ჩასდის. ხის კი არა, ადამიანთა გულებიც დახურულია ერთმანეთისთვის, ხის ვერდანახვა, ვერშემჩნევა რა ბედენაა.

ქართულის მასწავლებელი, ფილოლოგი ბონდო, რომელსაც ცხოვრებაზე გული გატეხია, ახალგაზრდული ოცნებები ჩაფერფლია, მასწავლებლობა მიუტოვებია და სხვა რა უნდა ქნა მოწყენილ ქალაქში? – სვამს. ლოთია. არადა, მიზეზი ასეთი გარდაქმნისა „საპატიოა“ – ოცი წელია, მის არც ერთ მოსწავლეს ფილოლოგიურზე არ ჩაუბარებია. ვერც ლექსი შეაყვარა ვერავის, ვერც მოთ-

ხრობა, ვერც სამშობლო, ვერც სული გაუკეთილშობილა და უანგარობა ვერ მო-  
ანონა. სპორტსმენები არიან მისი ყოფილი მოსწავლეები, უცხოური მანქანებით,  
ფულით, საზღვარგარეთ მოგზაურობით გალაღებულნი. ვისაც ამ სიამეთათვის  
ვერ მიუღწევია, მას ნატრობენ და ცხოვრების მიზნადაც მხოლოდ ამქვეყნიური  
(წვრილმან-მსხვილმანი) წარმატებები დაუსახავთ.

ვის რაში სჭირდება შენი განათლება, კინო მირჩვენია, სეირნობა მირჩე-  
ვია, – თამამად ამბობს განათლებული მშობლების, ინტელიგენტების შვილი ინ-  
გა. ახალგაზრდას კი ხშირად ვერ უგებენ მშობლები და მოდაზე თამამოშვებული  
ბიჭი გოგოს დედას შეიძლება პაპუასად მოეჩვენოს. ეს უმტკივნეულო გაუგებ-  
რობა იქნებოდა და ღიმილისმომგვრელიც, მაგრამ შემანუხებელია იმ ახალგაზ-  
რდის ფუყე სულის, მეშინური აზროვნების გაცნობა.

იტალიურ გემზე ასვლა და იქ „იუბკის“ ყიდვა, მგონი, უმაღლესი მიზანია  
და არა მარტო ახალგაზრდებისა. რომ იცოდეთ, რა ზუსტად, ნატურალისტურა-  
დაა დახატული ის ყოფა, ის გარემო, როცა უცხოური გემი (და საერთოდ, უცხო-  
ეთი) რაღაც არნახული საოცრება გახლდათ ჩვენთვის, როცა პორტში უცხოური  
გემის შემოსვლა მთელ ქალაქს აფორიაქებდა, ყველას ოცნებად გადაქცეოდა  
გემზე მოხვედრა, ვინ ყიდვას ესწრაფოდა, ვინ – უცხოელის გაცნობას, ვინ – გე-  
მის დათვალაიერებას... გემი იზიდავს არა მარტო ქარაფშუტა და ზერელე ხალხს,  
არამედ ღრმად მოფიქრალ და სულიერ არისტოკრატებსაც. ერთი პერსონაჟი,  
ნუგზარი, ამბობს: – ლამაზია... არც ვიფიქრებდი, თუ ასეთი ლამაზი იქნებოდა...  
თითქოს ცისკენ მიფრინავს... ჯერ გემზე არ ვყოფილვარ, მარტო შორიდან მინა-  
ხავს... და ბონდო, ბონდოც კი, რომლისთვისაც ყველაფერი საკუთარი უფრო  
ძვირფასია, ვიდრე საზღვარგარეთული, რომელმაც იცის გელათის, ბეთანიის,  
დავით აღმაშენებლის... სხვათა და სხვათა ფასი, აქვს ფესვის, საყრდენის შეგ-  
რძნება, ისიც ფიქრობს: – ერთი მეც მინდა ავიდე. გავხედო, გამოვხედო, რა აგი-  
ჟებს ამ ხალხს, სულ უცხოეთი, უცხოეთი რომ აკერიათ პირზე. ეს სავსებით ბუ-  
ნებრივი სურვილია და თავისუფალი ნების ერთ-ერთი გამოვლენა. როგორი სიმ-  
ბოლურია და ყველა ეპოქაში მართალი ბონდოს ნათქვამი: – მე რასაც ვამბობ,  
ყველაფერი ძველია, მაგრამ სამწუხაროდ, არაფერი იცვლება...

უცვლელობის, უძრაობის, არაფრის კეთების გამოხატულებაა ასფალტის  
დაგებაც – ჯერ აქეთ, მერე – იქით, ამასობაში აქეთა მხარე ფუჭდება და მერე  
ისევ აქეთ, მერე ის რომ გაფუჭდება – ისევ იქით და ასე დაუსრულებლად.

თითქმის ყველას დაუფლება „მანც არავის ვჭირდების“ შეგრძნება, ბონ-  
დო საკუთარ თავს „მკვდრად“ მოიხსენიებს. მოხუცი მარიაც კი სავსე, მოძრავ,  
მოქმედ ქალაქზე ოცნებობს და მარტოობა ტანჯავს. იმ უცხოურ გემს ჩამოყო-  
ლილ შუქს გათხოვებაზე მეოცნებე ივეტაც ამჩნევს, პატარა ქალაქში კი როგორ  
წვიმს, როგორ წვიმს, როგორ წვიმს...

ახალგაზრდებსაც დაუფლებიან სკეპსისი. თქვენ გჯერათ რაიმესი? აი,  
თუნდაც ღმერთის, ან თუნდაც სიკეთის, ან უბრალოდ, კაცის? – კითხულობს  
სტუდენტი ლაშა და ხვდები, რომ თვითონ არ სჯერა არაფრისა.

ბონდოსთვის თითქოს ცხოვრება დამთავრებულია, ყველაფერი სულერ-  
თია. რამოდენა სევდა იგრძნობა მის სიტყვებში: – დარაჯად წავალ, სამშობლოს  
სადარაჯოზე კი არა, – უბრალოდ, დარაჯად გავეფორმები. ამის შეფარული  
ირონიით მთქმელი, ალბათ ისურვებდა სამშობლოს სადარაჯოზე დგომას და

სიკვდილს. ბონდოს აქვს შინაგანი სიმტკიცე და რწმენა. ცხოვრების ნირით ლოთს, ვერაფერი აიძულებს, კვლავ მასწავლებლობას დაუბრუნდეს. როდესაც ნახავს, როგორ მიჯაჭვიან მიწიერ ცხოვრებას მის მიერ გასაფრენად მომზადებული ბარტყები, როცა საკუთარ არარაობას შეიგრძნობს ყოფილი მოსწავლეების მხოლოდ მატერიალურ, ნივთიერ მისწრაფებებში, მისთვის ცხოვრება ფასს კარგავს. ვერც ერთ-ერთი მოსწავლე გოგონას წერილი – გვჭირდებით, მოუთმენლად გელითო – მიაბრუნებს სკოლისაკენ. თუმცა ამ წერილს გულის ჯიბით ატარებს თურმე მუდამ, გულს უთბობს იმის განცდა, რომ ვიღაცას ჭირდება. ეჭვი ეპარება, ნუთუ შეიძლება, რომ ეს მართლა ესე იყოს? ცხოვრების მიზანდაკარგული მაღალი სულის კაცი ლოთსა და მასხარას თამაშობს, უსაქმურსა და ვიგინდარას თამაშობს.

თუმცა მაინც აჩნევს კვალს სტუდენტ ბიჭის სულზე.

უსიყვარულო სამყაროში მას უყვარს ადამიანი, მას უყვარს სიცოცხლე, მას უყვარს მომავალი. მან იცის, რომ არსებობს სიცოცხლეზე უფრო საინტერესო რაღაცეებიც. მზის ამოსვლის სანახავად ეპატიჟება ჩამოსულ ახალგაზრდას. ავტორი ისე აღწერს ზღვაზე მზის ჩასვლა-ამოსვლას, რა თქმა უნდა, თვითონ უნახავს და განუცდია: „ჯერ ოდნავ მოწითალო ზოლი რომ გადაღებავს ძალიან ლურჯ წყალს. მერე თანდათან გაბაცდება, ალისფერი ხავერდით კამკამებს...“ უშუალოდ ნანახი რომ აქვს, იმიტომაც ავსებს ჰაერს მაგნოლიის სუნი... მე რეჟისორებს ვერაფერს მივუთითებ, მაგრამ როცა ვკითხულობდი, მინდოდა, ძალიან მინდოდა ეს პატარა ქალაქი სცენაზე გაცოცხლებული მენახა.

სიკვდილზე დაფიქრებულა ყველა მოაზროვნე ადამიანი. ყველა შემოქმედს მეტ-ნაკლები სიმძაფრით აუსახავს სიკვდილ-სიცოცხლის პრობლემა. მაგრამ როდესაც ადრე წასული კაცის ფიქრებს კითხულობ, წინათგრძნობად გეჩვენება ესეც: „დაიხსომეთ: სიკვდილი არასდროს არ არის ადრე. სიკვდილმა იცის, როდის მოვიდეს... შეხედეთ, შეხედეთ ამ ნისლებში დაინთქმება ჩვენი სხეული, ამ ათასწლოვან ღამის ნისლებში ჩავიკარგებით, გესმის? რა ყრუდ და ფოთოლივით წყნარად თრთიან ვარსკვლავები, რა სიჩუმეა... ჩვენი კვალი კი სამარადისოდ წარიხოცება... მიუსაფარი ამ ცივ წყლებზე იხეტილებს, ვარსკვლავების გულს გააპობს... საით მივდივართ?!“

ომარმა შემთხვევით ლაშას ნაცვლად ბონდო დაჭრა. პიესა ისე მთავრდება, რომ არ ვიცით, გადარჩება თუ არა ცოცხალი ბონდო. თვითონ კი სჯერა, რომ მალე მის გულში ანგელოზები დაისადგურებენ და ჩვენ ვიცით, რომ თვითონაც მოიპოვებს სულის სიმშვიდეს და სხვებსაც გამოადგება მასწავლებლად და გზის მაჩვენებლად.

წინათგრძნობა ვახსენე და ამ თვალსაზრისით კიდევ უფრო საყურადღებოა „ძველი როიალი“. ოღონდ აქ საკუთარი ტრაგიკული აღსასრულის კი არა, ქვეყნის სავალალო მომავლის წინასწარ ჭვრეტაა.

რატომ უნდა ყოფილიყო ჩვენი ქვეყნისთვის ესოდენ მნიშვნელოვანი და აქტუალური ირანის ჯარების ბრძოლები, თუ არა ინტუიცია და წინათგრძნობა მომავლისა. „ააფეთქეს... დაწვეს... ჩამოაგდეს... დახოცეს... დაჭრეს... გადაკეტეს... გაანადგურეს...“ – სამწუხაროდ, მალე ქართული რეალობა გახდა. არც ისეთი მატერიალური შეჭირვება იყო დამახასიათებელი და საყოველთაო 80-იანებში, როგორშიც პიესის მამა-შვილი იმყოფებიან. თუმცა სულ მალე, 90-იან წლებში

მთელი ქვეყანა აღმოჩნდა ეკონომიკურ კრიზისში. მწერალს ალლო კარნახობდა, რომ ალა-მაჰმად-ხანისებურ აოხრებასაც ვინწევდით, დავით აღმაშენებელსაც მოვინატრებდით და ტანკებისა და ვერტმფრენების თვლაც ყოველდღიურ საქმიანობად გადაგვექცეოდა.

უქალოდ დარჩენილ ოჯახს, მამა-შვილს, ნიკოსა და ზაზას, ცხოვრების „შნო და მარიფათი“ არ აღმოაჩნდათ. საზოგადოებაში გავრცელებული და დამკვიდრებული შეხედულება, რომ „ხელოვანს ხელმოკლეობა უხდება“, მათ დუხჭირ ყოფას ვერ ამსუბუქებს, საჭმელს ვერ აჭმევს.

ადამიანები ერთმანეთისთვის უცხონი არიან. არ იციან, რა არის სიყვარული. ამ სიტყვას ძალიან მსუბუქად და უპასუხისმგებლოდ ეკიდებიან.

მწერალი მსუბუქი იუმორით აღწერს გამოუვალ მდგომარეობაში ჩავარდნილი ოჯახის ყოფას. სამზარეულოში ყველაფერი მაცივარზე დევს – ქოლგა, ჩაქური, ჩაიდანი, საფერფლე...

ნიკო, რომელიც ძლიერ არის მიჯაჭვული წარსულთან, რომელიც მძაფრად შეიგრძნობს მინის სურნელს, რომლისთვისაც გარდაცვლილი მეუღლის მოგონება წმიდათანმიდაა, რომელსაც თავისი ახალგაზრდობისდროინდელი სახლი ცოცხალი არსებასავით ენატრება, ეს ნიკო იძულებულია, როიალი გაყიდოს – ძველი როიალი, რომელიც მარტო ნივთი კი არა, წარსულის ხსოვნაა, ისტორიაა...

ლოგიკურია, რომ როიალს მყიდველი არ გამოუჩნდა, ახალგაზრდები – ზაზა, ირაკლი, ხათუნა არ ეთანხმებიან და არ იზიარებენ ამ გადანყვეტილების სისწორეს. ავტორი გვეუბნება, რომ არსებობს ქვეყნად ხელშეუხებელი სინმინდეები – ნივთები, იდეები, შეხედულებები, მათი არც გაყიდვა შეიძლება, არც გადასინჯვა, ეჭვის შეტანა და მუშტრის თვალთ სინჯვა, თორემ დაინგრევა სამყარო.

ცოტათი ცინიკოსი ახალგაზრდებიც, სრულიად ბუნებრივად, საკუთარ, მშობლიურ წარსულთან, ფესვებთან არიან მჭიდროდ დაკავშირებულნი. ვაჟები სიყვარულითა და სევდით იგონებენ დედას, ხათუნა ოცნებას რეალურად ასაღებს და მეგობრებს იმ ზღვისპირა სახლში ეპატიჟება, რომლის ფანჯრებიც არასოდეს არ იხურება. ყველა საყრდენს ეძებს, კიბე არ ჩანს, გზა არ ჩანს, ღმერთი არ ჩანს, – პერსონაჟის მიერ ხუმრობით ნათქვამი თითქოს ერთმანეთთან დაუკავშირებელი ფრაზებია, სინამდვილეში კი არსებითად, ერთი და იგივეა.

ფაქტობრივად, ერთნაირია და საერთო მიზეზი აქვს ზაზას და ირაკლის დარდსა და ნაღველს.

ზაზას სიტყვები: თუ გინდა თქვენს სახლს მოვხატავ, პატარა ეკლესიასავით. ღვთისმშობელსაც დავხატავ, მათესაც, მარკოზსაც, ლუკასაც, იოანესაც, მაცხოვარსაც დავხატავ, რომელი დარჩა? ყინწვისის ანგელოზსაც, მაღლა, ფრთებგაშლილს, თავისუფალს... აი, ხომ გესმის მისი ნაღველიანი ფრთების შხუილი... – სხვა არაფერია, თუ არა ღვთის ძიება, თავისუფლების, სულის სინმინდის და სიმაღლის ძიება.

ახლა ირაკლის მოვუსმინოთ: ... ბოლომდე ვერაფერი გავაკეთე. ხან რას მოვედებოდი და ხან რას... რა კარგია, რომ ვილაცხას უყვარხარ... ხან ვთარგმნიდი, ხან მთებში დავდიოდი, ხან მუსიკას ვწერდი... არაფერი გამომდიოდა... რომ

არ ვსვამდე, დედამინას გადავაბრუნებ-მეთქი. ვიცი, რომ თავს ვიტყუებ, – ესეც წრფელი და ნიჭიერი ადამიანის ნაღველია, ძალა რომ მოზღვავებია და იმავე დროს უხილავი და საბედისწერო არყოფნა გასჯდომია სხეულში.

ჩვეულებრივ, ნაწარმოებში ავტორის ალტერ ეგო რომელიმე ერთი პერსონაჟია ხოლმე, აქ მეჩვენება, რომ ავტორი განფენილია ოთხივე პერსონაჟში. ოთხივეს ანუხებს, რომ ერთმანეთისთვის უცხოები არიან, ოთხივე გრძნობს, რომ ერთმანეთს მხარში უნდა ამოუდგნენ, რომ სიცარიელეში ცხოვრობენ, ეშინიათ სიკვდილის და აწვალბთ სიკვდილის წინათგრძნობა, იციან, რომ ბედნიერება ყოველდღიურ წვრილმანებშია, ყველა ოცნებობს სიყვარულზე, ფრთებსა და თავისუფლებაზე. და სინამდვილეში ოთხივეს უყვარს ერთმანეთი... წინაპრებიც, სამშობლოც.

შემთხვევითი არაა, რომ სწორედ ყოვლისმომცველი სიყვარულის აპოთეოზით მთავრდება პიესა და არ მგონია, თანამედროვე მკითხველს თუ მაყურებელს იგი მოძველებულად მოეჩვენოს. რამდენიმე პასაჟი კი ისეთ ცინცხალს ხდის თხრობას, რომ ლამის ვერ ვიჯერებ, ეს თუ აფხაზეთის ომამდე დაინერა. როგორ, რამ აიძულა მწერალი, ასეთი რამეები ეთქვა –

ხათუნა:

„ჩვენს სახლს კი არავინ მოუვლის, წვიმასა და თოვლში ჩაღებება, ყვითელი ფოთლები გადაფარავს“.

„დიდი და ფართო ფანჯრებიდან მართლაც მინახავს წყნარი და თავისუფალი ზღვა“.

ნიკო:

„ნეტა ვინ ცხოვრობს ეხლა ჩემს სახლში... წითელი კრამიტით გადავხურე, მზესავით წითელი კრამიტით“.

ხათუნა:

„მე კი ჩვენს სახლზე ვფიქრობ. ძალიან მომენატრა. ქაფურის ხეც მომენატრა. გაყვითლებული მზის ჩასვლაც, როცა წყალი წითლად იღებება“...

მგონი, საკმარისია.

– მომავალი არსებობს? – კითხულობენ მოქმედი პირები და სკეპტიკურად უყურებენ მომავალს, მაგრამ ამ პიესების (და თამაზ ბაძალუას ლექსებისა და თარგმანების) მკითხველი უთუოდ დაიბეჯითებს, რომ ყოველგვარი ბედისწერის მიუხედავად, მომავალიც არსებობს, მარადისობაც და უკვდავებაც.

„ღამე და თუთიყუში“ და „ფანჯრებს იქით“ მონოპიესებია. ორივეში ადამიანის ღრმა, დაფარული, ფაქიზი და რთული შინაგანი სამყაროა დანახული და წარმოჩენილი დიდი ოსტატობით. თავის მრავალმხრივ საყურადღებო შესავალ წერილში – „საკუთარ ფრთებს ჩამორჩენილი“ – ირაკლი სამსონაძე წერს: „... ბევრი რამ არ ვიცოდით – ტექნიკა დასახვენი იყო, კომპოზიციის გრძნობა გამოსამუშავებელი, თხრობის მანერა გასარანდი, ან, უკეთ ვთქვათ, თეატრის ენაზე ასამეტყველებელი...“ (ბაძალუა, 2013:4). ამ ორი პიესის მიხედვით ჩვენ ამას ავტორზე ვერ ვიტყვით. „ღამე და თუთიყუში“ პერსონაჟი მარტოსული, მიტოვებული, უარყოფილი მამაკაცია, რომელსაც კვლავ ძველებურად, მთელი გზნებით და შეიძლება უფრო მეტადაც, ვიდრე ადრე, უყვარს თავისი შეურაცხმყოფელი ცოლი. კაცი დღედაღამ ცოლის საყვარლის მოკვლაზე ოცნებობს, საშინელ, სასტიკ შურისძიებაზე. გრძნობს საკუთარ უძლურებას, იქნებ, დანაშაულ-

საც. ქალი მისგან ცხოვრებას – ალბათ, ფულს, ფუფუნებას, გართობას... ითხოვდა, ის კი მხოლოდ სიყვარულს გასცემდა. ორი, ერთმანეთისგან სრულიად განსხვავებული სული, ბუნებრივია, დიდხანს ერთად ვერ გაძლებდა... სასმელს მიძალეულ კაცს ყოფილი ცოლის საყვარელიც დასცინის და მეგობრები და კეთილისმყოფელებიც არ აკლებენ ირონიას. ის კი, შინაგანად ამაყი და თავმოყვარე, წარმოსახვით ყოველდღე კლავს მტერს მხოლოდ იმისთვის, რომ ყოფილმა ცოლმა სხვანაირად შეხედოს, მეგობრებმაც იგრძნონ მის მიმართ პატივისცემა, დიასახლისი ჟენიაც მიხვდეს, რომ მას ჯერ კიდევ აქვს ძალა და თვით დასაპატიმრებლად მოსულმა პოლიციელებმაც ერთგვარი შურითა და თანაღმობით შეხედონ. თამაზ ბაძალუა ისე ახერხებს მკითხველის (მაყურებლის) წინაშე ადამიანის სულის გაშიშვლებას, ცოცხალი, მფეთქავი გულის გადახსნას, რომ წუთითაც ვერ მოიწყენს კაცი. მკითხველის ყურადღება დაძაბულია, იგი გაფაციცებით ადევნებს თვალყურს პერსონაჟის საუბარს. ეს საუბარი იმდენად „პლასტიურია“, რომ ამკარად ვხედავთ მის მონათხრობს. ჩვენს დროში, როცა ტელევიზიით თითქმის ყოველდღე (ხან დღეში რამდენჯერმეც) გვესმის, როგორ მოკლა ქმარმა ცოლი ეჭვიანობის ნიადაგზე, რა წმინდა, ამაღლებულ, უმნიშვნელო განზრახვადაც კი გვეჩვენება პიესაში ქმრის სურვილი შურისძიებისა, რომელიც ფიქრით ცოლის საყვარელს კლავს... შემთხვევითი არ უნდა იყოს რამდენიმეგზის განმეორებული „ვირთხის სუნი“ თუ „მკვდარი ვირთხა“, როგორც ბოროტების, ლპობის, სისაძაგლის სიმბოლო. ვფიქრობ, არის ერთი შეხედვით უჩინარი, მაგრამ შინაგანი კავშირი „ძალის ლემის სუნთან“ მიხეილ ჯავახიშვილის „ჯავყოს ხიზნების“ პერსონაჟი, თეიმურაზ ხევისთავი რომ გრძნობს...

სახიერი და ზუსტი რემარკები, ლამის პერსონაჟებად ქცეული თუთიყუში და დანა, მოხდენილი ფინალი (მკითხველი ხომ ბოლოს იგებს საქმის ნამდვილ არსს) და სხვა, პიესას მომხიბვლელობას ჰმატებს, სცენიურობას თუ დინამიურობას ანიჭებს და სანახაობრივს ხდის.

არანაკლებ სადღეისო საკითხია დასმული პიესაში „ფანჯრებს იქით“. შეიძლება ავტორის სტილად განვსაზღვროთ ის გარემოება, რომ მკითხველი სინამდვილეს აქაც ნაწარმოების ბოლოს იგებს. ქალი, რომელმაც კარიერის გამო მუცელშივე მოიშორა ბავშვი, ახლა სრულიად მარტო, უნუგეშო მდგომარეობაში, ცხად-სიზმრის ზღვარზეა. ცოცხალივით, რეალურივით ელაპარაკება, აძინებს, ჰპირდება, ეალერსება შვილს, რომელიც არა ჰყავს. მარტო კარიერა კი არა, მთელი სიცოცხლე დაენგრა ამ საბედისწერო ნაბიჯით. მწერალი თანაუგრძნობს ქალს, მას ებრალება და უყვარს თავისი „შემცდარი“, „შემცოდე“ პერსონაჟი და ამ სიყვარულში მკითხველსაც თანამოაზრედ იხდის. საინტერესო დაკვირვებას გვთავაზობს მარინე ტურავა: „პიესებში ორივე პერსონაჟის მძიმე სულიერი დრამა გამოხატული, მათთვის ცხოვრება ნამდვილი განსაცდელია, ამიტომაც მასზე უარს ამბობენ და ჰოფმანის პერსონაჟთა მსგავსად გამოგონილ სამყაროში ცხოვრობენ (ტურავა, 2014:44). ვფიქრობ, ორივე პიესას მოიხდენს თანამედროვე სცენა.

„იფიგენია“ და „მარადიული მონები“ ე.წ. ისტორიული პიესებია. სიუჟეტი ორივე მათგანისთვის ანტიკურობიდანაა აღებული და საინტერესოდ, თავისებურად გაშლილ-დამუშავებული. ცნობილია, როცა მწერალი ისტორიულ თემას ჰკიდებს ხელს, მას სათქმელი უფრო მეტი აქვს, ვიდრე მკითხველის მზერის

წარსულისაკენ მიბრუნებაა. როგორც წესი, ისტორია მწერლებს თანამედროვეობის გამოსახატავად ესაჭიროებათ ხოლმე და მით ცდილობენ მომავლის განჭვრეტასაც. თამაზ ბაძაღუას ზემოთდასახელებული ორივე პიესა სარკესავით აირეკლავს საბჭოთა ეპოქას და იმავე დროს მარადიულ საკითხებსაც ეხება. „იფიგენიაში“ უდანაშაულო მსხვერპლის საჭიროების თემაა მთავარი ძარღვი პიესისა. მოქმედება (მსჯელობა) ამ საკითხის ირგვლივ იქსოვება. ვხედავთ ტრაგიკულ ვითარებაში ჩავარდნილ მეფეს, რომელმაც აუცილებლად უნდა აირჩიოს შეუძლებელი – სამშობლო თუ უმანკო შვილი. ვხედავთ მსხვერპლსაც – გაზაფხულივით აფეთქებულ, სიცოცხლის მოყვარულ, სიყვარულის მომლოდინე ახალგაზრდა იფიგენიას... ეს თემა – მსხვერპლის აუცილებლობა დიად საქმეთა დასამკვიდრებლად – მსოფლიოს სხვადასხვა ხალხთა თქმულებებსა და მხატვრულ ნაწარმოებებში აირეკლა. ქართველ მკითხველს უთუოდ მოაგონდება ლეგენდა სურამის ციხეზე, რომლის მიხედვითაც ციხე-სიმაგრე მხოლოდ უდანაშაულო ვაჟის კედლებში ცოცხლად ჩაკირვის ფასად აშენდა. მსგავსი ამბავი ხდება ივო ანდრიჩის რომანში „დრინის ხიდი“. იქ ხიდის მშენებლობამ ორი წმინდა სული – ახალდაბადებული ტყუპები მოითხოვა მსხვერპლად. ასეთი სიუჟეტი მსოფლიოში სხვაც მრავალი მოიძებნება, ოღონდ მათგან განსხვავებით, თამაზ ბაძაღუას, სისხლიანი ეპოქის შვილის, სათქმელი სხვაა. მწერალი გვეუბნება, რომ არცერთი სახელმწიფო წყობა (მით უმეტეს, მირაჟული, გაურკვეველი) არ ღირს თუნდაც ერთ უდანაშაულო მსხვერპლსაც კი. და ეს ითქვა მაშინ, როცა ერთეულები კი არა, ათასეულები დაუნდობლად იწირებოდნენ საბჭოთა ხელისუფლების მიერ მომავალი კეთილდღეობის სახელით.

„მარადიული მონების“ სათქმელიც ყველა დროში აქტუალურია – შეშინებული, დაბეჩავებული, ღირსებააყრილი ხალხსი მარადიულად მონად დარჩება, სულერთია ნერონი იქნება დიქტატორი თუ ვინმე სხვა. „თამაზ ბაძაღუა ფიზიკურად საბჭოთა საქართველოს ტოტალიტარული რეჟიმის დროს ცხოვრობდა, მაგრამ სულიერად თავისუფალი კოსმოსის მოქალაქე იყო, ამიტომაც გრძნობდა სულისშემხუთველ გარემოში მოქცეული პიროვნების ტრაგედიას“ (ჯალიაშვილი, 2014:45). შიშის დაძლევა, შიშის „განგდება“ ერთი მთავარი თვისებაა თავისუფალი ადამიანისა. თავისუფალ სახელმწიფოში პიროვნულად თავისუფალი ადამიანები უნდა ცხოვრობდნენ და ეს გაცილებით მნიშვნელოვანი და სასურველია (იქნებ, გადამწყვეტიც კი) მაშინ, როცა ეროვნული თავისუფლება კვლავ მოსაპოვებელია და დაკარგული სახელმწიფოებრიობა – ამოსაგები.

### გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ბაძაღუა თ., 6 პიესა, თბ., 2013.
2. სამსონაძე ი., საკუთარ ფრთებს ჩამორჩენილი, წინასიტყვაობა თამაზ ბაძაღუას „6 პიესისა“, თბ., 2013.
3. ტურავა მ., საკუთარ ფრთას ჩამორჩენილი ფრინველი, ჟურნალი „ჩვენი მწერლობა“, 2014, №8.
4. ჯალიაშვილი მ., თავისუფლების ტკბილ-მწარე გემო, ჟურნალი „ჩვენი მწერლობა“, 2014, №8.

ვასილ კიკნაძე  
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს  
სახელმწიფო უნივერსიტეტი  
თბილისი, საქართველო

## ქართული თეატრის ტრაგიდიის გამო

ქართული თეატრის ბედი ქართველი ხალხის ისტორიის ორგანული ნაწილია. თეატრმა თითქმის ყველაფერი იგრძნო და გაითავისა, რაც ქართველი ხალხის ცხოვრებაში მოხდა. ჩვენი ისტორიის ყველაზე დრამატულმა მოვლენებმა თავისი გამოძახილი თეატრშიც ჰპოვა. ერთმანეთს გადაეჯახვა ქვეყნისა და თეატრის ბედი.

1795 წელს, როცა თბილისს დასაპყრობად მოადგა ალა მაჰმად-ხანი, ქართული თეატრის მსახიობები კრწანისთან ბრძოლაში წინა ხაზზე იდგნენ და თავიანთი ხელოვნებით “განამხნევებდნენ” (როგორც ისტორიკოსი წერს) ქართველებს, მაგრამ როცა ფიცხელი შეიქმნა ბრძოლა, ხმლები აიღეს და მეომრებივით იბრძოდნენ. მთელი დასი ერეკლეს თეატრისა შეენირა მტერთან ბრძოლას.

ტრაგიკული და გმირული ფურცელია ჩვენი ისტორიისა.

მაგრამ სულ სხვა ტრაგედია დატრიალდა მასობრივი რეპრესიების დროს საბჭოთა ეპოქაში. კომუნისტური პარტიისათვის, რომელსაც მაშინ ლ. ბერია ედგა სათავეში, მიუღებელი იყო ა. ახმეტელისა და მისი თეატრის გმირული, პატრიოტული თეატრის პოზიცია.

ს. ახმეტელის ძლიერი, თვითმყოფადი ბუნება დაუპირისპირდა ბერიას პოლიტიკურ თვითნებობას. ორივე მხარე უკომპრომისო იყო. ბერიას უნდოდა ახმეტელისა და საერთოდ ქართული კულტურის მოთვინიერება, მისი სრული დამორჩილება, ახმეტელი წინ აღუდგა ბერიას დიქტატურას.

ს. ახმეტელი ვერც კი წარმოიდგენდა, რა ჯოჯოხეთური მუშაობა მიდიოდა მის ზურგს უკან. ბერია ინტრიგების ოსტატი იყო და ყველა საშუალებას იყენებდა ახმეტელის “მოსათვინიერებლად”.

ბერიამ ფართოდ გაშალა ახმეტელის წინააღმდეგ პროპაგანდა. სწორედ “სუკის” ხელით იყო შეთითხნილი, ვითომ მოსკოველი ქართველები წერდნენ ახმეტელს: “ჩვენ უკმაყოფილონი ვართ თქვენი მუშაობისა, რას აკეთებთ? რატომ სპობთ რუსთაველის თეატრს, დგამთ უფარგის პიესებს. ჩვენ, ჩრდილოელი ქართველები გაძლევთ ერთი თვის ვადას, რათა გააუმჯობესოთ რეპერტუარი. წინააღმდეგ შემთხვევაში წაგართმევთ სიცოცხლეს”. ეს შეთითხნილი ანონიმკა სულიერი ტერორის ნაწილია.

1937 წელმა ხერხემალი გადაუტეხა ტუსთაველის თეატრს. ს. ახმეტელისა და მსახიობთა ჯგუფის დაკარგვასთან ერთად, მან დაკარგა გაბედული შემოქმედებითი ექსპერიმენტების, მრავალსახოვან ძიებათა სურვილი.

ლ. ბერია ჯერ კიდევ არ იყო საქართველოს პარტიული ხელმძღვანელი, როცა 1931 წლის 9 ივნისს ცენტრალური კომიტეტის სამდივნოს ტ. მამულიასა



და გ. დევდარიანს გადაუგზავნა წერილი, სადაც ნათლად ჩანს ახმეტელის თეატრისადმი მტრული პოზიცია. წერილებში საერთოდ მთელი იმჟამინდელი ეპოქის პოლიტიკური სახე ჩანს.

ბერია წერს: “როგორც ცნობილია, ქართულ საბჭოთა თეატრში 1928 წლიდან გაყოფილია ორი კოლექტივი – პირველი და მეორე თეატრის სახელით რომ მუშაობენ.

მათი გათიშვის მთავარი მიზეზი მდგომარეობს შემდეგში:

ქართულ თეატრში, რომელსაც მარჯანიშვილი ხელმძღვანელობს, ახმეტელის მეთაურობით ჩამოყალიბდა ნაციონალისტურად განწყობილი ჯგუფი. თავის მუშაობაში ის გამოხატავდა ქართული წვრილბურჟუაზიული და შოვინისტური ინტელიგენციის გემოვნებას და მოთხოვნილებებს. ეს იმ დროს, როცა მარჯანიშვილის კადრები მუშაობდნენ ინტერნაციონალისტური შინაარსის კლასიკურ (შემდგომ თანამედროვე) რეპერტუარზე.

ეს განხეთქილება შემდგომ გადაიზარდა მძაფრ ანტაგონიზმში, რომელსაც აძლიერებდა პრესა, კრიტიკა და ხელოვნების დარგში ზოგიერთი ხელმძღვანელი. მათ ამ თეატრების გარშემო შექმნეს არაჯანსაღი ატმოსფერო, რეცენზენტები როცა ერთს აქებდნენ, მეორეზე ახდენდნენ თავდასხმებს.

ქართულ ინტელიგენციაში ჩამოყალიბდა თავისებური წვრილბურჟუაზიული “ორიენტაცია” – გავრცელებული პატრიულ მასაშიც კი.

რამდენადაც ორივე თეატრი წარმოადგენს ინტელიგენციის თანამგზავრს და ნაკლები კავშირი აქვს მუშა მაცურებელთან, ეს უკანასკნელი მასთან ბრძოლაში არ რეაგირებდა და არავითარ “ორიენტაციას” არ იჩენდა, თუმცა, როგორც მარკანიშვილის, ისე ახლეთელის მხრიდანაც იყო ცდები მიეზიდათ მუშები ამ საქმეში (ახმეტელის მოხსენება ორჯონიკიძის კლუბში 3.03.1930 წ., მარჯანიშვილის მოხსენება პლენარის კლუბში 9.01.1930 წ. და სხვა).

1930 წელს ორივე თეატრს ჰქონდა გასტროლები მოსკოვსა და ხარკოვში. ორივეს ჰქონდა წარმატება, თუმცა სხვადასხვაგვარი. რუსთაველის თეატრის გასტროლები ძირითადად მიზნად ისახავდა ქართული “ეგზოტიკის” ჩვენებას (“ლამარა”, “ანზორი”), მეორე ქართული თეატრის წარმატება კი რეჟისორული მიღწევებით იყო განპირობებული, კლასიკურ და რევოლუციურ რეპერტუარში (“ურიელ აკოსტა”, “ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ”). გასტროლების შემდეგ უფრო გამძაფრდა ანტაგონიზმი. ამის პარალელურად გაძლიერდა “ორიენტაციაც” ორივე რეჟისორის მხრიდან. ერთმანეთის წინააღმდეგ იბრძოდა სხვადასხვა პრესა და ცალკეული ავტორიტეტები, ისინი დისკრედიტაციას უწევდნენ ერთ-ვებს, უფრო ენერგიულად მოქმედებდა ახმეტელი”.

ბერია ოსტატურად ხლართავდა ინტრიგებს, აპირისპირებდა კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის თეატრებს. უკვე შექმნილი ჰქონდა “საქმეები” ახმეტელზე და მის თანამოაზრეებზე, ყველა მსახიობზე დაანესა საიდუმლო თვალთვალი და შეადგინა საქმეები. მაგ. ა. ხორავაზე ჰქონდა:

“მსახიობი ხორავა – საბჭოთა ხელისუფლების პოლიტიკას სოფლის მეურნეობის კოლექტივიზაციისა და კულაკობის ლიკვიდაციასთან დამოკიდებულებაში აფასებს ასე: “ცენტრალური კომიტეტის ხელმძღვანელობით მოხდა კულაკობის, როგორც კლასის ლიკვიდაცია და შეიქმნა კოლმეურნეობები, რამაც გამოიწვია მოსახლეობის დიდი უმრავლესობის წინააღმდეგობა, რომელიც გადაი-

ზარდა აჯანყებაში. სტალინის მეთაურობით ცეკას მიერ გატარებულმა ამ ღონისძიებებმა, დაშვებულმა შეცდომებმა მრავალი ადამიანის სიცოცხლე შეინარაღა”.

მსახიობ ვასაძის აზრით: “ხელისუფლება ვერ ასრულებს ხუთწლიან გეგმას, რადგან ამ პერიოდში თვითონზე შეწყვეტს არსებობას”.

“არ იყო საჭირო საქართველოში 1924 წლის აჯანყება, იმ პერიოდში შედარებით მაინც იყო კარგი ცხოვრება. აჯანყება უნდა მოეწყოს ახლა, როდესაც საბჭოთა ხელისუფლებამ მოსახლეობა გაიმეტა შიმშილისათვის, სიღატაკისათვის, მაგრამ ახლა არავის ძალუძს მსგავსი გამოხდომა, რადგან ქართველი ერის საუკეთესო შვილები დახვრეტილია ან გაგზავნილია შორეულ, უკაცრიელ მხარეებში”.

მსახიობმა ვასაძემ მაიაკოვსკის თვითმკვლელობასთან დაკავშირებით შემდეგი განაცხადა: “საბჭოთა ხელისუფლება დევნის თანამედროვე ინტელიგენციის გამოჩენილ მოღვაწეთ, ამის მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ მაიაკოვსკის თვითმკვლელობა, რომელიც მიიყვანეს ამგვარ მდგომარეობამდე. მან ვერ იპოვა გამოსავალი და გადაწყვიტა ცხოვრება თვითმკვლელობით დაესრულებინა”.

კომუნისტური ზეგავლენის წინააღმდეგ მოქმედი ბრძოლა უკანასკნელ ხანს უკიდურეს ზღვარს აღწევს. კორპორაცია “დურუჯის” წევრების მიერ გადაწყვეტილი იქნა მოახდინონ პარტრგოლის დეზორგანიზაცია კომუნისტ-მუშაკების სამსახურიდან გაძევებით.

კორპორაციის მიერ თეატრში შექმნილი მდგომარეობის გამო კომუნისტებს არა აქვთ შესაძლებლობა ნაყოფიერი მუშაობისა, მათ ხელოვნურად ექმნებათ იმის პირობები, რომ ერთი სეზონიც კი ვერ დაჰყონ თეატრში, დასტოვონ სამსახური.

როდესაც ახმეტელს დღის წესრიგში აქვს, რადაც არ უნდა დაუჯდეს, მიალწიოს საზღვარგარეთ გამგზავრებას, უფრო გააძლიერა დაჯგუფება, მან 4 სექტემბერს მოაწყო საიდუმლო თათბირი მსახიობ კორიშელის ბინაზე.

ამ თათბირზე იმყოფებოდნენ კორპორაცია “დურუჯის” წევრები: ახმეტელი, კორიშელი, ვასაძე, ხორავა, ლორთქიფანიძე, კანდელაკი, ლალიძე, ადამიძე, მჭავია. ახმეტელმა ამ თათბირისათვის სპეციალურად გამოიძახა შვებულებაში მყოფი კორპორანტი ვასაძე და აბაშიძე.

ძირითად საკითხს წარმოადგენს თეატრის საზღვარგარეთ გამგზავრება, ზოგიერთმა გამოთქვა შეხედულება, რომ მსახიობთა ნაწილი შეიძლება სულაც არ დაბრუნებულიყვნენ საბჭოთა კავშირში.

მიუხედავად იმისა, რომ ეს საკმაოდ რეალურია, იგი საფრთხეს უქმნის სხვა დანარჩენებს. გადაწყვეტილება იქნა მიღებული, რომ თუ უარს ეტყოდნენ ზოგიერთის დარჩენაზე, მაშინ თეატრს მოუწევდა მთლიანად დარჩენა”.

ეს არის საზღვარგარეთ მიწვეული რუსთაველის თეატრის წინააღმდეგ შედგენილი მასალები. სწორედ ბერიას გამო ვერ ნავიდა საზღვარგარეთ გასტროლებზე რუსთაველის თეატარი, ბერიამ ჩაშალა ქართული თეატრის გასტროლები საზღვარგარეთ.

ბერია ჯერ კიდევ 1930 წელს მოითხოვდა ახმეტელის პასუხისგებაში მიცემას, ამასთანავე ებრძოდა ა. ხორავასა და ა. ვასაძესაც და ახმეტელთან მათ დაპირისპირებას ცდილობდა.

ბერიამ გადაწყვიტა ს. ახმეტელი გადაეყენებინა დირექტორის თანამდებობიდან, მაგრამ მისი ჩანაფიქრი უფრო მასშტაბურ ღონისძიებებს ნიშნავდა. მან რამდენიმე მუხლად ჩამოაყალიბა გადაწყვეტილებები.

ბერიას აზრით:

1. რუსთაველის თეატრისათვის აუცილებელია შემდეგი ღონისძიებები, რომ იგი იქცეს ნამდვილ საბჭოთა თეატრად:

- მიღწეულ იქნას შეიქმნას სოციალურ-კლასობრივი შინაარსის რეპერტუარი, დაძლეულ იქნას თეატრის სწრაფვა “ნაციონალური კოლორიტისა” და ფორმალური ძიებებისადმი;
- პარალიზებული იქნას ძლიერ ანტისაბჭოური და შოვინისტური ჯგუფის მოქმედება, პარტკომკავშირულ პირთა დაპირისპირებით;
- თეატრის სათავეში დაყენებულ იქნას ავტორიტეტული და გამოცდილი პარტიული მუშაკი, ახმეტელს დარჩეს მხოლოდ სამხატვრო ხელმძღვანელის თანამდებობა;
- გავაძლიეროთ თეატრის მხატვრულ-პოლიტიკური კავშირის როლი, დამყარდეს ისეთი წესრიგი, რომ რეპერტუარისა და რეჟისორული გადაწყვეტის საკითხი განხილული და დამტკიცებული იქნას მხატვრულ-პოლიტკავშირის მიერ.

2. მეორე ქართული თეატრისათვის აუცილებელია:

- დაძლეულ იქნას ფორმალური ოსტატობის ცალმხრივობა, ჩატარდეს მსახიობ-ინდივიდუუმებთან მუშაობა;
- შეიქმნას ნორმალური პირობები თეატრის მუშაობისათვის. ამ ზომების მიუღებლობა გარდაუვალად გამოიწვევს მარჯანიშვილის გამგზავრებას და კოლექტივის დაშლას, რომელიც თავის მხრივ წარმოადგენს ქართული ნაციონალური ხელოვნების უდიდეს დანაკლისს;
- გააქტიურდეს თეატრის მხატვრულ-პოლიტსაბჭოს მუშაობა.

3. ორივე თეატრის გარშემო შექმნილია პოლემიკა და არაჯანსაღი განწყობა, რომელიც წარმოადგენს წვრილბურჟუაზიულ უცხო მოვლენას. მის შესაცვლელად უნდა მოვიდეს ჯანმრთელი მარქსისტული კრიტიკა, რომლისთვისაც უცხოა დაჯგუფებები”.

ლ. ბერიამ ყველა მსახიობი დაიჭირა, ვინც ახმეტელი გააცილა მოსკოვში, როცა თეატრის ხელმძღვანელობიდან მოხსნეს, იმავე დღეს დააცლევინეს ბინა (დღეს ახმეტელის ბინა თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის აუდიტორია, გაკეთებულია მემორიალური დაფა).

სანდრო ახმეტელთან ერთად, ერთ დღეს, 1937 წლის 29 ივნისს დახვრიტეს მისი თანამოაზრები: მსახიობი ვანიკო აბაშიძე (41 წლის), პლატონ კორიშელი (54 წლის), ელგუჯა ლორთქიფანიძე (33 წლის), ია ქანთარია (36 წლის), ივანე ლალიძე (36 წლის).

რეპრესიების ტალღამ მოიცვა მთელი საქართველო. მე 1955 წელს ვესწრებოდი თბილისში რკინიგზელების კლუბში გამართულ სასამართლო პროცესს,

რომელსაც სსრკ-ს გენერალური პროკურორი რუდენკო ხელმძღვანელობდა. ნ. ხრუმწივმა პროცესი საგანგებოდ თბილისში ჩაატარა, რათა ქართველი ხალხისათვის ეთქვა, თუ რა გაუკეთეს საქართველოს სტალინმა და ბერიამ. ამ ფაქტის შემდეგ, 1956 წელს დაიწყო პიროვნების კულტის ფართო მასშტაბის კამპანია.

სასამართლო პროცესზე დასწრების სამეცნიერო ეროსი მანჯგალაძემ მომცა. მაშინ მოსმენილისგან, დღემდე ვერ გავთავისუფლდი შთაბეჭდილებებისაგან. მაგ., გაგრის ყოფილ “ჩეკას” უფროსმა განაცხადა: “ბერიამ თათბირი ჩაგვიტარა და მითითება მოგვცა, რომ პატიმრების 100%-იანი აღიარება უნდა ყოფილიყო”, ამისათვის გაზით უნდა დააძროთ ფრჩხილები უკუღმა”.

სასამართლოს დარბაზი პირდაპირ გრგვინავდა, დარბაზში მრავლად იყვნენ რეპრესირებული ახლობლები.

39 წლის ასაკში დახვრიტეს გენიალური მხატვარი პეტრე ოცხელი. დანაშაული არ აღიარა, მაგრამ მაინც დახვრიტეს. იმავე დღეს, 2 დეკემბერს დახვრიტეს რეჟისორი ვახტანგ აბაშიძე, ოპერის თეატრის ხელმძღვანელი გ. ჟორდანიას, რომლებმაც არ “აღიარეს” დანაშაული.

ინკვიზიციის წლებში მთელს ევროპაში დაიღუპა 200 000 კაცი, ხოლო პატარა საქართველოში რეპრესირებული იყო 250 000 კაცი – როგორც ეს განაცხადა სასამართლოზე პროკურორმა რუდენკომ.

როცა ჩვენი ისტორიის ამ და სხვა ტრაგიკულ მოვლენებს ვიხსენებ, მაგონდება გამოჩენილი ქართველი მწერლისა და მოაზროვნის გრიგოლ რობაქიძის სიტყვები: “ამბობენ, საქართველოს ბევრი გარეშე მტერი ჰყავსო, – არ არის მართალი. საქართველოს ჰყავს ერთი და მთავარი მტერი, – ეს ჩვენ, ვართ, ქართველები”.

თავადაც წინასწარმეტყველებასავით აუხდა, დიდ პატრიოტს არ ეღიროს საქართველოში ცხოვრება. ბერია დაემუქრა, ჩამობრძანდეს ვაჟბატონი (საზღვარგარეთ იყო დროებით წასული) და ნახავს, რასაც მიიღებსო. ბერიას ნათქვამი შეიტყო და აღარ ჩამოვიდა.

რომელი ერთი ფაქტი უნდა გავიხსენო ჩვენი ტრაგიკული ისტორიიდან.

საქართველოს გადაუარა “კაენის სულის აღზევებამ” (ირ. აბაშიძე) და უდიდესი ტრაგედია დაატეხა ქართულ თეატრს.

## სანდრო ახმეტელი და 1924 წლის აჯანყება

საქართველოს პირველი რესპუბლიკა – ქართველთა არაერთი თაობის ახდენილი ოცნება, სამწლიანი დამოუკიდებლობა, კონსტიტუციური წყობის სამი დღე, რეფორმები საგარეო, ეკონომიკის, განათლებისა და კულტურის სფეროებში. ოკუპაცია, შიგა მტრები და რაღა თქმა უნდა ქართველი პატრიოტები.

1921 წლის 25 თებერვალს საქართველო კვლავ მოექცა რუსული იმპერიული მმართველობის ქვეშ. მთავრობა ემიგრაციაში ზრუნავდა დამოუკიდებლობის აღდგენისათვის, სამშობლოში დარჩენილი ქართველი პატრიოტები კი აგრძელებდნენ ეროვნული დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლას. „ეროვნული დამოუკიდებლობის დაკარგვით აღძრულ გულისტკივილს ყველაზე მკვეთრად ინტელიგენცია ამჟღავნებდა და იგი სათავეში ექცეოდა ეროვნულ-განმათავისუფლებელ მოძრაობას“ (სურგულაძე, 1991:251).

1921 წლის მაისში სვანეთსა და ხევსურეთში იწყება ანტიბოლშევიკური გამოსვლები, სვანეთიდან აჯანყება რაჭა-ლეჩხუმს გადაედო, მოქმედებდა ცალკეული პარტიზანული რაზმები, ხევსურეთისა და კახეთის აჯანყებას ხელმძღვანელობდა „დამოუკიდებლობის კომიტეტი“ და „სამხედრო კომისია“. აჯანყებები ეწყობოდა საქართველოს სხვადასხვა რაიონებში, რომელსაც სისხლში ახშობდა წითელი არმია.

საქართველოს ემიგრანტულმა მთავრობამ 1922 წელს მემორანდუმით მიმართა ერთა ლიგას, რომელმაც სექტემბერში მიიღო რეზოლუცია საქართველოს თანადგომის შესახებ, მაგრამ იგი უფრო მორალური თანადგომის ხასიათს ატარებდა. იმავე წლის აპრილში გენიუს კონფერენციას გაეგზავნა საქართველოს კათოლიკოს-პატრიარქის ამბროსი ხელაიას მემორანდუმი, რომელშიც აღნიშნული იყო რუსეთის მიერ ოკუპაციის შემდეგ ქვეყანაში შექმნილი რთული მდგომარეობა.

1922-1923 წლებში ბოლშევიკებმა საქართველოში დაანგრია 1500 ეკლესია, გაანადგურა საეკლესიო ქონება, რომელთაგან დიდი ნაწილი ეროვნული კულტურის საგანძურს წარმოადგენდა. რეპრესირებული იქნა ქართველი სამღვდელთა და მათ შორის ამბროსი ხელაია. 1923 წლის დასაწყისიდან რეპრესიებმა მასობრივი ხასიათი მიიღო. კომუნისტურმა რეჟიმმა საზოგადოების განათლებული ფენა მიიჩნია მტრის ძალად და მიზნად დაისახა მისი დათრგუნვა ან განადგურება.

ასეთი იყო ისტორიული სიტუაცია. იგი განსაზღვრავდა საზოგადოებრივი აზროვნებისა და ხელოვნების განვითარების გზებს. ეპოქის მიერ დასმულ კითხვებზე პასუხის გაცემას ხელოვნება, კერძოდ კი თეატრი ცდილობდა. მხატვრული აზროვნების სიღრმეებში იზადებოდა ახალი იდეები და ტენდენციები.

„ეროვნული ცნობიერება საუკუნეების მანძილზე ყალიბდება. იგი განპირობებულია ენით, ისტორიით, რელიგიით, ზნე-ჩვეულებებით, ფსიქიკით, ტერი-

ტორიით, მსოფლალქმით, მსოფლგანცდითა და ასე შემდეგ. ყველაფერ ამას აერთიანებს სამშობლოს ცნება... როცა სამშობლოს ცნება ირღვევა, ყველაფერი ეს იშლება, ხალხს ეროვნული კატასტროფა ემუქრება” (ბაქრაძე, 2004:220). სანდრო ახმეტელი თეატრის დანიშნულებას ხედავს ერის გადაგვარების წინააღმდეგ ბრძოლაში. ამიტომაც მისი ძიებები თეატრალური ფორმის საკითხში დაკავშირებული ქართული ეროვნული ხასიათების, ქართველის, როგორც განსაკუთრებული ტიპის ძიებასთან. ამდენად, მისი ძიებები მხოლოდ ესთეტიკურ სივრცეში არ უნდა განიხილებოდეს, არამედ ეროვნულ, პატრიოტულ სივრცეშიც.

სანდრო ახმეტელის მოღვაწეობის ძირითადი პრინციპები ეროვნული იდეების, ეროვნული თვითყოფადობის შენარჩუნებისათვის ბრძოლა იყო. მან „თავისი ჟურნალისტური და პოლიტიკური მოღვაწეობა დაუქვემდებარა ქართველი ხალხის ეროვნულ ინტერესების უზენაესობის იდეას. შექმნა რადიკალურ-დემოკრატიული პარტია, რომელიც გაერთიანებული იყო ნაციონალურ-დემოკრატიულ პარტიაში. მენშევიკური მთავრობის პარლამენტში გამოდიოდა მთავრობის კრიტიკით, ნ. ჟორდანიას ეკამათებოდა ეროვნული საკითხების არასწორ გადაწყვეტაში და რუსეთის პროლეტარიატისადმი მხარდაჭერაში, კომუნისტური პარტიისადმი ლოიალურ დამოკიდებულებაში” (კიკნაძე, 2009:64). იგი ბოლშევიკური რეჟიმის დამყარების შემდეგაც არა მარტო არ ერიდებოდა ეროვნულ იდეებზე საუბარს, არამედ აქტიურად მონაწილეობდა ეროვნულ-განმათავისუფლებელ მოძრაობაში. სანდრო ახმეტელს მთელი თავისი ცხოვრების მანძილზე გაჰყვა ურყევი ნებისყოფა და მებრძოლი სულისკვეთება, რაც არა მარტო შემოქმედებით მოღვაწეობაში, არამედ მის საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ მოღვაწეობაში აისახა.

1923 წლის 2 იანვარს, ქართული თეატრის დღესთან დაკავშირებით გამოცემულ ერთდროულ გაზეთში „ქართული თეატრი“, სანდრო ახმეტელი აქვეყნებს წერილს, რომელიც იწყება შემდეგი სიტყვებით: „მომავალი ჩვენი დიდია, თვალმიუწვდომელი. გვაქვს მრავალფეროვანი საშუალებანი, ღვთაებრივი ნიჭი...” (ახმეტელი, 1978:202). რას გულისხმობს ახალგაზრდა პატრიოტი სიტყვებში „მომავალი ჩვენი დიდია“?, თუკი სანდრო ახმეტელი უშუალოდ არ იყო ჩაბმული განმათავისუფლებელ მოძრაობაში, თუ უშუალოდ არ იცნობდა შეთქმულთა გეგმებსა და ამოცანებს, თუ დარწმუნებული არ იყო დასახული მიზნების აღსრულების რეალობაში, ბოლშევიკების მიერ მოწყობილ სასტიკი რეპრესიების პერიოდში შეუძლებელია მას ასეთი ოპტიმიზმით ესაუბრა მომავალზე.

1923 წლის 6 თებერვალს დანიშნული იყო ოსკარ უაილდის „სალომეას“ პრემიერა. სანდრო ახმეტელის სპექტაკლი ბოლშევიკებმა აკრძალეს.

სპექტაკლის აკრძალვასთან დაკავშირებით, კოტე მარჯანიშვილი 1923 წლის 11 თებერვალს გაზეთ „რუბიკონში“ აქვეყნებს სტატიას „უქრისტიანესი თეატრი“. დიდი რეჟისორი მიმართავს სანდრო ახმეტელს: „მე მსურს ვუთხრა ორიოდ სიტყვა ჩემს ახალგაზრდა მეგობარს ახმეტელს. თქვენ უკვე აკრძალული ხართ. „სალომეა“ ჯერ არ დადგმულა და თქვენ კი უკვე აკრძალვის ქვეშ იმყოფებით...” (მარჯანიშვილი, 1923). ხოლო 18 თებერვალს „აკრძალული“ სანდრო ახმეტელი გაზეთ „ლომისში“ ამაყად აცხადებს: „დიახ, ქართველი ვარ – ამაყი, თავმოძმონე, იმიტომ, რომ უკვე ვაჟკაცია ჩემი ერი” (ახმეტელი, 1978:210).

ყოველივე ამის შემდეგ სანდრო ახმეტელს აპატიმრებენ. მას „სამხედრო ცენტრის“ წევრობის ბრალდებით დახვრეტას მიუსჯიან. 1923 წლის მარტში და-აპატიმრეს „სამხედრო ცენტრის“ მთლიანი შემადგენლობა და იმავე წლის 20 მა-ის დახვრეტეს ქართული მხედრობის, სამხედრო ინტელიგენციის თვალსაჩინო წარმომადგენლები – გენერლები: ალექსანდრე ანდრონიკაშვილი, ვალერიან წუ-ლუკიძე, კოტე აფხაზი; პოლკოვნიკები: რ. მესხიშვილი, გ. ხიმშიაშვილი, ალ. მა-ჭავარიანი, ე. გულისაშვილი, დ. ჩრდილელი; ოფიცრები: ნ. ზანდუკელი, ი. კერე-სელიძე, ს. ჭიაბრიშვილი, ივ. ქუთათელაძე და ლ. კლიმიაშვილი. სანდრო ახმეტე-ლი გადაურჩა დახვრეტას. კოტე მარჯანიშვილი, პაოლო იაშვილი, ტიცვიან ტაბი-ძე, მიხეილ ჯავახიშვილი მისულან სერგო ორჯონიკიძესთან და სანდრო ახმეტე-ლის გათავისუფლება უთხოვიათ. საბედნიეროდ, ამ ჯერზე რეჟისორი გადაურ-ჩა დახვრეტას და იგი მალევე გაათავისუფლეს.

1924 წელს დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლა აქტიურ ფაზაში გადადის. იგი უფრო ორგანიზებული ხდება, ეროვნული ძალები ერთიანდება. 1924 წელს იგეგმება ფართო მასშტაბიანი გამოსვლები. პარალელურად, რუსთაველის თე-ატრში იქმნება მსახიობთა კორპორაცია „დურუჯი“. რა თქმა უნდა, „დურუჯი“ თავისი წესდებით მონოდებულია გარდაქმნები მოახდინოს თეატრალურ სფე-როში. მაგრამ თუ ყურადღებით გავანალიზებთ კორპორაციის ჩამოყალიბების პროცესს, რაც „დურუჯის“ სხდომის ოქმებში, წესდებაში, მანიფესტში და კორ-პორანტა მოგონებებში იკვეთება, თვალნათლივ დავინახავთ, რომ ყოველივე ეს გამოძახილია ქვეყანაში მიმდინარე პროცესების და თავისი სულისკვეთებით ეპოქისა და საზოგადოების სულისკვეთების თანხვედრია.

1924 წლის აჯანყება მარცხით დასრულდა. აჯანყებასთან დაკავშირებით “რკპ (ბ) ცენტრალური კომიტეტის ოქტომბრის პლენუმზე სერგო ორჯონიკიძემ დაასახელა აჯანყების მსხვერპლთა რიცხვი – 980 კაცი... ანტისაბჭოთა გამოს-ვლების მომწყობთა სასტიკი დასჯა შეესაბამებოდა ბოლშევიკების საერთო ში-და პოლიტიკურ კურსს” (საქართველოს ისტორია, 2012: 292).

1924 წლის აჯანყებას სანდრო ახმეტელმა მიუძღვნა რუსთაველის თეატ-რის დადგმა, ანტონ გლებოვის „ზაგმუკი“. რეჟისორმა სპექტაკლში ხაზი გაუსვა ხალხის სწრაფვას თავისუფლებისაკენ. განსაკუთრებული ორგანიზებულობით გამოირჩეოდა სახალხო აჯანყების სცენები. სპექტაკლში რეჟისორისათვის მთავარი იყო არა თითოეულ მოქმედ პირთა კონკრეტული ქმედება, არამედ აჯანყებულთა საერთო ალტყინება. რეჟისორი თავის ადრეულ სპექტაკლებშიც ცდილობდა მასის მოძრაობის საერთო გამა გადმოეცა. ასეთი სცენები „ზაგმუკ-ში“ არაერთი იყო: ნიღბოსანთა ზეიმი, ბაზრის სცენები, აჯანყება და ბრძოლის სცენა სპექტაკლის ფინალში.

„ზაგმუკში“ მთავარ როლებს ასრულებდნენ დურუჯელები: უშანგი ჩხეიძე, აკაკი ვასაძე, თამარ ჭავჭავაძე და სხვები. სპექტაკლში აგრეთვე, დაკავებული იყვნენ ახალგაზრდა მსახიობები – თამარ წულუკიძე, სესილია თაყაიშვილი და სხვები.

მაყურებელი სანდრო ახმეტელის ახალ სპექტაკლს მოუთმენლად ელოდა. თამარ წულუკიძე „ზაგმუკის“ პრემიერის დღეს ასე იგონებს: „ჩემამდე აღწევდა მაყურებლით გადაჭედული დარბაზის ზუზუნი. ამ ზუზუნში იგრძნობოდა ჭექა-ქუხილისა და გრიგალის მოახლოებული ხმები” (წულუკიძე, 1983:174).

გლებოვის პიესა ქართულად თარგმნა სანდრო შანშიაშვილმა. რეჟისორმა მნიშვნელოვანი კორექტირება შეიტანა პიესაში, რის შესახებაც სანდრო ახმეტელმა პიესის ავტორს წერილობით აცნობა. სპექტაკლი მხატვრულად გააფორმა ირაკლი გამრეკელმა. სპექტაკლის დეკორაცია წარმოადგენდა ერთიან კონსტრუქციას. იგი ისე იყო აგებული, რომ დამდგმელ რეჟისორს აძლევდა საშუალებას მიზანსცენები აეგო ერთიანი რიტმული ნყობითა და ტემპით. ირაკლი გამრეკელის დეკორაციებში მსახიობები სრულყოფილად ავლენდნენ საკუთარი სხეულის პლასტიკურ შესაძლებლობებს. რეჟისორმა მხატვრის მიერ შექმნილ სასცენო სივრცეში ისე ააგო მიზანსცენები, რომ იგი ორგანულად ერწყმოდა სცენაზე დადგმულ კონსტრუქციებს. სანდრო ახმეტელმა ბარელიეფური ქანდაკების პრინციპი აირჩია მიზანსცენების აგების საფუძვლად.

საინტერესო იყო სპექტაკლის მხატვრული განათების პარტიტურა. იმ დროისათვის ხუთი სხვადასხვა ფერის პროექტორით სპექტაკლის განათება უჩვეულო იყო. აჯანყებულთა ბანაკის სცენა განათებული იყო მხოლოდ ჩირაღდნებით. თხუთმეტი მეჩირაღდნე გარს უვლიდა ქალაქს. მოძრავი ჩირაღდნების შუქის ფონზე წრეზე განლაგებული მოქმედი პირნი მებრძოლი განწყობით აღავსებდა მაყურებელს. სპექტაკლის სხვა ღირსებათა შორის რეცენზენტები განსაკუთრებით აღნიშნავდნენ მასობრივი სცენების გამომსახველობით მხარეს. „პიესის მთავარი მასობრივი სცენები, ფერადოვანი საკარნავალო სცენა – მზიური აღმოსავლეთის სურნელებით გაჟღენთილი, შემდეგ ამბოხების სცენა, და ბოლოს, საფინალო – ამბოხების ჩაქრობა – ეს თვით ცხოვნებაა. და ყველა ამ სცენისათვის ნაპოვნია თავისი ტემპი, რომელიც თანდათან იზრდება მომდევნო მოძრაობებში, თავდაპირველად მსუბუქი, როგორც მუსიკა, რომელიც თანდათან აღწევს აჩქარებას მომდევნო მომენტში, და ბოლოს, ბობოქარი, მიზანსწრაფული – საფინალო სცენაში“ (ახმეტელი, 1987:36).

„ზაგმუკი“ აღიარა მაყურებელმა. რა თქმა უნდა, სპექტაკლი არ იყო ეპოქის დიდი მხატვრული მოვლენა, მაგრამ მასში აშკარად იგრძნობოდა, რომ სანდრო ახმეტელი ითვალისწინებდა დროის მოთხოვნას და ცდილობდა დაემკვიდრებინა პოლიტიკური იდეის თეატრი. ეს სპექტაკლი მიმართული იყო ფართო მაყურებლისადმი. რეჟისორი ცდილობდა, მაყურებლთან მისთვის გასაგებ ენაზე ელაპარაკა. გამოეხატა გმირული და რაინდული იდეალი, რომელსაც სანდრო ახმეტელი საქართველოს ისტორიაში, ლიტერატურაში, ფოლკლორში, ხალხურ თეატრალურ სანახაობებში და თვით ქართველი ადამიანის ბუნებაში, როგორც „თავისებურ მსოფლიო ინდივიდუმი“ ეძებდა. არ იყო აუცილებელი, რომ ყოველივე ეს ქართული ყოფის ამსახველ პიესაში გამოვლენილიყო. სანდრო ახმეტელი თავისი სპექტაკლებით ქართველი ხალხის სულიერ ცხოვრებას, მის განცდებს მონუმენტალურ ფორმებში გამოხატავდა. მის შემოქმედებაში ასახულია თანამედროვე საქართველოს ცხოვრება. ა. გლებოვის „ზაგმუკის“ სიუჟეტში ასახულია ბაბილონელთა ასურეთის ბატონობის წინააღმდეგ აჯანყება და მარცხი. ვფიქრობ, ეს სპექტაკლი ქართველ პატრიოტთა 1924 წლის აჯანყების გამომძახილი იყოს. აჯანყების მარცხის შემდეგ სანდრო ახმეტელი აკეთებს ჩანაწერს „შორაპანი-ტიფლისი...“ (ახმეტელი, 1978:339). როგორც ცნობილია, 1924 წლის აგვისტოს აჯანყების მონაწილენი შორაპანში სატვირთო ვაგონებში დახვრიტა ტალახადის სადამსჯელო რაზმმა. ადამიანი, რომლის აზროვნება და



მოღვაწეობა უკავშირდება ეროვნული იდეალების ძიებას, ადამიანი, რომელიც ნითელი ტერორის ეპოქაში, როდესაც ინტერნაციონალურ აზროვნებას ამკვიდრებდნენ, საჯაროდ აცხადებს, – „დიახ, ქართველი ვარ – ამაყი, თავმომნონე...“ (ახმეტელი, 1978:210) გვერდს ვერ აუვლიდა თავისი ქვეყნის ერთ-ერთ ყველაზე ტრაგიკულ მოვლენას, 1924 წლის აჯანყების სისხლში ჩახშობას.

მიუხედავად იმისა, რომ არ არსებობს არანაირი წყარო იმის დასამტკიცებლად, რომ „ზაგმუკის“ დადგმა რუსთაველის თეატრში 1924 წლის აჯანყებას უკავშირდება, ისტორიული რეალობის გათვალისწინებით და ახმეტელის მებრძოლი თეატრის იდეის საფუძველზე შეიძლება ვიფიქროთ, რომ სანდრო ახმეტელი სწორედ ამ სპექტაკლით გამოხატავს თავის პროტესტსა და დამოკიდებულებას ამ ტრაგიკული ისტორიული მოვლენის მიმართ. თუ გავანალიზებთ სანდრო ახმეტელის მიერ პიესის კორექტირებას, იმ პერიოდის რეცენზიებს სპექტაკლის შესახებ, მტკიცება უსაფუძვლო არ იქნება. რეჟისორი სპექტაკლში არ იძლევა ქრისტესშობამდე მე-7 საუკუნის ბაბილონის კოლორიტის ამსახველ სურათებს. გაზეთ „კომუნისტში“ გამოქვეყნებული რეცენზიის ავტორი საყვედურობს კიდევ რეჟისორს, რომ სპექტაკლში არ იგრძნობა ეპოქის თავისებურებანი, „ყველა სცენისათვის სპეციალური გამოხატვის საშუალებანი: სიტყვა, ჟესტი, მოძრაობა, მუსიკა, კოსტიუმები, დეკორაციები, ფერები, განათება, აქსესუარები, ისე უნდა იქნეს გამოყენებული, რომ გადმოგვცეს ეპოქა მთელი თავისი ფერადოვნებით, ეპოქა, ხორცშესხმული თავისი სტილით, თავისი შინაგანი გამომეტყველებით. მეტი დეტალები, მეტი ხოცშესხმა. ეს კი არ არის მოცემული „ზაგმუკის“ დადგმაში“ (ახმეტელი, 1987:32). დიახ, სანდრო ახმეტელი სპექტაკლში არ იძლევა ეპოქის ამსახველ სურათებს. ის დრამატურგიულ მასალას იყენებს, რათა გადმოგვცეს სახალხო აჯანყების პათოსი. ამიტომ რეჟისორი მასობრივ სცენებს განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევს. სახალხო სცენებში, მასაში, მასის ყოველი წევრი თავისი ინდივიდუალური ცხოვრებით ცხოვრობს და ამავე დროს ყოველი ინდივიდი თავის მოქმედებაში გადმოგვცემს მასის ერთიან სულიერ ალტკინებას.

სპექტაკლში ხაზგასმული იყო ხალხის სწრაფვა თავისუფლებისაკენ. სარეპეტიციო პროცესშიც უმთავრესად მუშაობა ამ მიმართულებით მიმდინარეობდა. რეჟისორი სპექტაკლის მთავარ მოვლენას – აჯანყებას, წვრილმანებისაგან ათავისუფლებდა. ძირითადი მამოძრავებელი ნერვი სახალხო აჯანყების ალტკინებაში იყო ჩადებული. ამიტომ გახდა სპექტაკლის ცენტრალური სცენა გაზაფხულის დღესასწაული, რომლის დროსაც ხდება აჯანყება. რეჟისორი, როგორც რეცენზიიდან მოყვანილი ციტატა ადასტურებს, პიესაში მოცემულ ისტორიულ სინამდვილეს ზურგს აქცევს, ათავისუფლებს მას წვრილმანი დეტალებისაგან, მაყურებლის ყურადღება გადააქვს სახალხო აჯანყების სულისკვეთებაზე. ამავე დროს, აჯანყების სცენაში სანდრო ახმეტელისათვის მთავარი იყო არა ცალკეული მოქმედი პირის კონკრეტული საქციელი, არამედ აჯანყებულთა საერთო სულისკვეთება.

სარეპეტიციო დღიურებში მოკლე ჩანაწერებია. თუ შევადარებთ სანდრო ახმეტელის სხვა სპექტაკლების რეპეტიციების დღიურს, რომლებშიც დეტალურად არის აღწერილი რეპეტიციების მსვლელობა და რეჟისორის მითითებები, დავინახავთ რომ “ზაგმუკის” რეპეტიციების დროს რეჟისორი ცოტას ლაპარა-

კობს, იძლევა ზუსტ და მოკლე განმარტებებს. მის ირგვლივ თანამოაზრეებს აქვთ თავი მოყრილი (სპექტაკლში ძირითადად კორპორანტები არიან დაკავებულნი). რეპეტიციები შეთქმულთა თავყრილობას წააგავს. „სიკვდილი მხოლოდ ხვედრია ადამიანისა და არა ტრაგედია” – ეს იყო სანდრო ახმეტელის პირველი დადგმის, ს. შანშიაშვილის „ბერდო ზმანისა” პათოსი. იგივეა „ზაგმუკის” პათოსი, ამავე პათოსით ცხოვრობდა რეჟისორი. ალბათ ამის გამო უთქვამს კოტე მარჯანიშვილს სანდრო ახმეტელზე: “ის, თუმცა მარტო ის კი არა – ბევრნი არიან ეროვნულით შეშლილები...” (ვახვახიშვილი, 1976:23)

### გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ახმეტელი ალ., დოკუმენტები და ნარკვევები, თბ., 1978.
2. ახმეტელი ალ., დოკუმენტები და ნარკვევები, ტ. II, წიგნი I, თბ., 1987.
3. ბაქრაძე ა., თხზულებანი, ტ. III, თბ., 2004.
4. ვახვახიშვილი თ., თერთმეტი წელი კოტე მარჯანიშვილთან, თბ., 1976.
5. კიკნაძე ვ., დაკარგული თეატრი, თბ., 2009.
6. სურგულაძე ა., საქართველოს ისტორია, თბ., 1991.
7. მარჯანიშვილი კ., უქრისტიანესი თეატრი, გაზ. „რუბიკონი” №14, თბ., 1923
8. საქართველოს ისტორია, ტ. IV, თბ., 2012.

**კლასიკის თანამედროვე ინტერპრეტაციები**  
**რობერტ სტურუას ქართულ შექსპირიანაში**

რობერტ სტურუას ყოველთვის აწუხებდა ტირანულ სახელმწიფოში პიროვნების ნიველირების პრობლემა, ამიტომაც ბუნებრივი იყო, რომ მან რუსთაველის თეატრში შექსპირის 5 პიესა დადგა. რობერტ სტურუა „რიჩარდ მესამე“ დადგმისას, რეჟისორული კონცეფციის გამოსახატავად შექსპირის ტექსტსაც ისევე თავისუფლად მოექცა, როგორც ამას სხვა დრამატურგთა მიმართ აკეთებდა. სპექტაკლში ზოგიერთი პერსონაჟი საერთოდ გაქრა, ტექსტი შემოკლდა. რიგი სცენები, რომლებიც შექსპირთან თანმიმდევრულად არის მოცემული, წარმოდგენაში გაერთიანდა პოლიფონიურ პლასტებში, ამით ნათლად გამოიყვანდა მოვლენების ის ურთიერთშემაკავშირებელი ხაზი, რომელიც სხვა შემთხვევაში მაყურებლისათვის შეიძლება ამოუცნობი გამხდარიყო. რ. სტურუა შექსპირის ტრაგედიას ტრაგიფარსის ფორმით გვანვდის. ტრაგიკულია ყველაფერი ის, რაც სცენაზე ხდება, რა თქმა უნდა, ტრაგედიას ადამიანთა იმგვარი ყოფა, არსებობა, როგორაც ეს შექსპირის „რიჩარდ მესამეში“ მოცემული, მაგრამ რეჟისორი ყველაფერ ამას, ადამიანთა გაშმაგებულ ბრძოლას ძალაუფლების მოპოვებისათვის, ირონიულად უყურებს, თითქოს დასცინის კიდეც მათ, ცივი გონებით უკვირდება და აფასებს. წარმოდგენის ამგვარ ხასიათში გადაწყვეტას შეეფერებოდა სპექტაკლის მხატვრობა (მ. შველიძე) და მუსიკა (გ. ყანჩელი). რობერტ სტურუას ყველა სპექტაკლსა და მათ შორის „რიჩარდ მესამეში“ დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა მუსიკას, უმეტეს შემთხვევაში საზღვრავდა სპექტაკლის პლასტიკურ გადაწყვეტას. პრობლემის გლობალურ ასპექტში წარმოჩენას ხელს უწყობდა პერსონაჟების აბსტრაქტულ-სტილიზებული კოსტიუმები, რომლებიც სპექტაკლში მონაწილე მსახიობებს ეცვათ და ყველა დროის პოლიტიკოსთა ჩაცმულობას მოგვაგონებდა (ჰიტლერის, ნაპოლეონის და ა.შ.).

მესამე მოქმედებაში რ. სტურუას შემოჰყავდა შექსპირის ტრაგედიაში არარსებული პერსონაჟი – ჯამბაზი. იგი სცენაზე მიმდინარე მოქმედებას სარკასტულ, გამოსააშკარავებელ კომენტარებს უკეთებდა. რეჟისორმა მას მაყურებლის „გაუცხოების“ ფუნქცია დააკისრა. ჯამბაზი მაყურებელს ირონიულად ესაუბრებოდა ტრაგედიის ბუნების შესახებ, დასცინოდა სცენაზე მოქმედ პერსონაჟებს. ჯამბაზის ამგვარი ქმედება მაყურებელს საშუალებას აძლევდა, გაეანალიზებინა სცენაზე მომხდარი ამბის საშინელი უაზრობა და შეეგნო, რომ ძალაუფლებისათვის, განდიდებისათვის ბრძოლა კლავს ადამიანში ყოველგვარ ადამიანურს, აქცევს მას სისხლისმსმელ, იდეაფიქსით შეპყრობილ მექანიზმად.

შექსპირის „რიჩარდ მესამის“ ყველა გმირი არ არის არამზადა. სპექტაკლში, ტექსტში აქცენტების გადაადგილებით, რეპლიკების ამოგდებით, ჩასმით, გადაკეთებით და სხვა ამგვარი საშუალებებით ყველანი – პატივმოყვარე, ძალაუფლებისაკენ სწრაფვით შეპყრობილნი აღმოჩნდნენ. რეჟისორის კონცეფციით,

რიჩარდს ზნეობრივად არაჯანსაღმა გარემოცვამ შეუწყო ხელი, არაადამიანური ზრახვების აღმოცენებასა და აღსრულებაში.

რობერტ სტურუამ „მეფე ლირში“ ჰარმონიულად გააერთიანა სხვადასხვა თეატრალური მიმდინარეობა. თავის, უკვე არსებულ, „სათეატრო ენას“ ახალი ჟღერადობა შესძინა: ე.წ. „ნარმოსახვის თეატრს“, პირობითობას, „გაუცხოების ეფექტს“ და დისტანციურ დამოკიდებულებას, თეატრალობას დაუმატა გმირთა ხასიათების ფსიქოლოგიური დამუშავება. რეჟისორმა სპექტაკლში გვიჩვენა პიროვნული ტრაგედია, პიროვნების სულის რღვევა და აღორძინება. სტურუას ჩანაფიქრი განხორციელდა დეკორაციამაც, რომელიც თეატრში თეატრის იმიტაციის ქმნიდა.

რ. სტურუამ „მეფე ლირში“ წინა პლანზე წამოსწია ტირანის, დესპოტის დანატოვრის საშინელი ასპექტები. სარეჟისორო კონცეფციაში გადმოცემული იყო ლირის მსოფლმხედველობის არსი, ე.წ. „ლირის თეატრი“. ამით რეჟისორმა ტრაგედიას აბსოლუტურად თანამედროვე ჟღერადობა შესძინა.

ამა თუ იმ ეპიზოდში მოვლენის არსს იგი თავისებურ სცენურ ფორმას უსადაგებდა. რობერტ სტურუა სხვადასხვა რეჟისორული ხერხით ამძაფრებდა სცენაზე წარმოდგენილი სამყაროს საშინელებებს. ამ საშინელებების წარმოჩენით მიჰყავდა მაყურებელი დაძაბულობის უკიდურეს ზღვრამდე. ამას რეჟისორი აღწევდა სხვადასხვა თეატრალური საშუალების გამოყენებით – პროექტორების დამაბრმავებელი ეფექტის მეშვეობით (ელვის მსგავსი), ჭეჭა-ქუხილის გამაყრუებელი ხმების იმიტაციით, სცენის სიღრმიდან წამოსული გამაოგნებელი ღმუილით და ა.შ.

სამყარო, რომელსაც რობერტ სტურუა სპექტაკლში წარმოაჩენდა, მარტო ლირის სამყარო არ იყო. ეს დღეს ჩვენ გარშემო არსებული სამყაროცაა. სარკისებრი არეკვლა მაყურებელთა დარბაზისა სცენაზე სწორედ ამის მიმანიშნებელი გახლდათ. სპექტაკლში დრო და ადგილი არანაირად არ განისაზღვრებოდა. ის, რაც სცენაზე ხდებოდა, ნებისმიერ დროსა და სივრცეში შეიძლება განმეორდეს.

რობერტ სტურუასათვის შექსპირის პიესებში მნიშვნელოვანია მასხარას პერსონაჟი, რაც რეჟისორს ხელს უწყობს თავისი კონცეფციის უკეთ წარმოჩენაში. შექსპირთან „ლირში“ მასხარა არ კვდებოდა, იგი ქრებოდა. რობერტ სტურუას სპექტაკლში ლირი კლავდა მასხარას. თავიდან იგი გაუაზრებლად ურტყამდა დანას, მხოლოდ ბოლო წუთებში ხვდებოდა, რომ მასხარას მკვლელობით მან თვითმკვლელობა ჩაიდინა.

„მეფე ლირში“ გამოჩნდა რეჟისორის „სათეატრო ენის“ ახალი პლასტები, ახალი შრეები. ეს იყო განსხვავებული რობერტ სტურუას პოლიტიკური თეატრისაგან. თამაშის ახლებური მანერა, ფსიქოლოგიური სვლები, შერწყმული მის თეატრალურ სტილისტიკასთან, უფრო მეტ შინაგან ძალას და სითბოს ანიჭებდა სპექტაკლს.

„მაკბეტშიც“ ძალაუფლებისა და ტახტისათვის ბრძოლა აისახა. გვირგვინი, რომლისთვისაც დაუნდობელი ბრძოლაა გაჩაღებული, ისევ ყველაზე ბოროტს და ცბიერს ერგება... ამ სპექტაკლში უფრო მძაფრად გამოიკვეთა სამყარო ადამიანთა ცოდვებითა თუ უბინოებით აღვსილი.

„მაკბეტში“ სტურუას სარეჟისორო ენა შორს იყო „ყოფითი“ სცენური ურთიერთობებიდან, ცხოვრებისეული დეტალებიდან. სპექტაკლი არ იყო გადატვირთული ეფექტებით, მაგრამ ამავე დროს მაყურებელი შეიგრძნობდა რეჟისორის უღევი ფანტაზიის ნაყოფს.

სპექტაკლში მაკბეტის გარშემო არსებული ქვეყანა ძალაუფლებისათვის ბრძოლის მორევში ჩაფლულიყო. ამ სამყაროში უცოდველი არავინაა. ყველანი ერთნაირები არიან და ყველას სანუკვარი ოცნება სამეფო გვირგვინია. სამეფო გვირგვინისათვის ბრძოლაში კი ხან ერთი იმარჯვებდა და ხან – მეორე.

წარმოდგენაში ზაზა პაპუაშვილის მაკბეტი და ნინო კასრადის ლედი მაკბეტი უფრო ახალგაზრდები იყვნენ, ვიდრე ეს პიესაშია. გაახალგაზრდაებული იყო მათი გარემოცვაც. რობერტ სტურუამ და ქორეოგრაფმა გია მარღანიამ მაკბეტის და ლედი მაკბეტის არაჩვეულებრივი პლასტიკური ნახაზი შექმნეს. მათ სცენაზე გააცოცხლეს ამ წყვილის უცნაური და ტრაგიკული სიყვარული.

შექსპირთან მაკბეტს გმირული და სახელოვანი წარსული აქვს. რობერტ სტურუას ინტერპრეტაციით კი, მისი წარსულის ერთგვარი ნიველირება ხდებოდა. იგი თითქოს წარსულის გარეშე ხვდებოდა ამ სამყაროში, სადაც თვითონ, ბრძოლითა და აგრესიით უნდა ეპოვა თავისი თავი.

რობერტ სტურუას სათეატრო ენისათვის, მისი თეატრალური ესთეტიკისათვის დამახასიათებელია დრამატურგის საპირისპირო გზით სიარული. იმავდროულად იგი ახერხებს დრამატურგიული ჩანაფიქრის ასახვას. ამ შემთხვევაშიც რობერტ სტურუას გრძნეული ქალები ფორმალური მხატვრული ხერხი, მეტაფორა გახლდათ. მათ გამოსახვას რეჟისორმა ჩამოაცილა ყოველგვარი ტრაგიკული, მისტიკური, იდუმალი პათოსი და გროტესკულ ასპექტში გადაწყვიტა.

სპექტაკლში მკვეთრად არ გაიმიჯნებოდა ბოროტება და სიკეთე, წაშლილი იყო ზღვარი მკვდრებსა და ცოცხლებს შორის. „მაკბეტში“ მკვდრებს არ ასაფლავენდნენ, თითქოს უზარმაზარ ნაგავსაყრელზე გადაისვრიან ხოლმე. სპექტაკლში ერთხელ მოკლულები კვლავ აგრძელებდნენ სიცოცხლეს და არა მარტო მაკბეტისა და მისი მეუღლის „ზმანებებში“, არამედ „რეალურად“. ისინი ცოცხლდებოდნენ პირადი შურისძიებისათვის, სიკეთე და სამართლიანობა შორს იყო ამ ადამიანებისაგან. თუმცა, მაკბეტის ბოროტება ერთხელ უკვე მოკლულებს აიძულებდა მოწინააღმდეგეთა ბანაკში ყოფნას. მაკბეტის კიდევ უფრო დიდი ბოროტების წინააღმდეგ მკვდრები და ცოცხლები ერთიანდებოდნენ.

შექსპირის სტურუასეულ დადგმებში მასხარები განსხვავებულნი არიან. ამ შემთხვევაში მასხარა მორჩილ, ლაქუცა ქვეშევრდომად გვევლინებოდა, რომელსაც მთლიანად დაეკარგა ადამიანური ღირსება.

რეჟისორ რობერტ სტურუას სათეატრო ენას ახასიათებს ერთდროულად რამდენიმე მოქმედების გაშლა სცენაზე. ასე ხდებოდა „მაკბეტშიც“. გავიხსენოთ ეპიზოდი, როდესაც სცენის ერთ მხარეს მალკოლმი (თემიკო ჭიჭინაძე) და მისი მომხრეები მაკბეტის წინააღმდეგ, მისთვის სამაგიეროს გადასახდელად, შეთქმულებას ამზადებენ, ხოლო სცენის მეორე მხარეს შეშინებული, სინდისის ქენჯნით განამებული ლედი მაკბეტის სასიკვდილო აგონია თამაშდებოდა.

რობერტ სტურუასათვის ნიშანდობლივია პერსონაჟთა ქმედების მეტაფორული გააზრება. ლაპარაკია მოქმედ პირთა ე.წ. „ბოროტი ხელების“ აქცენტირებაზე. ზოგიერთ სცენაში სწორედ ხელები ამხელდა გმირთა ზრახვებს.

საყურადღებოა ის ფაქტი, რომ სპექტაკლის ფინალში, რეჟისორის მიერ შემოტანილი მეტაფორული ხერხი – ადამიანის მოკვეთილი თავებით ფეხბურთის თამაშისა, – თავად მაკბეტს შეაწყვეტინა. სიავეს, ბოროტებას აქ წერტილი დაესვა.

„ჰამლეტში“ სტურუას რეჟისურისათვის დამახასიათებელი დრამატულობა და ირონიულობა ერთმანეთის გვერდით თანაარსებობდნენ. კლასიკური და ბალაგანური დადგმის სტილი ერთმანეთს ენაცვლებოდა. პიესის გმირები ტრაგიკული ბალაგანის მონაწილეებად გადაქცეულიყვნენ. რეჟისორმა დაგვიხატა სამყარო, სადაც ზღვარი რეალურობასა და პირობითობას შორის ნაშლილიყო და პარალელური შრეები ერთმანეთში გადახლართულა. ერთი მდგომარეობიდან, ერთი განზომილებიდან მეორეში გადასვლა შეუმჩნევლად, მინიშნებებით ხდებოდა. „ჰამლეტში“ კვლავ მინიმალური დეკორაციები იქნა გამოყენებული (მხატვარი მ. შველიძე). სცენოგრაფია და კოსტიუმები არ განსაზღვრავდა დროს.

რეჟისორის ინტერპრეტაციით ჰამლეტი არ წარმოადგენდა ერთიან მონოლითურ ფიგურას. მისი ჰამლეტი შინაგანი ბუნებით და გარეგნულადაც წინააღმდეგობრივი იყო. იგი ხან ირონიითა და ცინიზმით განმსჭვალული ჯამბაზი, ხან შტერი, ხან ჭკვიანი, ხან სასტიკი, ხან წრფელი და ნაზი, ხან მძვინვარე და ფიცხი და ხანაც – რომანტიული გახლდათ. მისი ქმედებები თუ ემოციური მდგომარეობა სხვადასხვა სიტუაციაში სხვადასხვა ელფერს იძენდა. ზაზა პაპუაშვილი ბედთან შეგუებულ ჰამლეტს თამაშობდა. ის აღარ კითხულობდა, წყეულმა ბედმა რად არგუნა განწყვეტილი კავშირის შეკვრა. ამ გარემოებას გარდაუვალ ფაქტად აღიქვამდა და ამიტომაც იღებდა მას და ამბობდა: „დროთა კავშირი დაირღვა და წყეულმა ბედმა მე მარგუნა მისი შეკვრა“. ჰამლეტისა და მამის აჩრდილის შეხვედრის ეპიზოდში რეჟისორი პლასტიკური გადაწყვეტის საშუალებით ხაზს უსვამდა მამისა და შვილის სულიერ ერთიანობას.

„ჰამლეტში“ სხვა საკითხებთან ერთად, სტურუამ ისევ გაუსვა ხაზი ძალაუფლებისკენ სწრაფვის თემას. ამჯერად, კლავდიუსი საკუთარ ძმას კლავს მმართველობის ხელში ჩასაგდებად.

რობერტ სტურუას სათეატრო ენისათვის დამახასიათებელია, მუსიკას მიანიჭოს ისეთივე ფუნქცია, როგორსაც ანიჭებს სამეტყველო ენასა თუ სხეულის, პლასტიკის ენას. სპექტაკლში რამდენიმე მუსიკალურ თემას დრამატურგიული და ემოციური ფუნქცია დააკისრა. სცენაზე სიტუაციის ან გმირის განწყობილების შესაბამისად იცვლებოდა თემები.

სტურუას სათეატრო ენის კიდევ ერთი დამახასიათებელი თვისებაა კოსტიუმების ეკლექტიზმი. მეტ-ნაკლებად ისტორიული კოსტიუმების გვერდით თანამედროვედ ჩაცმულ პერსონაჟებს ვხედავთ. ხელოვანი ყოველთვის ხაზს უსვამს თავის, როგორც რეჟისორის, ფუნქციას შექსპირის დრამების, მისი გმირების გაცოცხლებისა; ამიტომაც გადმოაქვს ისინი ნაცნობ, ეროვნულ, პოლიტიკურ თუ სოციალურ კონტექსტში.

რეჟისორის სათეატრო ენისთვის დამახასიათებელია სცენური თხრობის არაჩვეულებრივი დინამიკურობა, რაც ამ სპექტაკლში სრული სიცხადით გამოვლინდა. აღსანიშნავია, რომ „ჰამლეტში“ არცერთი მნიშვნელოვანი მონოლოგი ბოლომდე არ იყო გადმოცემული.

სტურუას სათეატრო ენისთვის დამახასიათებელია – სულისშემძვრელი ეპიზოდის შემდგომ მაყურებელს ამოსუნთქვის საშუალება მისცეს. რეჟისორმა „ჰამლეტშიც“ გამოიყენა კომიკური ელემენტების შერწყმა ტრაგიკულ მოვლენებთან. „ჰამლეტში“ არ ხდებოდა ჟანრობრივი დაყოფა. სტურუას სათეატრო ენისათვის დამახასიათებელი ეკლექტიზმი ამ სპექტაკლში ყველაზე ნათლად გამოვლინდა. აქ ყველაფერს ერთდროულად აღიქვამდი – ტრაგედიას, ფსიქოლოგიურ დრამას, ფარსს, კომედიას და ა.შ. ამ დადგმაშიც ყოველი დეტალი მათემატიკური სიზუსტით იყო დამუშავებული, ყოველ ეპიზოდს, სცენას სიმართლე ედო საფუძვლად, რის გამოც ეს თითქოსდა ერთი შეხედვით ჟანრული ეკლექტიზმი ერთ მთლიან კომპოზიციაში შეიკრა.

„როგორც გენებოთ, შობის მეთორმეტე ღამე“ მხიარული, რაღაც თვალსაზრისით ცინიკური, „სიტუაციების კომედია“ სტურუას ინტერპრეტაციით რუსთაველის თეატრის სცენაზე ტრაგიფარსად იქცა. აქ, შუა საუკუნეების თეატრიდან დაწყებული, ყველა ჟანრს ამოიცნობდით: ლიტურგიკულ დრამას, მირაკლს, მისტერიას, ფარსს, პასტორალს, „კომედია დელარტესათვის“ დამახასიათებელ ბუფონადას... რეჟისორისათვის დამახასიათებელი ჟანრული, გამიზნული ეკლექტიკა, პოლისტილისტიკა ამ სპექტაკლშიც ერთ მთლიანობაში შეიკრა. სტურუამ „მეთორმეტე ღამეში“ შექმნა დახლართული, საბედისწერო პერიპეტეიები, რომლებიც თავის მორევში ითრევენ სპექტაკლის ყველა პერსონაჟს. ამ ხერხით, ექსტრემალური სიტუაციების შექმნით, მან მოქმედ პირთა უხილავი მხარეები და მათში მომხდარი მეტამორფოზები უფრო ნათლად დაგვანახა. ორი სამყაროს პარალელური არსებობა არა მარტო სცენაზე წარმოაჩინა, არამედ თავად ადამიანში. ერთი რეალური, მიწიერი არსებობაა, რეალური სამყაროა, მეორე კი – მეტაფიზიკური, სადაც ყველაფერს თავისი ჭეშმარიტი ღირებულება აქვს. რეჟისორმა სპექტაკლში გააერთიანა ეს ხილული და უხილავი სამყაროები.

სხვა სპექტაკლების მსგავსად, ამ დადგმაშიც მინიმალური დეკორაციის გამოყენებით ოსტატურად და ეფექტურად არის შესრულებული სანახაობითი ფორმები (მხატვარი გ. მესხიშვილი). სტურუა თითქოს ხაზს უსვამდა, რომ ამ სამყაროში არაფერია მუდმივი, მითუმეტეს, საგნები. ამ დადგმაშიც მხატვრობის და მუსიკის ენა (გ. ყანჩელი) ჰარმონიულად ერწყმოდა რეჟისორის სათეატრო, სარეჟისორო ენას, რაც მთლიანობაში არაჩვეულებრივ, სულის ამაფორიაქებელ და დასაფიქრებელ სანახაობას ქმნიდა.

კეთილი იუმორი, ირონიული ქვეტექსტი, ნებისმიერი სახის ილუზიები, ტრიუკები, ოინები, მსახიობთა თამაშისათვის, იმპროვიზაციისათვის შექმნილი თავისუფლება კი არ ცვლიდა, პირიქით, ამძაფრებდა მოვლენეთა არსს. ყველაფერი ეს გაკეთებული იყო სანახაობითობის შერწყმით ღრმა ფილოსოფიურ აზრთან. სპექტაკლი აღსავსე იყო სტურუას სათეატრო ენისათვის დამახასიათებელი მოულოდნელი სვლებით. რეჟისორმა სპექტაკლი დაიწყო იმით, რაც პიესაში არ არის, მაგრამ, მთავარია ის, რომ მის მიერ შემოთავაზებული დასასრული სრულიად მოულოდნელი გახლდათ მაყურებლისათვის. ფინალში გოლგოთის სცენის გათამაშება, მაშინ როდესაც „სიტუაციების კომედია“ კვანძის გახსნის შემდგომ თითქოს კეთილად უნდა დასრულებულიყო, შოკის მომგვრელ შთაბეჭდილებას ტოვებდა მაყურებელზე.

ხელოვნების არსი და დანიშნულება ცხოვრების ასახვაა, რომელიც ჭეშმარიტებასთან მიახლოების და შემეცნების ერთ-ერთი საშუალებაა. ხელოვნების ნებისმიერი დარგი და მითუმეტეს თეატრი ეხმარება ადამიანს უფრო მძაფრად შეიგრძნოს და გაიაზროს სხვადასხვა ცხოვრებისეული მოვლენა. რობერტ სტურუას შექსპირის დადგმები: „რიჩარდ III“, „მეფე ლირი“, „მაკბეტი“, „ჰამლეტი“, ასახავს ადამიანის ძალაუფლებისკენ სწრაფვას, უკანასკნელში კი სხვასთან ერთად იმ ფსიქიკურ თუ მორალურ ზიანს, რომელსაც ძალაუფლება და მისკენ ლტოლვა აყენებს ადამიანს, არა აქვს მნიშვნელობა ძალაუფლების სუბიექტია ის თუ ობიექტი. „მეთორმეტე ღამე“ ეს არის „თეატრი თეატრში“. ამ ცხოვრება-თეატრში, ცხოვრება-ბალაგანში, ადამიანი-თოჯინების, ადამიანი-ნიღბების, ადამიანი-ჯამბაზების ბალაგანური ამაოების მიღმა ნათლად ჩანს სხვა, კერძოდ კი, განწირული ადამიანის განცდები.

### გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ბოკუჩავა თ., რობერტ სტურუას ახალი „ჰამლეტი“. ჟ. „თეატრი და ცხოვრება“. №1, 2002.
2. გურაბანიძე ნ., რეჟისორი რობერტ სტურუა. თბ., 1997.
3. კალანდარიშვილი მ., მოდერნიზმი ქართულ თეატრში, თბ., 2012.
4. მუმლაძე დ., პოსტმოდერნული ეპოქა რუსთაველის თეატრში. ჟ. „თეატრი და ცხოვრება“, 2004, №6.
5. Cahoon L. (Editor) From Modernism to Postmodernism, an Anthology. Cambridge, Massachusetts. “Blackwell publishers”. 1996. <http://books.google.ge> Finally had been reviewed in 2014.10.02.
6. Chambers C. (Editor) The continuum companion to twentieth century theatre. Bristol. “Wyvern 21”. 2005.
7. Бартошевич А. Диалоги с Шекспиром. ж. «Театр» 1976. № 6.
8. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. [www.philosophy.ru/library/bahtin/rable.html](http://www.philosophy.ru/library/bahtin/rable.html)
9. Лотман Ю. Об Искусстве, структура художественного текста, семиотика кино и проблемы киноэстетики, статьи, заметки, выступления. С-П. 2005.
10. Урушадзе П. Шекспир и грузинский театр. Тб. 1994.



## **О МЕЖРЕЛИГИОЗНОМ ДИСКУРСЕ В ГРУЗИНСКОМ ОБЩЕСТВЕ И В ГРУЗИНСКОМ КИНО. К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ**

В последние годы я в основном работаю над проблемой диалога, в частности, над проблемой межрелигиозного диалога в Грузии. В Грузии периода советского общества господствовала идея интернационализма, атеистическая в своей основе. Развернувшиеся в дальнейшем, с конца 20 века процессы, так называемые национальные реакции на феномен глобализации, знаменовались межцивилизационными и межрелигиозными страстями и коллизиями. Данная статья есть попытка анализа вопроса – как данный дискурс представлен в грузинском обществе, и, в частности, в грузинском кино.

Если исходить из предположения, что каждое общество (этнос) обладает своим доминантным специфическим признаком, то для грузинского этноса это – ее коллективистская природа и традиционность. А именно – определенность социальной жизни религиозно-мифологическими представлениями, мифологическое оправдание традиций, которые служат механизмом воспроизводства и трансляции культуры. Это коллективистский характер общества и отсутствие выделенной личности; преобладание недеятельной личности; преобладание локального над универсальным; доминирование традиций над инновациями: регуляция социальных отношений не посредством права, закона, а посредством традиций и неформальных отношений.

Каждое общество создает свою символическую матрицу, иррациональную в своей основе. Иррациональность данной матрицы и наличие в ней компенсаторских мифов питают, в том числе, и комплекс культурного превосходства над соседями, а также способствуют накоплению в обществе конфликтного потенциала. В целом, в кавказских обществах традиционно большую роль играет отрицательная самоидентификация – кто не есть я, через чужого (византийское наследие в грузинском обществе).

Для достаточной рефлексированности проблемы межрелигиозного диалога у нас не хватает достаточной критической массы индивидов, индивидов, которые смеют "ссориться" со своим отечеством. Преобладает психология футбольных болельщиков, когда каждый уверен, что судья всегда на стороне команды противника, что пенальти "в наши" ворота всегда назначаются несправедливо и т.д.

В грузинском обществе по межрелигиозной теме доминируют обыденно – мифологические представления. На официальном уровне – политико-дипломатическая эквилибристика. В результате происходит ее (темы) табуизация и мифологизация. Она наличествует лишь у отдельных представителей грузинской культурной элиты. В том числе литературной и кинематографической. В лучших ее образцах по данной теме чужие не обязательно враги. В них индивид может даже усомниться в

истинности лишь одной, своей веры. Так у Важи Пшавела мир его героев – это мир без конкретной религии, даже без национальности, мир личностный... Тоже можно сказать и о творчестве писателя и режиссера Годердзи Чохели. Здесь главное личностное достоинство.

Ситуация с рефлексированностью проблемы неоднозначно, но меняется. Эти изменения будут стимулироваться: в Грузии компактно проживает около 300 тысяч азербайджанцев-мусульман. Около 40% населения Аджарии – этнические грузины-мусульмане. Есть большая диаспора грузин-мусульман в Турции, поменьше в Иране и район в Азербайджане, населенный в основном грузинами-мусульманами. Грузия соседствует с мусульманскими государствами – Турцией, Азербайджаном, а также с мусульманским югом России – с Северным Кавказом. Именно от того, как будет разрешен межнациональный, межрелигиозный вопрос в Грузии, во многом зависит общая ситуация на Кавказе и, в частности, на Южном Кавказе. В этом плане Грузия – стержневое государство Кавказа, его болевой нерв. «Хочешь владеть Кавказом, владей Тифлисом» – эти слова «покорителя Кавказа» русского генерала Ермолова говорят не только лишь о географическом значении Тбилиси и Грузии.

Для должной стимуляции анализа данной проблемы необходимы также наличие политической воли, достаточных интеллектуальных сил и наличие социального заказа на данный анализ-рефлексию, а для этого – наличие определенного уровня развития гражданского общества. По всем этим параметрам Грузия испытывает определенные трудности. С учетом же настоятельной необходимости, в сегодняшнем мире, подобного анализа-рефлексии, ее отсутствие, ее слабость или политическая ее ангажированность обуславливает истощение ресурса толерантности грузинского общества, в котором прежние механизмы соседства и сожительства, существующие на глубинном, архетипном уровне, требуют замены в виде рациональной воли и стратегической политики.

Сегодня для Грузии во всей своей остроте стоит вопрос, хватит ли у страны (точнее, у общества) ресурсов – цивилизационных, политических, духовных, интеллектуальных – для синтезирования своей многокультурности, в частности, для синтеза двух культур, двух религий – христианства и ислама.

В целом в подходах к разрешению межнациональных и межрелигиозных проблем в мире наблюдается некая тенденция, стремление – на уровнях и ментальном и, скажем, идеологическом, достигать взаимопонимания путем консенсуса, путем, например, нахождения общего, одинакового в различных культурах, в различных религиях. Такой подход, конечно же, имеет право на существование, но при этом следует учесть, что существует уровень проникновения в проблему более глубинный, а именно, установка на научение совместной бесконфликтной жизни с учетом наличия взаимонеразделяемых истин и ценностей.

Именно неодинаковое в культурах приводит к формированию так называемой «сложной полифонии», которая и есть подобие истинного диалога. Музыкаведческое понятие «полифонии» предполагает два ее вида: имитативная, когда две или более мелодий повторяют друг друга или весьма схожи, но вступают в полифоническое строение в разное время, и неимитативная (или сложная), когда

мелодии, звучащие одновременно, существенно разнятся и не сводимы друг к другу. Бахтин «полифонией» называл неслиявающееся множество голосов, сознаний.

Вместо признания, достижения определенной, единой системы ценностей, что равно и невозможно, и нежелательно, – можно достичь взаимопонимания между носителями различных систем ценностей, достичь сложной полифонии. Мы должны согласиться иметь разногласия, согласиться строить пространство взаимопонимающей коммуникации, которое, как пишет Леван Бердзенишвили, – есть сфера сосуществования множества истин, различных интересов; есть мир, где каждое «я» имеет право на поиск, нахождение и установление собственной истины. Есть сообщество людей, для которых важен не столько компромисс, сколько готовность понимать друг друга (Бердзенишвили, 1998:76-69). Таким образом, диалог требует как поиска сходного, разделяемого, так и научения совместной жизни с несходным, с неразделяемым. Должна умереть вера в единственность и истинность только одной реальности (дискурс Просвещения). Взамен должна обретаться вера в много-реальность и в много-истинность мира, позволяющая без растерянности и без нетерпимости допускать наличие других реальностей и других истин, столь же действенных для других, столь же для них значимых.

Самой общей основой для успешного диалога является духовный, культурный уровень субъектов диалога. С развитием духовности, на высотах культуры чужое становится интересным, – пишет Александр Мень. – «На высотах культуры многое сходится».

Итак, диалог достигаем и может быть эффективным и при качественном несовпадении вступающих в него субъектов. Но, конечно же, полное несоответствие систем ценностей, интерпретационных схем делает диалог почти невозможным. Следует также отметить, что именно на Кавказе компромиссы достигаются с большим трудом (если и достигаются). Кавказ наглядно демонстрирует, что полное соответствие интерпретационных схем практически недостижимо. Легче когда в диалог пытаются вступить индивиды – личностное в них и есть наднациональное, общечеловеческое, способствующее коммуникации. Сложнее с этносами, нациями с их национальными мифами, исторической памятью и т.д. И, возможно еще сложнее с религиями, ибо чувства, эмоции всегда будут сильнее и действеннее разума, рациональных доводов.

В "многослойных" культурах наподобие кавказской успешность диалога осложняет вопрос национальной принадлежности того или иного культурного артефакта (так называемая "война долмы"). Эта война за принадлежность приобретает "информационную плотность" – это тексты, карты, анекдоты... и многое-многое другое, в том числе и кинообразы. Данная "информационная плотность" становится проводником многих процессов в общественном, как сознании, так и подсознании.

Если допускать, что каждый язык есть способ видения мира, а кинематограф, являясь одним из языков, тоже создает свое видение мира, свой символический универсум, то, следовательно, существует и грузинский киноуниверсум со своими кинообразами. Они – кинообразы, символы, – как единицы "информационной

плоти", определенного символического поля, – обладают субстанционально-функциональной природой и являются составной частью коллективной психической реальности, посредством которой человек думает, представляет и оценивает.

Особенность существования данного символического поля в том, что оно требует постоянного воспроизводства со стороны индивидуального сознания. Символическая реальность требует постоянной ее ре-интерпретации, и та интерпретация, которая будет способствовать налаживанию диалога не достигается посредством идеологического заказа. Для этого необходимы новые Абуладзе и Чохели...

Если социального заказа на диалоговые интерпретационные схемы в обществе нет, то его можно стимулировать. Одним из мощным стимуляторов по формированию спроса на диалог и является кино, как действенный механизм по производству и трансформации "информационной плоти" той или иной культуры.

Кино может менять общество. Символический универсум создаваемый кинематографом (кино-реальность), по интенсивности своего влияния на сознание человека может быть сильнее "обычной", онтологичной реальности, учитывая значение ценностной детерминации для человека.

Интенсивность влияния на сознание кино-реальности, кино-языка обуславливает ответственность ее создателей за ее содержание. Особенно, когда дело касается такой чувствительной темы как межрелигиозный диалог, и потому позволю себе выразить парадоксальную мысль – может к лучшему, что в современном грузинском кинематографе эта тема почти не присутствует?!

В начале статьи мы задали вопрос: существует ли дискурс межрелигиозного диалога в грузинском обществе, и, в частности, в грузинском кино.

В целом, учитывая уровень гражданского общества в Грузии и сегодняшнее состояние грузинского кинематографа, я прихожу к выводу довольно пессимистическому... Вопрос о наличии в нашем обществе цивилизационных ресурсов для адекватного ответа на вызовы многокультурности, в том числе и средствами кино, особенно в условиях обострения в результате модернизации религиозной и национальной потребности в самоидентификации, все еще остается открытым.

#### **Литература:**

1. Бердзенишвили Л., Роль власти в строительстве гражданского общества //Гражданское общество. Тбилиси, 1998.

**"ნეკის" პერიოდის ფილმების ჟანრულ-სტილისტური ტენდენციები  
(აჭარის რეგიონში გადაღებული ფილმების ზოგადი მიმოხილვა)**

1921 წლის ივლისში აჭარის ავტონომიური რესპუბლიკა საბჭოთა საქართველოს შემადგენლობაში შევიდა. ქართული საბჭოთა კინოს ისტორიის საწყის ეტაპად ოფიციალურად სახელდება 1921 წელი, როცა საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შედეგად გაუქმდა დემოკრატიული რესპუბლიკა, რომლის მთავრობა ბათუმის ნავსადგურიდან სამუდამო ემიგრაციაში გაემგზავრა. გასაბჭოების შემდგომ ქართულ კინოში, ისევე რჩებიან "ძველი კადრები" – მათ შორის რეჟისორები ივანე პერესტიანი და ვლადიმერ ბარსკი. ისინი თავის დროზე ოქტომბრის რევოლუციისა და რუსეთის სამოქალაქო ომის ქაოსს საქართველოში გამოექცნენ და ახალგაზრდა დემოკრატიულ რესპუბლიკას შეაფარეს თავი. მოგვიანებით, 1930-იან წლებში სტერეოტიპად ყალიბდება დივერსანტი – მავნებლის ეკრანული სახე. იგი ყოფილი მენშევიკი, კულაკი ან უცხოეთიდან კონსპირაციულად შემოპარული ჯაშუშია, რომელიც საბჭოთა კოლმეურნეობაში შენიღბულად მოქმედებს და საზღვარგარეთ არსებული ემიგრაციული ცენტრიდან იმართება ("ნარინჯის ველი", "სამშობლო", "ქალიშვილი გალმიდან", "ხიდობნელი ქალიშვილი"). კინოში დამკვიდრდება ანტიგმირი – სამშობლოს მტერი, რომლისთვისაც უცხოა საბჭოთა ადამიანების პატრიოტიზმი, შრომისადმი თავგანწირული სიყვარული, კოლექტიური სოლიდარობის განცდა და სოციალიზმის აღმშენებლობის დიადი რწმენა. ტრადიციულად, 1930-იანი წლების ქართულ საბჭოთა კინოში "მოლაღატეს" დესტრუქციული და ანტისახელმწიფოებრივი ზრახვები ამოძრავებს (საბჭოთა მეურნეობის განადგურება, ტერორიზმი, დიადი სოციალისტური გეგმების შეფერხება). მენშევიკური ცენტრიდან მართული ანტისაბჭოთა "ელემენტების" მიზანი იყო ბოლშევიკური მმართველობის დამხობა და ძალაუფლების აღდგენა. სიუჟეტური სტერეოტიპები სრულიად ახალი, სტერილური კინოჟანრის ფორმირებას ახდენდა – ეკრანზე გაჩნდა ჯაშუშური დრამები და საკოლმეურნეო კომედიები. სოციალ-პოლიტიკური რეალობიდან გამომდინარე (ქვეყნის ინდუსტრიალიზაცია, საერთაშორისო ფაშიზმის საფრთხე), ეკრანიდან ქრებოდა 1920-იან წლებში დამკვიდრებული კინოჟანრები – რომანტიკული, ექსცენტრიკული, სათავგადასავლო, ფსიქოლოგიური, მისტიკური, "სალონური" დრამები, სატირული კომედიები (პამფლეტი). ამ ჟანრის ფილმებზე მუშაობდნენ ზემოთ მოხსენიებული "ძველი კადრების" რეჟისორები, რომლებიც მენშევიკური პერიოდიდან მოღვაწეობდნენ ქართულ კინოში. მათ შემოქმედებით ინდივიდუალიზმს და ესთეტიკურ მსოფლალქმას განსაზღვრავდა რევოლუციამდელი რუსული კინოს ტრადიციები, ასევე, ამერიკული კომედიების და ევროპული კინოს ჟანრულ-სტილისტური თავისებურებანი (1910-იანი წლების პოპულარული სკანდინავიური კინო, მოგვიანებით, ფრანგული იმპრესიონიზმი და გერმანული ექსპრესიონიზმი). ეს ყოველივე კი "ძველი

თაობის" ხელოვანთა კინემატოგრაფიულ აზროვნებას და რაფინირებულ კინოერუდიციას ავლენდა.

მოგვიანებით, საბჭოთა კრიტიკა მკაცრად შეაფასებს "ძველი კადრების" მიერ შექმნილ კინოპროდუქციას – მათ ავტორებს კი ფსევდორეალიზმში, რევოლუციამდელი კინოს ტრადიციების მიმართ ქედმოდრეკაში და ორიენტალიზმით გატაცებაში ამხელს.

1920-იანი წლების ბოლოს სახელმწიფო კონტროლის გამკაცრების შედეგად მნიშვნელოვნად იცვლება ნაციონალური კინოს ჟანრულ-სტილისტური მოდელები – კინო აღარ განეკუთვნება მასობრივ კულტურას, რომლის ფენომენი ნეპის (ახალი ეკონომიკური პოლიტიკა) პერიოდს უკავშირდება. პარტიის მიერ მონოპოლიზირებული კინო და "ახალი კადრები" ხელისუფლების სამსახურში დგებიან და ბელადის კულტის დამკვიდრებას ემსახურებიან ("ძველი კადრების" ნაწილი კომპრომისზე მიდის ან ისინი საერთოდ ჩამოშორდნენ აღნიშნულ პროცესს). ხელოვანი მაქსიმალურად შეზღუდულია სოცრეალიზმის ჩარჩოებით, პარტიული დირექტივები კი მისი შემოქმედებითი ხელნერის ნიველირებას ახდენს. შესაბამისად, კინოერუდიციის და კინოაზროვნების "რესურსები" მკაცრად ლიმიტირებული ხდება, ავტორისეული მხატვრულ-ესთეტიკური პრინციპები კი უკუგდებული. საქმე ისეთ კუროზამდეც მიდის, რომ რეჟისორები საკუთარ ფილმებს ვეღარ ცნობდნენ ეკრანზე. ამის მიზეზი ის იყო, რომ ფილმის დასრულების შემდეგ "პროდუქცია" სახელმწიფო ჩინოვნიკის განკარგულებაში გადადიოდა და სამონტაჟო მაგიდასთან ხდებოდა მისი თავიდან კონსტრუირება იდეოლოგიურ ჭრილში. კინომსახიობი ნატო ვაჩნაძე თავის მოგონებებში წერდა, რომ ფილმი "ამოკი", რომელიც მარჯანიშვილმა ძირითადად აჭარის რეგიონში გადაიღო (ჩაქვსა და მწვანე კონცხზე), ფილმის გენერალური ჩვენების შემდეგ სტუდიის ხელმძღვანელობამ რადიკალურად შეცვალა (გადაამონტაჟა), რომლის ნახვის შემდეგ თვითონ რეჟისორმაც (კ. მარჯანიშვილმა) ვეღარ იცნო საკუთარი ნაწარმოები. დირექციის უხეში ჩარევით განაწყენებულმა მარჯანიშვილმა უარიც განაცხადა საკუთარი ფილმის ავტორობაზე.

პროლეტარული კულტურის დამცველები, რომლებიც "ძველი კადრების" წინააღმდეგ ილაშქრებდნენ, შენიშნავდნენ, რომ მათი ფილმები აღარ პასუხობდა კლასობრივი ბრძოლის თეორიებს, კონფლიქტი ჩაგრულ და მჩაგვრელ კლასებს შორის არ გადადიოდა პროლეტარულ ან მასშტაბურ რევოლუციურ მოძრაობაში, ფილმის მოქმედება კონცენტრირებული იყო არა რევოლუციურად მოაზროვნე ჯგუფზე ან კლასზე, არამედ, ცალკეულ ინდივიდზე – პიროვნებაზე, რომელიც ტრაგიკული ფატუმის ან შურისძიების მსხვერპლი ხდებოდა. ბედნიერი ფინალი კი იგნორირებული იყო. გმირი მონყვეტილი იყო ხალხის მასებს და დამოუკიდებლად მოქმედებდა – მისი მორალური გარდაქმნის და ფსიქოლოგიური გარდატეხის "გენერალური" ხაზი არ ჩანდა ეკრანზე, შესაბამისად არ ჩანდა ახალი ცხოვრება და პოზიტივი, ამიტომაც, პროლეტკულტი კატეგორიულად ითხოვდა პესიმიზმისა და სენტიმენტალური დრამების ეკრანიდან განდევნას.

1920-იანი წლების ბოლოს კრიტიკის ობიექტი ძირითადად, ნეპის დროს თბილისის "სახკინმრეწვის" მიერ წარმოებული ფილმებია. მათი დიდი ნაწილი აჭარის რეგიონში იყო გადაღებული.

უნდა აღინიშნოს, რომ ნეპმა (1921-1928 წწ.) მძლავრი იმპულსი მისცა კინონარმოების განვითარებას საქართველოში, აჭარის რეგიონიც ხელსაყრელ პირობებს ქმნიდა კინოპროდუქციის დინამიკურ წარმართვაში. ბათუმი, როგორც ევროპული ქალაქის მინიატურული მოდელი კინოგადაღებისთვის აუცილებელ რესურსებს შეიცავდა – ქუჩებისა და შენობების მწყობრი, კომპაქტური და სიმეტრიული განლაგება ზღვის მიმართულებით, სანაპიროზე ჩამწკრივებული ყავახანები, კაფეები და საზღვაო ნავსადგური დეკორაციებისა და პავილიონის ფუნქციას ასრულებდა კინოში. ზამთარშიც და გვიან შემოდგომაზეც შესაძლებელი იყო ზაფხულის ნატურის გადაღება; ბოტანიკური ბაღის ეგზოტიკურ მცენარეთა საფარი მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნის გეოგრაფიული გარემოს იმიტირების საშუალებას იძლეოდა – შესაძლებელი იყო მოქმედების გადატანა ევროპის ცივილიზებული წიაღიდან აფრიკულ თუ აზიურ ლანდშაფტში.

ნეპის პერიოდის კინემატოგრაფი, როგორც მასკულტურის ნაწილი ანუ გართობის ფენომენი, რადიკალურად ემიჯნებოდა ოფიციალურ საბჭოთა ხელოვნებას. იმ პერიოდის "სალონური" კინოდრამა თუ კომედია შედარებით თავისუფალი იყო სახელმწიფო დიქტატისა და ბოლშევიკური პროპაგანდის ზეგავლენისგან. კინორეჟისორი შემოქმედებით თავისუფლებას ინარჩუნებდა ჟანრული-თემატური ორიენტირების საკითხებში და კომერციული კინოს კანონებით მოქმედებდა. საბჭოთა ხელისუფლება ლოიალური, შემწყნარებელი იყო „უიდეო“ და „უვარგისი“ ანუ გასართობი ფილმების მიმართ, რადგან ამ კატეგორიის პროდუქცია ფინანსური შემოსავლის მყარ გარანტს წარმოადგენდა. სახელმწიფო ბიუჯეტს მნიშვნელოვნად განსაზღვრავდა მსუბუქი, კომერციული ჟანრის ფილმებიდან მიღებული სოლიდური შემოსავალი.

თბილისის „სახკინმრეწვი“ (სახელმწიფო კინომრეწველობა) რეგულარულად აწყობდა კინოექსპედიციებს აჭარაში. ბათუმში გადაღებებს აწარმოებდნენ იმ პერიოდის ნამყვანი რეჟისორები, მათ შორის ვლადიმერ ბარსკი, რომელიც წარმატებულ კომერციულ რეჟისორად მოიაზრებოდა „ნეპის“ პერიოდის კინოში.

კინოთეატრების უმრავლესობა, რომლებიც მანამდე ნაციონალიზებული იყო, დროებით მფლობელობაში დაუბრუნდა ყოფილ მეპატრონეებსა თუ კერძო მენარმეს. ამგვარად, მესაკუთრეების ანუ წვრილი ბურჟუაზიის ფენა დროებით რეაბილიტირებული იყო და საბჭოთა ბურჟუას სტატუსს იძენდა. ბათუმში ამოქმედდა კერძო კინოთეატრები, სახელმწიფო ორგანიზაციების პარალელურად მომძლავრდა კერძო კაპიტალი, ამუშავდა მანამდე გაუქმებული კინოგაქირავების ორგანიზაციები. კინობაზარს იპყრობდა უცხოური კინოპროდუქცია, მკვეთრად გაიზარდა კინოსეანსების რაოდენობა. იმ პერიოდის ადგილობრივი პრესა და კინოაფიშები ადგილობრივი და უცხოური კინორეპერტუარის მრავალფეროვნებაზე მეტველებდა. ცენზურა არ ზღუდავდა კომერციული ფილმების გადაღებას, რადგან სახელმწიფო ძლიერ იყო დაინტერესებული ადგილობრივი კინონარმოების განვითარებით, სეანსებისგან მიღებული შემოსავლის გაზრდით და უცხოეთის კინობაზრებთან კონკურენციის დაძლევით; „სახკინმრეწვის“ ფავორიტი რეჟისორები აჭარის შავი ზღვის სანაპიროს ისე მიაშურებდნენ, როგორც კინოსაქმოსნები კალიფორნიას. ბათუმი "საბჭოთა ჰოლივუდის" ფუნქციას იძენდა და გადაღებისთვის ხელსაყრელ გარემოს ქმნიდა. სუბტროპიკული კლიმატი, მარადმწვანე მცენარეული საფარი, შავი ზღვის სანაპი-

რო – აჭარის რივიერა, ფეშენებელური ვილები კინემატოგრაფისტთა სრულ განკარგულებაში აღმოჩნდა.

კინოთეატრების მფლობელებს კომერციული ინტერესები ამოძრავებდათ. მათი მიზანი იყო მრავალრიცხოვანი აუდიტორიის მიზიდვა. ეს აუდიტორია ძირითადად "ნეპმანისგან" შედგებოდა, რომელიც ქვეცნობიერად მიელტვოდა რევოლუციამდელი ყოფის რეაბილიტირებას და თვითონვე აკანონებდა კინომოდას – დადგა კინონების ეპოქა. საბჭოთა ბურჟუას ანუ ნეპმანს განსაკუთრებით აინტრიგებდა ოჯახური, სათავგადასავლო ან მისტიური დრამები და ექსცენტრიკული კომედიები. მას სურდა ეკრანზე ეხილა მაღალი სოციალური ფენის, არისტოკრატის ფუფუნება და ამასთანავე, "ტკბილი ცხოვრების" ბურჟუაზიული ხიბლი განეცადა. ნეპის დროს ყალიბდება კინოს ჟანრული მოდელები. "სალაროს" ფილმების წარმოებას სწორედ „ნეპმანის“ აუდიტორია სტიმულირებდა. იმ პერიოდის კინონარმოება ორიენტირებული აღმოჩნდა გასართობ და კლასიკური ჟანრის ნაწარმოებზე (მელოდრამა, დეტექტივი, განგსტერული დრამა, კომედია). თბილისის "სახკინმრეწვიც" ნეპმანის „დაკვეთას“ ასრულებდა. შესაბამისად გაიზარდა მოთხოვნილება სანახაობრივი ჟანრის კინოპროდუქციაზე, რაც საბჭოთა ბურჟუაზიის პოლიტიკური რეალობისგან გაქცევის ერთ-ერთი მკაფიო სიმპტომი იყო, რადგან თანამედროვე საბჭოური რეალების მიმართ ნეპმანი ხაზგასმით ინდიფერენტული და კრიტიკულიც იყო. ის არ იზიარებდა მუშა-პროლეტარიატის რადიკალურ მოთხოვნებს და კლასობრივი ბრძოლის თეორიებს, ასევე, იგი შორს იდგა პროლეტარული მასების საყოველთაო მოძრაობისგან და არ მიესალმებოდა სოციალური რეფორმების კურსს, რაც ბურჟუაზიულად წოდებული ინსტიტუტების (ოჯახი, ეკლესია, პირადი საკუთრება) და კერძო კაპიტალის ლიკვიდაციისკენ იყო მიმართული. შესაბამისად, "სალაროს" ფილმებში კლასობრივი კონფლიქტის სქემა აბსტრაქტული, ხოლო პარტიული და ბოლშევიკური პროპაგანდის ხაზი სუსტად მარკირებულია, ხოლო გაბატონებული ბოლშევიკური იდეოლოგია ხშირ შემთხვევაში კომიზმის, ექსცენტრიკისა და შარჟის პრიზმაში იყო გატარებული.

იმ პერიოდის ფილმები საკმაოდ მაღალი ბიუჯეტით გამოირჩეოდნენ, მათ შორის იყო ვლადიმერ ბარსკის მიერ აჭარის რეგიონში გადაღებული ფილმები: „შუქურას საიდუმლოება“ (1925), „მეცხრე ტალღა“ (1926).

აღნიშნულ ფილმებში რეპრეზენტირებულია რევოლუციამდელი პერიოდის ბათუმის – ევროპული ქალაქის მოდელები, როცა ადგილობრივი მეწარმე თუ ადგილობრივი ვაჭარი საკუთარ თავს ბურჟუაზიული ცივილიზაციის წიაღში მოიაზრებდა. მაყურებელი ეშურებოდა ეკრანზე ეხილა მოდერნის სტილის ქალაქის არქიტექტურა და ფეშენებელური აგარაკები, რომლებიც ერთ დროს რუსეთის სამხედრო არისტოკრატის თუ წვრილბურჟუაზიულ ფენას ან შეძლებულ მრეწველს ეკუთვნოდა (ფილმებში დემონსტრირებული იყო ბათუმის, ჩაქვის, ციხისძირის არქიტექტურული ლანდშაფტი); ევროპული ანტურაჟის პარალელურად, ფილმის დეკორაციებში წარმოჩინდა აჭარის ეთნოგრაფიული ყოფისა და ადგილობრივი ფოლკლორის ელემენტები (პერსონაჟთა ნაციონალური კოსტიუმები და აქსესუარები), რაც ორიენტალიზმისა და აზიური ეგზოტიკის ელფერს სძენდა ფილმის გამოსახველობით სტრუქტურას. "სალაროს" ფილმები ტკბილ და უზრუნველ ბურჟუაზიულ ცხოვრებას შეახსენებდა მაყუ-



რებელს, ამასთანავე, აღნიშნული ფილმები შეიცავდა კონტრრევოლუციურ ტექსტებს, რითაც ისინი მსოფლმხედველობრივ დისონანსში მოდიოდა მუშათა კლასთან და გარკვეულწილად, პროლეტარიატის კონტრკულტურას წარმოადგენდა.

ჟანრულ-სტილისტური მრავალფეროვნებით გამორჩეული ფილმები (ფსიქოლოგიური, ოჯახური, სათავგადასავლო დრამა, კინოპამფლეტი, კინოსატირა), "ძველი კადრების" რეჟისორთა მხრიდან მწვავე რეაქცია იყო ბოლშევიკურ დიქტატურასა და აგრესიულ რეჟიმზე. ისინი შეიცავდნენ სატირას ან პამფლეტს რევოლუციაზე, პარტიულ ჩინოვნიკებზე და საბჭოთა ბიუროკრატიულ სისტემაზე. ამ ფილმებში მჟღავნდებოდა რევოლუციის დესტრუქციული არსი, რაც უპირველესად, ძველი, რევოლუციამდელი ინსტიტუტების მიზანმიმართულ დაშლასა და ახალი მორალის ადამიანის ფორმირებაში გამოიხატებოდა.

„ნეპმანი“ საბჭოთა ხელისუფლებასთან ოპოზიციასა და ფარულ კონფრონტაციაში რჩებოდა. ის აღიარებდა დევიზს: „ხელოვნება სიამოვნებისთვის“ და აჭარბებდა გადაღებული ფილმების ჟანრულ-თემატური სპექტრი ამ დევიზს ნაწილობრივ ესადაგებოდა. "სალაროს" ფილმები (საბჭოთა კრიტიკოსები არ აღიარებდნენ და არ ცნობდნენ მათ მხატვრულ-ესთეტიკურ მნიშვნელობას), ფსიქოთერაპიის ფუნქციას ასრულებდა. მაცურებელი დროებით უბრუნდებოდა რევოლუციამდელი ეპოქის „შერისხულ“, „დრომოჭმულ“ ტრადიციებსა და ფასეულობებს, იმ კულტურულ მემკვიდრეობას, რომელსაც პროლეტკულტურამ დაუნდობელი ბრძოლა გამოუცხადა.

აჭარის ზღვისპირა, ეგზოტიკური ლოკაციები არა მარტო დეკორაციულ ფონს და ფერწერულ ანტიურაჟს წარმოადგენდა კინოში, არამედ დრამატურგიულ კომპონენტსაც იძენდა, განსაკუთრებით, სათავგადასავლო-განგსტერული ჟანრის ფილმებსა და კინოდრამებში.

გასაბჭოების პირველ წლებში ბათუმს შენარჩუნებული ჰქონდა ბურჟუაზიული ხიბლი, სპეციფიკური იერსახე, ევროპული და აღმოსავლური კოლორიტის ორიგინალური სინთეზი. საზღვრისპირა რეგიონის ადგილმდებარეობა შესანიშნავი მასალა იყო ვესტერნის ჟანრის ფილმების გადასაღებად. ქართველი კინოსცენარისტები თხზავდნენ სახალისო კრიმინალურ სიუჟეტებს კონტრბანდისტებსა თუ ავანტიურისტებზე, რომლებიც თურქეთის ტერიტორიაზე თუ ბათუმის პორტში კონსპირაციულად მოქმედებდნენ; საბჭოთა მილიცია კი მათ ხან ბათუმის თამბაქოს ბოლით გაკვამლულ ყავახანებში, ხან საიდუმლო გასასვლელებსა და ხვრელებში დაეძებდა, სადაც იარაღის საწყობებიც მრავლად იყო, ხან კიდევ სასაზღვრო ზონაში ჩაუსაფრდებოდა და თავს ესხმოდა მოსაზღვრე ტერიტორიიდან შემოპარულ კრიმინალებს. ამგვარ პერიპეტიებს ადგილი ჰქონდა მწერალ არისტო ჭუმბაძის კინოსცენარში „სისხლი და ოქრო“, რომელიც 1926 წელს დაინერა. იგი საგანგებოდ ბათუმში გადაღებისათვის იყო გამოიზნული.

„ნეპმანის“ მთავარი ორიენტირი ის ფილმებია, რომლებიც მას ახსენებდა „პორტო-ფრანკოს“ (თავისუფალი ეკონომიკური ვაჭრობის) "ოქროს ხანას", რაც იმავდროულად, კინონების სოციალურ ატმოსფეროს ესადაგებოდა. შესაბამისად, ფილმებში დომინირებდა ბურჟუაზიული ყოფის ამსახველი რეკვიზიტი – მაღალი კლასის სამგზავრო გემის არისტოკრატიული სალონები, მოდერნის სტილში დე-

კორირებული ინტერიერები, ყოველდღიური ფუფუნების საგნები, გუვერნანტი-ბი, ძიძები, მოახლეები, "თეთრმანჭეტიანი" ოფიციანტები, გემის კაპიტნები და მეზღვაურები, უცხოური სავაჭრო ფირმის წარმომადგენლები და კომერსანტები, ადგილობრივი არისტოკრატია და წვრილი ბურჟუები.

ნეპმანი იგივე საბჭოთა ნეობურჟუა (ადგილობრივი მენარმე), რომელიც თამაშობს ან ბაძავს არისტოკრატს, მიელტვის ძვირფას ნივთებსა და იმპორტულ საქონელს; მისი ოჯახი იმიტირებდა პოპულარული ამერიკელი კინომსახიობის ჩაცმულობის სტილს, ქცევის ეტიკეტს. ესწრაფვოდა გასართობ ადგილებს: ბულვარს, სადაც ქალაქის რჩეული საზოგადოება გამოეფინებოდა, ღია კაფეებს, ყავახანებს, გასართობ კლუბებს, კაზინოებს... ნეპმანს აგონდებოდა ის დრო, როდესაც ბათუმში უცხოური კომპანიები და ფირმები ფუნქციონირებდა, ქალაქში კი – ფრანგი, იტალიელი, ინგლისელი, ბერძენი კომერსანტები საქმიანად იღვწოდნენ, ევროპიდან ჩამოსული საქმოსნები ადგილობრივ სოციალურ ცხოვრებაში ერთვებოდნენ, პატარა ზღვისპირა ქალაქთან ინტეგრირებას ახერხებდნენ: საკუთარი გემოვნებით აგებდნენ ორიგინალურ, რაფინირებული და ექსტრავაგანტული სტილის სახლებსა და აგარაკებს. კინონების მოდა ერთგვარი პროტესტი იყო ჩაცმისა და ყოფაცხოვრების მუშურ-გლეხურ სტილზე – ნეპმანისთვის მოსაწყენია და ერთფეროვანი მუშის სტანდარტული სამოსი, საზოგადოებრივი სასაბუღალოები, კომუნალური ბინები.

"ნების" პერიოდის ფილმებში მოქმედება ხშირად ვითარდება გემის მაღალი კლასის სალონებსა და ზღვისპირა აგარაკებზე, სადაც იკვეთებოდა ნეპმანის მიერ ფეტიშირებული ატრიბუტიკა. ფილმებს გამოარჩევდა მხიარული, ვოდვილური სტილი, ჟანრის სიმსუბუქე და ერთგვარი ფრივოლურობა. საბჭოთა სინამდვილე კი პაროდის ელემენტებით ან გროტესკულ ფერებსა თუ ანეკდოტურ სიტუაციაში წარმოჩინდებოდა.

მაყურებელს აინტრიგებდა ავანტიურული და სათავგადასავლო სიუჟეტები საზღვაო კატასტროფებზე ან რევოლუციურ ამბოხზე, რომელიც განწირულია მარცხისთვის (ამით გამოიხატება ნეპმანის ნიჰილიზმი რევოლუციის მიმართ), ხოლო იდეოლოგიურად არამყარი ინტელიგენტის მორალური გარდაქმნა რევოლუციის გაშარყების კიდევ ერთი ხერხი იყო ფილმის ავტორების მხრიდან („მეცხრე ტალღა“).

მისტიურ კინოდრამაში "შუქურას საიდუმლოება", ყოველდღიურ, მონოტონურ და ერთფეროვან საბჭოთა რეალობას გამიჯნული მაყურებელი კინოზღაპარსა და ფანტასტიკურ რეალობაში „ხვდებოდა“. იგი თანაუგრძნობდა ფილმის მთავარ გმირს – ასლანს (მსახ. აკ. ხორავა), რომელიც გემის კატასტროფას სასწაულებრივად გადაურჩება და ოჯახის წევრებს მონყვეტილი, შორეულ, უკაცრიელ კუნძულზე აღმოჩნდება. იდუმალ სამყაროში მოხვედრილი ასლანი გამოქვაბულს მიაგნებს, სადაც უცნაურ განძს ნახავს და მისტიურ საიდუმლოს ეზიარება. მაყურებლის ცნობიერებაში კუნძული ერთგვარი თავშესაფარია, სადაც იგი განემორება ახალი რეჟიმის მღელვარე და ქაოტიურ კატაკლიზმებს. ამით აიხსნებოდა იმ პერიოდის კინოგმირების ერთგვარი ესკეპიზმი – რეალობისგან, სოციალური სინამდვილისგან გაქცევა, ასოციალურ წიაღში დამკვიდრება, თვითიზოლირება, თუმცა, პიროვნული თავისუფლებისა და დამოუ-

კიდებლობისკენ მისწრაფება მაინც კატასტროფით დასრულდება – გმირი ილუპება.

საბჭოთა ხელისუფლება განსაკუთრებული ძალისხმევით ცდილობდა 1921 წელს მენშევიკური მთავრობის მიერ ბათუმის ნავსადგურიდან „გატაცებული“ ეროვნული განძის დაბრუნებას, რაც მას ეკონომიკური სტაგნაციის რთულ ეტაპზე სჭირდებოდა (განძის გაყიდვით მიღებული შემოსავალი ეკონომიკურ აღმშენებლობას წაადგებოდა). განძის თემა მრავლად ჩნდებოდა იმ პერიოდის ფილმებში. „შუქურას საიდუმლოების“ მაგისტრალური სიუჟეტური ხაზი განძის მისტიურ ისტორიას უკავშირდება. ფილმის გმირი მონყდება ოჯახს – საყვარელ ცოლ-შვილს, ქალაქის ცივილიზაციას, და როცა ზღვის ტალღები გემის კატასტროფისგან გადარჩენილ მის ქალიშვილს გამოირიყავს, მამას იმედი უჩნდება, რომ ბედნიერ ცხოვრებას მოიწყობს, მაგრამ მისი ილუზია იმსხვრევა – ფილმის გმირს ზღვის სტიქია შთანთქავს და განძის საიდუმლოსაც თან წაიღებს.

მისტიკური დრამის გარდა, პროლეტკულტურისთვის მიუღებელი იყო ფილმის ტრაგიკული ფინალი, მითუმეტეს, არც გმირის სოციალიზაციას არ ჰქონდა ადგილი, ხოლო კლასობრივი ბრძოლის სქემა უკუგდებული იყო. ზღაპრულ-მელოდრამატული პასაჟები კი (ასლანის ქალიშვილისა და მეზადურის სიყვარული) ბულვარული რომანის სიუჟეტს დაუკავშირეს.

„პროლეტკულტურის“ დამცველებისთვის, ასევე, მიუღებელი ხდება კომერციული კინოს რეჟისორთა მუშაობის „კაპიტალისტური მეთოდები“, რაც უპირველესად, ფილმის წარმოებისთვის გამოყოფილ მაღალ ბიუჯეტს უკავშირდებოდა. დეკორაციების დიდი ნაწილი ამჟამინდელი ძველი კინოსტუდიის (ყოფილი „სახკინმრეწვის“) პავილიონში მზადდებოდა. მაგალითად, კაზინოს უზარმაზარი შენობის დეკორაცია, პერესტიანის ფილმში „გაფლანგვა“, რომლის მოქმედება ბათუმში ხდება, ამავე პავილიონში ააშენეს. ფილმის კომერციული წარმატების მთავარ „გასაღებს“ ძვირადღირებული და მასშტაბური დეკორაციები წარმოადგენდა. ფილმის „გაფლანგვის“ ავტორები საბჭოთა კრიტიკამ თანხების გაფლანგვაში დაადანაშაულა და „ძველი კადრების“ წინააღმდეგ კამპანია გააჩაღა.

გადაღების „ძველ მეთოდს“ ასევე მიაკუთვნებდნენ კინოვარსკვლავის სისტემის დამკვიდრებას ქართულ კინოში. 1920-ანი წლების დასაწყისში ეკრანის ვარსკვლავებად იქცნენ ნატო ვაჩნაძე, მარია ტენაზი, სოფიო ჟოზეფი. მათი ვარსკვლავური იმიჯის პოპულარობა იმ ფილმებმა განაპირობეს, რომლებიც აჭარის რეგიონში იყო გადაღებული, მაგალითად, სოფია ჟოზეფი სახიფათო ტრიუკებს ასრულებდა ფილმში „წითელი ეშმაკუნები“. მაყურებელი ალტაცებაში მოჰყავდა ეპიზოდს, როცა ჟოზეფის გმირი – ბუდიონის რაზმელი დუნიაშა უშიშრად მიცოცავდა მახინჯაურის ციცაბო კლდიდან ზღვის სანაპიროზე გადაჭიმულ გრძელ თოვზე. მარია ტენაზის („შუქურას საიდუმლოება“) და ნატო ვაჩნაძის („ამოკი“, რეჟ. კ. მარჯანიშვილი) პერსონაჟები კი განსაკუთრებით სენსუალურები და გლამურულები ჩანდნენ მწვანე კონცხის ეგზოტიკური ლანდშაფტის ფონზე.

ფილმში „მეცხრე ტალღა“ გემის მექანიკოსი და ყოფილი მენშევიკი ავალოვი (მსახ. მ. გელოვანი) ბოლშევიკურ რევოლუციას გაექცევა და ემიგრაციაში გადაიხვეწება. წარსულში ჩადენილი დანაშაულის „მონანიების“ შემდეგ იგი სამ-

შობლოში ბრუნდება და ახალ ცხოვრებას შეუდგება. საინტერესოა, რომ მსახიობი მიხეილ გელოვანი სტალინის როლის მთავარი შემსრულებელი ხდება 1930-40-იანი წლების საბჭოთა კინოში. მისი პერსონაჟი – ავალოვი სოციალისტური ქვეყნის აღმშენებლობის სამსახურში ჩადგება და ახალგაზრდული შემართებით ერთვება ქვეყნის მექანიზაციის პროცესში. ყოფილი მენშევიკი მზად არის თავისი საინჟინრო ცოდნა და გამოცდილება ახალგაზრდა მუშა-კომკავშირს გაუზიაროს და კადრების აღზრდის საქმეს ემსახუროს. ფილმის ფინალურ კადრში ავალოვი კინოკამერას უახლოვდება, ტყავის სერთუკიდან ბლოკნოტს ამოიღებს და მაყურებელი მსხვილი ხედით კითხულობს მის მიერ წიგნაკში ჩანიშნულ სიტყვებს: „გავუსწოთ ამერიკას!“. ფილმის პლაკატური დასარული ახალი დროის პათოსს გამოხატავდა.

"მეცხრე ტალღა" ფილმს ოქტომბრის რევოლუციის წლისთავის საპატივცემულოდ უწოდეს. სცენარის ავტორის – პეტრე მორსკოის განაცხადის თანახმად, ფილმში უნდა ასახულიყო სამი ისტორიული პერიოდი – რევოლუციამდელი, 1917 წელი და თანამედროვე ანუ 1927 წელი. ფილმის მოქმედი პირები სხვადასხვა სოციალურ კლასს წარმოადგენენ: მეზღვაური ერში – მუშათა კლასს ეკუთვნოდა (მის როლს თვითონ სცენარის ავტორი – პეტრე მორსკოი ასრულებდა). იგი რევოლუციურ ამბოხს ინსპირირებდა გემზე, თუმცა, მენშევიკი ავალოვის გამჭრიახობის წყალობით შეიარაღებული ამბოხი მცდელობა დროულად იქნება აღკვეცილი. რეჟისორი ვლადიმერ ბარსკი კი ოფიცრის როლს ასრულებდა.

ფილმის "მეცხრე ტალღა" ოპტიმისტურ ფინალს მთავარი პერსონაჟის (ავალოვი) მორალურ-იდეური გარდაქმნის და ბოლშევიკური რევოლუციის ტრიუმფალური დასასრულის დემონსტრირება უნდა მოეხდინა, რაც პროლეტკინოს მოთხოვნებს ნაწილობრივ აკმაყოფილებდა, თუმცა, ეს მხოლოდ ფორმალურად... რეალურად კი სათავგადასავლო ფილმი – კინონეპის ერთ-ერთი უკანასკნელი ნიმუში, ანტირევოლუციურ ტონალობას იძენდა. ფილმი ისტორიულად განხორციელებული შეიარაღებული ამბოხის (1917 წელს ხელისუფლების ძალადობის გზით დამხობის) – ბოლშევიკური რევოლუციის მამხილებელ დოკუმენტად და პოლიტიკურ სატირად აღიქმებოდა. ეს იყო მიზეზი, რომ "მეცხრე ტალღა" მკაცრად გააგრიტიკეს, საკავშირო ეკრანებზე დემონსტრირების შემდეგ მალე ჩამოხსნეს და საერთოდ მიივიწყეს.

### გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ამირეჯიბი ნ., დროთა ეკრანი, თბილისი, 1990.
2. ჟღენტი ო., ბათუმი კინოში, თბილისი, 2014.
3. Дудучава А. Проблемы национальной кинематографии, Тифлис, 1933
4. Лебедев Н. А. Очерк истории кино СССР. Немое кино. М., 1965.
5. Зоркая Н. М. История советского кино. С-Пб., 2005.
6. "Самое важное из всех искусств. Ленин о кино". М., 1973.
7. ჟურნალები: "Советское кино" (1925 - 1928), "Пролеткино" (1923 - 1925)



ვ. ბარსკი. "მეცხრე ტალღა"



ი. პერესტიანი. "წითელი ეშმაკუნები".

## **ФОРМИРОВАНИЕ УКРАИНСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО КИНЕМАТОГРАФА: МЕЖДУ КОНСТРУКТИВИЗМОМ И ЭКСПРЕССИОНИЗМОМ**

Формирование украинского национального кинематографа происходило в 20-е годы XX века. Этому этапу предшествовало очень сложное и насыщенное событиями десятилетие: Первая мировая война, революция, гражданская война, во время которой на территории Украины действовало одновременно шесть армий, утверждение советской власти и т.д. Все эти обстоятельства, безусловно, имели значительное влияние на культурные процессы. Кроме того, сильнее всего на культурной ситуации в Украине отобразились политические и экономические эксперименты первых лет становления новой советской власти.

Все же, уже начиная с 1917 года, при абсолютно неблагоприятных условиях, началось послевоенное воссоздание кинематографической отрасли. Л. Госейко, исследователь истории украинского кино, отмечает, что в 1917 году на территории Украины «ни одна власть, кроме большевистской, кинопроизводством не интересуется, поскольку страны Антанты начинают блокаду, и, таким образом, прекращаются поставки французской аппаратуры и американской пленки» (Госейко, 2005:16). Однако в августе 1918 года изменяется политическая ситуация, и гетман П. Скоропадский, поддерживаемый Германией, издает указ об украинизации кино. Тогда же, используя немецкую технику, было снято несколько короткометражных фильмов: «Резиденция Гетмана», «Провозглашение независимости Украины», «Киев освобожденный», «Министр войск М. Грушевский», «Украинский комендант Ровинский».

С конца 1917 года русские кинематографисты переезжают в Киев, Одессу, Ялту и Харьков. В этих городах развивается частный кинематограф. В 1918 – 1919 годах в Украине налаживается качественно новое кинопроизводство, с лучшими русскими вливаниями. «После октябрьского переворота существующее тогда русское кино – чуть ли не в полном своем кадровом и техническом составе – эвакуируется в Украину, где пытается отыскать более благоприятные условия для своей дальнейшей деятельности.» (Скуратівський, 2006:85). Вообще же, если оценивать результаты этого русского присутствия, то они однозначны. «...Чуть ли не тотальное пребывание русского кино в Украине времен гражданской войны содействовало тут определенным аспектам создания национального кино – в его своеобразной, уже подсоветской редакции.» (Скуратівський, 2006:86).

При последующем изменении политической ситуации в Украине большевистская власть продолжила системное урегулирование и развитие кинематографической отрасли. И, видимо, вовсе не случайно «в Украине инициативу в деле строительства советской кинематографии взяли на себя военно-политические организации» (История советского кино, 1969:164). Таким образом, в марте 1919 года при киносекции агитпросвета Киевского военно-окружного управления объединилась большая группа

писателей, кинорежиссеров, актеров, художников, политпросветработников. Действия большевистской власти в направлении реорганизации кинопроизводства в Украине имели целенаправленный и стремительный характер. Руководство киноцентром перешло к агитпросветуправлению Наркомвоена УССР. Наркомпросом УССР был организован Всеукраинский фотокинокомитет и проведена национализация частных прокатных контор. «Всеукраинский фотокинокомитет взял на себя и цензурные функции – определение политической, художественной и нравственной ценности картин. Вместе с военно-политическими организациями он приступил к формированию сети киноустановок, обслуживающих рабочих, крестьян и красноармейцев.» (История советского кино, 1969:164 – 165).

Налаживание большевистской властью кинопроизводства в Украине в первую очередь было направлено на развитие двух стратегических для нее направлений: агитфильма и хроникального фильма. Для производства агитационных лент в Украине создали специальное киноиздательство «Красная звезда», киностудия которой «Художественный экран» обеспечивалась электроэнергией при помощи мощной военной электростанции. Для производства кинохроники Всеукраинским фотокинокомитетом был создан отдел кинохроники. Его возглавил русский журналист М. Кольцов, имеющий опыт подобной работы. В 1918 году он возглавлял секцию кинохроники в Московском кинокомитете, и был первым редактором «Кинонедели», хроникального киножурнала. «Кроме киноиздательства “Красная звезда” и Всеукраинского кинокомитета производством фильмов занялись также Народный комиссариат пропаганды УССР и Бюро печати УССР» (История советского кино, 1969:165).

«26 февраля 1919 года в газете “Коммунар” появилось извещение: “В ближайшие дни во всех кинотеатрах Киева будут сообщаться с экрана наиважнейшие информационные известия украинского Бюро печати – телеграммы и информация”.» (История советского кино, 1969:166). А с 4 апреля 1919 года налажился выпуск первого советского киножурнала в Украине – «Живого журнала». «Живой журнал» содержал в себе отдельные хроникальные сюжеты, короткие документальные очерки про политические и культурные события в советской Украине.

Фактически все шаги со стороны советской власти в сфере кино в Украине до 1920 года были планомерными по подготовке «украинского советского кинематографа». А, собственно, «началом украинского советского кинематографа можно считать 23 июня 1920 года – дату провозглашения Декрета про национализацию всех фильмов и кинопромышленности, выданного Народным комиссариатом образования, а не 27 августа 1919 года, когда был подписан ленинский декрет про национализацию кино, который относится больше к России, а не к Украине, так как Советского Союза на то время еще не существовало.» (Госейко, 2005:19).

Важными для общекультурной ситуации в Украине, в том числе и для развития кинематографа, были также экономические преобразования начала 20-х годов XX века. Официально с 1921 года произошло внедрение новой экономической политики (нэп), при которой случилась экономическая переориентация (и которую власть, однако, провозгласила временным мероприятием). «Либерализация экономики в самые короткие сроки привела к экономическому подъему и позволила достичь неслыханного ни ранее, ни позднее массового благосостояния.» (Попович, 2011:161).

Советской властью были сделаны также и значительные уступки относительно национальной политики. Так, с 1 августа 1923 года (на основании резолюции XII съезда РКП(б) по национальному вопросу) был издан декрет украинского правительства, с которого фактически начинается ведение политики «коренизации» национальных компартий. В Украине эта политика получила название «украинизации». «Украинизация» означала введение украинского языка (в том числе как официального языка государственных организаций), поддержку украинских национальных проявлений в общекультурной сфере и сфере искусства. В этот период происходит реорганизация учебных и научных заведений с учетом национальных интересов.

Последние два обстоятельства значительно повлияли на возрождение национальной украинской культуры. В Украине в 20-х годах XX века, таким образом, сложилась благоприятная ситуация и для дальнейшего культурного роста. Этот период в истории украинской культуры далее назовут «возрождением» и уточнением ему будет «расстрелянное возрождение». Продлившись около десятилетия, до 30-х годов XX века, этот расцвет закончился репрессиями и расстрелами почти всех деятелей украинской культуры этого периода.

20-е годы стали, таким образом, значимыми и для развития украинского кинематографа. Политика советской власти в вопросе развития украинского кинематографа была несколько смягчена нэпом и «украинизацией», что значительно отразилось на направлениях поиска собственной идентичности украинского кино.

Но все же, поскольку Украина, точнее значительная часть ее современной территории, входила в состав СССР, следует, в первую очередь обратить внимание на те процессы и тенденции, которые происходили в культуре и искусстве России, влияя на ситуацию в Украине. Именно поэтому особого внимания заслуживает направление конструктивизма в русском советском искусстве, и, в частности, его проявления в кинематографе.

Конструктивизм в советской России 20-х годов XX века представляет собой не только авангардное течение искусства. Он перерастает по своему значению и масштабу в определенный культурный ориентир. Хотя по времени его существование, например, даже в той же России, где он зарождается и для которой, в конце концов, считается наиболее характерным и влиятельным, официально ограничено всего лишь одним десятилетием. Для кинематографа влияние конструктивистских теорий оказалось чуть ли не основным по сравнению с другими течениями искусства 20-х годов. Таким за масштабом, что его можно сравнить разве что с влиянием в архитектуре. Такая параллель архитектуры и кинематографа кажется даже вполне неслучайной и приемлемой, поскольку оба искусства, понятно, каждое своими способами, оперируют такими категориями, как пространство и время.

Важность конструктивистского влияния на кинематограф именно этого периода определяется также позицией кинематографа начала XX века. На этот период приходится формирование кинематографа как искусства в разных странах мира. Становление как искусства означает выработку, оформление определенного «языка» искусства, системы специфических, а именно кинематографических выразительных средств, овладение особой, исконно кинематографической образностью, и, наконец,



становление кинорежиссуры как профессионального творчества. Таким образом, любые тенденции и влияния на национальный кинематограф этого периода можно признать определяющими для дальнейшего его развития.

Конструктивизм возникает в русском советском искусстве. Его специфика ощутима прежде всего в изобразительном искусстве, архитектуре, литературе... Про конструктивизм в кинематографе обычно не упоминают. Хотя именно в кинематографе, а точнее именно в русском советском кинематографе 20-х годов XX века произошло формирование мощной конструктивистской кинематографической школы. Представители этого направления практически сформировали не только специфическую, конструктивистскую экранную поэтику, а смогли подвести под нее еще и четкую теоретическую базу. Важность изучения именно конструктивистского влияния связана также и с мировым признанием достижений советского кинематографа 20-х годов XX века. Именно эти достижения были сделаны в большинстве своем именно в сфере конструктивистской творческой парадигмы или под ее значительным влиянием. Например, достижения в направлении монтажного построения, которые далее закрепились под понятием «русский монтаж» и т.д.

В связи со всем перечисленным, следует обращать внимание на конструктивистские тенденции в русском советском искусстве, и, соответственно, на их влияние на становление также и украинского кинематографа.

Однако и в среде самого украинского искусства рождались смелые авангардные поиски. Их неординарность и самобытность можно определить уже хотя бы тем, что «... именно выходцы из Украины В. Кандинский и К. Малевич дали миру абстракционизм, этот неожиданнейший плод XX века.» (Горбачов, Найден, 2011:358). И признаны эти мастера были прежде всего именно в Украине. Конструктивизм среди прочих авангардных течений, был также популярен в определенных творческих кругах, и связывался с новейшими преобразованиями, и соответственно, новыми тенденциями политической, культурной жизни. Украинская прогрессивная творческая молодежь с воодушевлением воспринимала это направление и участвовала в новом эксперименте под названием «конструктивизм». «В особе кубистов и конструктивистов А. Архипенко, А. Грищенко, И. Кавалеридзе, В. Єрмилова, Н. Бутовича, П. Ковжуна, Р. Лисовского, кубофутуристов А. Экстер, А. Богомазова, В. Пальмова, В. Меллера, протоконструктивиста В. Татлина, супрематиста К. Малевича, абстракциониста В. Кандинского, символистов М. Жука и Ю. Михайлова, сюрреалистов М. Андриенка-Нечитайла, Р. Сельского украинское искусство панорамно расширило горизонты функционирования и обогатило возможности восприятия и познания мира.» (Жулинський, 2011:11). Большинство из перечисленных художников, кстати сказать, стали известны именно как русские мастера.

Изучая авангардные течения в контексте украинской культуры, следует принять во внимание также и следующий факт: «если европейский авангард основан на древнем обрядово-мифологическом атавизме, то украинский, кроме этого, имеет в своей основе еще и образные и формообразующие факторы народного искусства, сельской культуры.» (Горбачов, Найден, 2011:357). И эти факторы в украинской культуре проявлены намного сильнее, чем даже в русской культуре. В этом, по-видимому, и состоит особенность украинского авангарда. Не исключением в этом

контексте является и конструктивизм, для которого, собственно, как и для прочих авангардных течений, определены эти характерные особенности.

Итак, прежде всего следует принять к сведению основные положения конструктивистской теории, сформулированные в статье «Русский советский конструктивизм как творческий метод советской культуры 20 – 30 годов XX века» (Наумова, 2012:79 – 96) и теории так называемого «производственного искусства». «Производственное искусство» - в определенном смысле искусственный термин, который был использован намного позднее, во второй половине XX века. Ним воспользовались для замещения всего того, что имелось в виду прежде под понятием конструктивизма и близким к нему авангардным течениям. Понятие было введено, по всей видимости, А. Мазаевым для характеристики ситуации в культуре и искусстве послереволюционного периода в России (Мазаев, 1975), то есть фактически до формирования конструктивизма как мощного течения в искусстве. Положения, представленные А. Мазаевым в его работе, без сомнений, принадлежат к положениям, предвещающим появление конструктивистского подхода как авангардного течения. Таким образом, для проведения анализа равной мерой важны как положения «производственного искусства», так и, собственно, конструктивистские позиции.

*Для «производственного искусства» характерно:* противоречие «старое искусство» - «новое искусство»; труд как основная тема и цель; революционный романтизм, который впоследствии превратится в производственный романтизм; машинизм как общая идея идеализации машины и техники; идеализация предметного мира, приоритетное положение вещей (вещизм); «пролетарская культура» - формирование нового типа культуры на принципиально новых основах.

*Для конструктивизма характерно:* конструкция как основа творчества, основное условие художественного произведения; целесообразность – ориентация на практическую цель; «грузофикация» - максимальная нагрузка информации на минимальную единицу художественного произведения; природа рассматривается как контр-сила, даже вражеское восприятие природы; идеологическое влияние.

Одним из ярчайших представителей именно направления конструктивизма, более того, теоретиком этого направления был Дзига Вертов. Несмотря на то, что был он русским режиссером, все же наиболее значимые свои фильмы, где конструктивистские тенденции воплотились в наибольшей степени, он снял именно в Украине. Это фильмы «Одиннадцатый» (1928, ВУФКУ), «Человек с киноаппаратом» (1929, ВУФКУ), «Энтузиазм: симфония Донбаса» (1930, Украинфильм). Именно украинские студии в тот момент более радушно приняли экспериментаторские чаяния этого режиссера. Принципиальное сосредоточение внимания на документальном кино открыло для Д. Вертова неограниченный простор для творческого поиска.

Фактически в творчестве этого режиссера, как ни у кого другого, нашли воплощение практически все перечисленные принципы конструктивистского метода. Более того, все они были еще и теоретически обоснованы в статьях, выступлениях и манифестах.

Еще в одном из своих ранних манифестов он провозглашал: «Смерть “кинематографии” необходима для жизни киноискусства. – Мы призываем ускорить смерть ее.» (Вертов, 1922:11). Стремление к созданию нового искусства кино

стимулировало его эксперименты и поиски. Одной из наиболее смелых, именно конструктивистских идей была идея «киночества» сперва как понятия, а далее как целого движения его последователей. «Киноко» - глаз, усовершенствованный механическим способом. «Исходным пунктом является: использование киноаппарата как киноглаза, более совершенного, чем глаз человеческий...» (Вертов, 1966:53). Эта идеализация техники как более совершенного объекта, по сравнению с человеческим организмом заметна во всем творчестве режиссера. Тематика его фильмов часто утверждает это на бесконечных производственных примерах. «Мы выключаем временно человека как объект кино-съемки за его неумение руководить своими движениями <...> Наш путь – от колупающегося человека через поэзию машины до совершенного электрического человека» (Вертов, 1922:11). Кроме того, Д. Вертов предлагает альтернативный мир, созданный самим режиссером, более совершенный, более соответствующий идеалам. «Я – киноглаз. Я строитель. Я посадил тебя, сегодня созданного мной, в несуществующую до сего момента удивительнейшую комнату, тоже созданную мной. В этой комнате 12 стен, занятых мной в разных частях света. Сочетая снимки стен и деталей друг с другом, мне удалось их расположить в порядке, который тебе нравится, и правильно построить на интервалах кинофразу, которая и есть комната.» (Вертов, 1966:54). Кроме вещного мира, создается в нем и сам человек: «Я – киноглаз, я создаю человека, более совершенного, чем созданный Адам, я создаю тысячи разных людей по разным предварительным чертежам и схемам. <...> Я у одного беру руки, самые сильные и самые ловкие, у другого беру ноги, самые стройные и самые быстрые, у третьего голову, самую красивую и самую выразительную, и монтажом создаю нового, совершенного человека.» (Вертов, 1966:55).

Киноковская кинематографическая концепция предлагает структурированный подход. Особое внимание придается монтажу как средству кинематографической выразительности. Фактически провозглашаются абсолютные возможности монтажа. Теория монтажа в этом методе распространяется как на элементарном уровне монтажных построений, так и на драматургическом уровне, тем самым отрицая классическую форму кинематографического сценария. Структурный метод используется также и в контексте понимания монтажа как процессуального подхода к производству документального фильма. Д. Вертов определяет «шесть последовательных стадий монтажа» (Вертов, 1966:97). Относительно организации кинематографического материала предлагается «теория интервалов», по которой зрительное соотношение кадров складывается из сумм разных соотношений (Вертов, 1966:114).

Вертовская ориентация на структурированность в отношении построения кинематографического произведения более повлияла как раз на русский кинематограф. Украинские кинематографисты, даже непосредственно относящиеся к конструктивистскому направлению, проявляют себя более умеренно. Так, представитель именно конструктивистского течения в скульптуре, откуда он пришел в кино, режиссер Иван Кавалеридзе развивает конструктивистский кинематографический подход совершенно в ином ключе. Хотя, подчеркнем, речь идет именно о том же конструктивистском методе, и тех самых принципах, определенных выше.

Темой дебютного фильма И. Кавалеридзе «Ливень» (1929, ВУФКУ) стало сельское восстание в Украине XVIII века. В фильме проводилась параллель между событиями национальной освободительной борьбы прошлого и недавними революционными событиями. Кстати сказать, похожая революционная тема была избрана режиссером и для его следующего фильма «Перекоп» (1930, Украинфильм). Жанр «Ливня» был определен самим режиссером как «офорты к истории Гайдамачины». «Художник реализует драматургию “Ливня” при помощи свободного соединения отдельных, на первый взгляд, не связанных между собой эпизодов и планов, своеобразно демонстрируя возможности ассоциативного монтажа. Каждый из шести офортов, который составляют фильм, был насыщен важным содержанием.» (Капельгородська, Синько, 1995:19). Таким образом, подход И. Кавалеридзе к драматургическому построению базируется на основах монтажности или коллажности, характерных для конструктивистского метода. Кроме того, «офорты» эти стремятся к эпическому обобщению, не ориентируясь на детализацию и бытовизм. Эпичность, вообще, берется за основу создания стиля. «Автор не берет историческую тему во всей ее реальной полноте, он создает обобщенный экранный эквивалент эпохи в XVIII веке, представляет каждому герою символическое значение.» (Зінич, Капельгородська, 1971:32). В эпическом ключе был решен не только «Ливень». Последующие фильмы режиссера 30-х годов также реализованы в этой стилистике. Да и фильмы других украинских режиссеров, например, А. Довженко («Звенигора» (1927), «Арсенал» (1929), «Земля» (1930) и др.) придерживаются этой поэтики. Эпическая форма изложения со всеми ее характерными чертами (максимальное обобщение до определенных философских категорий, образы-типы вместо индивидуализированных характеров, образ-масса и т.д.) еще имеет много общего с жанром агитфильма, популярным после революции и в годы гражданской войны, с неизменной целью идеологического влияния и пропаганды. Именно советские агитфильмы представляют собой ярчайшую форму воплощения конструктивистских принципов в кинематографе.

Конструктивистский метод И. Кавалеридзе выражается также в особом подходе к созданию кадра. Свет и тень выступают основными элементами построения. В «Ливне» этот метод был проявлен с максимальной четкостью: «композиционное построение кадра простое – оставить все, что играет, что должно приковать внимание зрителя. Лучи света – на главном, все лишнее – в тень.» (Лелюх, 1970:6). Максимально используя все возможности света и тени, режиссер добивался неожиданных результатов. Перемещение света создавало иллюзию движения неподвижного объекта, изменения его состояния. Примененный таким образом свет создавал впечатление изменений эмоциональной жизни героев. Но, с другой стороны, такое применение света и тени обязывало режиссера использовать статичные длинные кадры, кадры-наблюдения. Безусловная статичность, особая ритмическая организация таких фильмов, где использовался подобный метод («Ливень», «Перекоп», «Колиивщина» и др.), компенсировалась изменениями света, интенсивным использованием этой составляющей. И, как результат, следует отметить чрезвычайно высокий художественный изобразительный уровень этих картин.

И. Кавалеридзе прибегал также к методу так называемого творчества «альтернативной реальности». Как и Д. Вертов, но своими кинематографическими методами, он стремился создать свой собственный мир. Кроме своеобразного использования света в этом контексте, режиссер чрезвычайно серьезно относился к общей пластической выразительности кадра. Так, для «Ливня», целиком снятого в павильоне, «он заказал в цеху свыше сорока больших и маленьких кусков, офактуренных под землю. Их приделали к деревянному настилу так, что, прикасаясь к плугу, они падали, словно большие куски земли. Теперь земля казалась не только могучей, но и живой. Сменой света и тени по краям кусков режиссер создал единый ритм падающей земли, проплывающего плуга и могучей походки пахаря.» (Лелюх, 1970:6). Большое внимание уделяется отбору актеров. Максимальное значение для режиссера имеют внешние данные исполнителей как главных, так и ролей второго плана: выразительность и пластика тела, характерность в рисунке лица, четкость и наглядность жеста и т.д.

Режиссер сознательно отказался от натуральных съемок своего первого фильма, чтобы в павильоне создать свой собственный мир, каким он хотел показать его зрителю. И мир этот был весьма отдален от реального. В некоторых эпизодах режиссер задействует даже абстрактные формы и фигуры. «На экране столкновение условного и реального. Нагромождение кубов и вооруженные, освещенные лучами селяне, которые идут в разных направлениях. Кавалеридзе компонирует это в кадре, используя двойную и тройную экспозицию.» (Лелюх, 1970:7).

Лаконичный, сдержанный рассказ с использованием минимальных выразительных средств и минимального количества объектов в кадре – вот устремления автора. В дальнейших фильмах И. Кавалеридзе уже не идет по пути максимального ограничения выразительных средств: он снимает и на натуре, стиль все более отдален от эпического, все больше разрабатываются характеры и бытовые детали и т. д. Но основные тенденции минималистского подхода и в дальнейшем присутствуют в творчестве этого великого режиссера.

Но не только конструктивистское направление имело влияние на формирование украинского кинематографа. Достаточно сильно были ощутимы также и экспрессионистические тенденции. Тот же «Ливень» И. Кавалеридзе был поставлен под сильным воздействием спектакля украинского театрального режиссера Леся Курбаса «Гайдамаки», который, в свою очередь, ощущал сильное влияние экспрессионизма, во всяком случае, в указанный период. И, таким образом, вероятно, что в «Ливне» нашли отображения как экспрессионистические, так и, уже рассмотренные, конструктивистские тенденции.

Сам Л. Курбас, пробуя свои силы в кино, кроме нескольких агитфильмов, поставил фильм «Арсенальцы» (1925), экспрессионистический по направлению. А вот ленту Г. Стабового «Два дня» (1927), которая имела невероятный успех как в Украине, так и за границей, западные критики сравнивали с «Последним человеком» Ф. Мурнау. Именно фильмы «Два дня» и «Ночной извозчик» (1928) Г. Тасина, близкие по стилистике, дали первое международное признание украинскому кинематографу. Собственно, и сам Александр Довженко, наиболее значительный украинский кинорежиссер этого периода, как художник, попал под экспрессионистическое влияние в

Германии. Этот факт не мог не сказаться и на его кинематографическом творчестве. Кроме того, все в тех же 20-х годах XX века на украинские кинофабрики были приглашены немецкие специалисты, в основном представители технических профессий (операторы, осветители и т.д.), которые не могли не принести с собой веяния освоенного и уже отходящего в самой Германии направления экспрессионизма.

Таким образом, немецкий экспрессионизм оказал существенное влияние на развитие украинского кинематографа. Уже в 1926 году, когда в Германии экспрессионизм, как влиятельное направление в искусстве, уступает свои позиции, в Украине продолжается изучение опыта немецкого экспрессионизма. Украинские теоретики и практики кино продолжают исследовать его поэтику и особенности. «Для нас экспрессионизм интересен не как философия, а как определенная сумма новых, свежих, иногда очень точных средств, которые определяют глубокую суть вещей.» (Лопатинский, 1926:10).

Проводя анализ фильма «Последний человек» Ф. Мурнау, автор пишет: «подойдя к работе с огромным знанием дела, режиссер смело использует все средства, которые имеются в его распоряжении: для выявления психологического состояния героя режиссер не только строит соответствующую ситуацию, оперирует не только подбором определенных линий и природных поверхностей, оформляя кадр – он искажает природу, он заставляет ее играть, принимать участие вместе с актером, в общем воссоздавая великий аккорд полнозвучного произведения.» (Лопатинский, 1926:10). Автор отмечает сочетание разных методов работы с материалом. Режиссер «строит соответствующую ситуацию», «оперирует подбором определенных линий и природных поверхностей», «искажает природу», «заставляет играть вместе с актером». В этой работе режиссера прослеживаются два основных направления: линия преобразования материала (построение, искажение) и линия подбора материала (оперирование, подбор, принуждение), что в обоих случаях имеет целью «в общем воссоздать великий аккорд полнозвучного произведения». Автор статьи, украинский режиссер Ф. Лопатинский, как видно, исследует метод, средства выразительности и способы реализации этого метода. Далее он обращает внимание на символические образы, присутствующие в эстетике экспрессионизма и на метод «ассоциативного построения». Он подходит к изучению экспрессионизма в первую очередь как режиссер, как практик, готовый лучшие находки и результаты применить в собственной работе.

Другой исследователь этой темы Е. Добрянский, отмечает: «Экспрессионизм не может относиться к объектам пассивно, он хочет *творить* и вот это воодушевление творчеством дает нам новые формы и новые вещи. Вместо рефлексии и апатии импрессионистического человека растет в искусстве новый тип людей, которые борются с миром и перебарывают неочеловеченный мир, новый тип людей человеческого машинного мира.» (Добрянский, 1926:24). И далее: «и вот новый немецкий режиссер (Германия – страна, которая монополизировала экспрессионизм) решил переделать объективность фотографии. Он отстранил те вещи и людей, которых снимает, как можно дальше от жизни. Он оформляет их по-новому. Он заставляет *объект* съемочного аппарата снимать так, как того хочет художник: либо режиссер, либо живописец, либо оператор. Оказывается, что объект – *вещь* послушная.»

(Добрянський, 1926:24 – 25). Удивительно, наскільки автор публікації Е. Добрянський по-конструктивистски і з точки зору практичної утилітарності оцінює сутність експрессионістського напрямку, забуваючи про його песимістичні настрої розчарування і втратності. В певному сенсі Е. Добрянський прикладає експрессионістську естетику до конструктивістського методу, використовуючи при цьому чисту конструктивістську термінологію. Він оцінює напрямку експрессионізму з точки зору конструктивізму, займаючись пошуками в першому практичних методів другого: конструкцію, цілесобразність, ідеологію і т.д. Слід сказати, що і в інших статтях на цю тему прослідковується та ж тенденція. Оцінюючи культурну ситуацію в Україні 20-х років ХХ століття, слід відзначити перевагу конструктивістського методу. В кінці 20-х років ХХ століття, тим не менше, чим ближче до часу провозглашення соціалістичного реалізму в радянському мистецтві, навіть конструктивістська термінологія все більше піддається критиці і осуду.

Таким чином, в Україні становлення кінематографа, здійснюване під жорстким контролем радянської влади, було безпосередньо пов'язано з першою чергою з впливами двох напрямків мистецтва: конструктивізму, який відчувався більше з боку російського радянського мистецтва, і експрессионізму, який був більш відчутним як західний, німецький вплив. Обидва ці течії по-своєму мали вплив на формування і становлення поезії українського національного кінематографа в 20-і роки ХХ століття.

### Література:

1. Вертов Д., М. В. Варіант маніфеста // Кіно-фот. Журнал кінематографії і фотографії, 1922.
2. Вертов Д., Статті, щоденники, задуми, 1966.
3. Горбачов Д.О., Найден О.С. Образотворче мистецтво // Історія української культури: у п'яти томах. Українська культура ХХ – початку ХХІ століття. – 5 том, книга 1, 2011.
4. Гусейко Л., Історія українського кінематографа. 1896 – 1995, 2005.
5. Добрянський Е., Експрессионістичне кіно // Кіно № 10. Серпень, 1926.
6. Жулинський М.Г., Передмова // Історія української культури: у п'яти томах. Українська культура ХХ – початку ХХІ століття. – 5 том, книга 1, 2011.
7. Зінич С.Г., Капельгородська Н.М. Іван Кавалерідзе, 1971.
8. Історія радянського кіно 1917 – 1967. В чотирьох томах. Т. 1. 1917 – 1931, 1969.
9. Капельгородська Н.М., Синько О.Р. Іван Кавалерідзе. Грані творчості, 1995.
10. Лелюх С.Г. Кінематографічний пошук І.П. Кавалерідзе у відтворенні героїчного минулого українського народу, 1970.
11. Лопатинський Ф. Експрессионізм в кіно // Кіно № 6 – 7. Травень, 1926.
12. Мазаєв А.І. Концепція «промислового мистецтва» 20-х років, 1975.
13. Наумова Л.М., Російський радянський конструктивізм як творчий метод радянської культури 20 – 30 років ХХ століття // Науковий вісник Київського національного

університету театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого: Збірник наукових праць. Вип. 10., 2012.

14. Попович М.В. Українська культура під гнітом тоталітаризму (1930 – 1955) //Історія української культури: У 5 т. – Т. 5, кн. 1: Українська культура ХХ – початку ХХІ ст., 2011.
15. Скуратівський В. Українське тоталітарне кіно // Нариси з історії кіномистецтва України, 2006.



## **ქართული კინოს ბრძელი, სეპლიანი და მაინც ნათელი ღლიაბი**

ცოტა შორიდან მიწვეს დაწყება – 20-ზე მეტი წლის წინანდელი პერიოდიდან და ცნობილი ფაქტების გამეორება, რადგან თუ წინაპირობას არ გავიხსენებთ, ძნელი იქნება უახლესი ქართული კინოს შესახებ საუბარი და მთავარზეც გადასვლა.

საბჭოთა კავშირის დაშლამ საბჭოთა რესპუბლიკებისთვის „ბერლინის კედელი“ დაანგრია. ნებისმიერ ადამიანს და მათ შორის, ბუნებრივია, ხელოვანს, ვრცელ სამყაროში გასაჭრელად ყველა გზა გაეხსნა, მაგრამ გათავისუფლების აქტი არ შედგა. პოლიტიკურმა პროცესებმა ეკონომიკური, პოლიტიკური თუ საზოგადოების სულიერი კრიზისი გამოიწვია, რაც წლების განმავლობაში გაგრძელდა. ამან ხელოვნებაზეც იქონია გავლენა და ახალი სამყაროს იდენტიური მხატვრული სინამდვილის შექმნა, არსებული პრობლემებისა თუ რეალობის თანხედენილი, თანაფარდი, თანამედროვე საზოგადოების შინაგანი მდგომარეობისა და არსის გამოხატვის სურვილი და შესაძლებლობა პრობლემად იქცა. ამას ეკონომიკური კრიზისი და ახალ რეალობასთან მორგების ჯერ კიდევ უცნობი გზებისა და მიმართულებების არცოდნა, ვერგაცნობიერება დაემატა.

„ხალხის წინაშე გადაშლილი სულიერი და ფიზიკური თავისუფლება, უხილავი ბედისწერის დაქვემდებარებაში აღმოჩნდა. სამყაროში საკუთარი თავის უფრო სრულად რეალიზების შესაძლებლობა (ჰარმონიის ნიშანი?) საერთო დისჰარმონიანში გაზავდა. ხოლო ბუნებრივ სწრაფვას დარღვეული რეალობის მონესრიგებისკენ გლობალურ კრაზამდე, სიკვდილის სრულ ზეიმურობამდე, აპოკალიფსამდე მივყავართ... და სრულებით არაა სავალდებულო ცა მიწას დაემხოს, თუ მიწა შინაგანად თვითნადგურდება... მაგრამ ცხოვრება გრძელდება. პარადოქსის მთელი დიდებულება უფსკრულის პირას იყინება“ (Шпагин, 1991:22-34).

1991 წელს საქართველოს პოლიტიკურ-სოციალური ცხოვრება რადიკალურად შეიცვალა და ახალი „ნესრიგი დამყარდა“. ქვეყანამ 200 წლის წინ დაკარგული დამოუკიდებლობაც აღიდგინა და სოციალისტური წყობიდან ახალი ფორმაციის, თუმცა ჯერ სრულიად უცხო (ყოველ შემთხვევაში, 70 წლის წინ, გასაბჭოების შემდეგ „დავინწყებულ“) – კაპიტალისტური სახელმწიფოს შენების გზას დაადგა. მაგრამ მშვიდობიანი ხანა დიდხანს არ გაგრძელებულა. ამ დროს „პერესტროიკა“ „პერესტრელკამ“ შეცვალა, ქვეყანა ქაოსში ჩაეფლო, ქაოსს „ველური“ კაპიტალიზმი და მისი თანმხლები ყველა პერიპეტია მოჰყვა. ეს მოხდა მაშინ, როდესაც დაემხო რკინის გოდოლები, ძველი გმირები ახალმა გმირებმა შეცვალეს, ახალი იდეალები დამკვიდრდა და ახალი მითების შეთხზვის დროც მოვიდა.

დამოუკიდებლობის მოპოვებიდან ერთ წელიწადში, ქვეყანაში სამხედრო გადატრიალება მოხდა, რასაც სამოქალაქო ომი მოჰყვა; შემდეგ ომი აფხაზეთში და ქვეყნის ამ ტერიტორიის დაკარგვა. ეკონომიკური, პოლიტიკური თუ საზო-

გადოების სულიერი კრიზისი წლების განმავლობაში გაგრძელდა. ცხოვრების ახალ ფორმაციაზე გადასვლის პროცესმა სათანადო განვითარება ვერ ჰპოვა და ნაბიჯები, რომლებიც ახალი სახელმწიფოს და ამასთან, კინემატოგრაფის, ახალ წესად უნდა ქცეულიყო, შენელებულ ტემპში გადაიდგა. უფრო ზუსტად კი, პოლიტიკურმა ვითარებამ ზოგადად ქვეყნისა და შესაბამისად, კულტურის განვითარება მნიშვნელოვნად დაამუხრუჭა.

90-იანი წლები ქართული კინოს კრიზისის (იშვიათი გამონაკლისს თუ არ ჩავთვლით) პერიოდი იყო. ფილმწარმოება იმანაც შეაფერხა, რომ საბჭოთა სისტემა დაფინანსების მსოფლიოსგან განსხვავებული გზით მიდიოდა – სსრკ-ში არ (და ვერც) იარსებებდა დამოუკიდებელი კინოსტუდიები თუ კინოკომპანიები, არ არსებობდა კერძო კაპიტალი და საბჭოთა კინემატოგრაფი მთლიანად სახელმწიფოს ფინანსებსა და იდეოლოგიური ცენზურის პირობებში იქმნებოდა.

მე-20 საუკუნის მინურულს იდეოლოგიური ცენზურა ეკონომიკურმა „ცენზურამ“ შეცვალა. ამას დაემატა ცხოვრების ცოცხალი შეგრძნების გაქრობა, ნიდაგის გამოცლა, მარადიულ მორალურ-ზნეობრივ საფუძველთან კავშირის (სწორედ ეს საკითხები იყო დამახასიათებელი იყო 60-70-იანი წლების კინოსთვის – ეროვნული კინემატოგრაფის „ოქროს ხანისთვის“) განყვეტა.

თუმცა, ამ დრამატულ ფონზე, როგორც მთელი ისტორიის განმავლობაში: „ქართველმა ხალხმა ხანგრძლივი ბრძოლის შემდეგ გადაარჩინა არა მხოლოდ საკუთარი სხეული, მან ამ ბრძოლითვე შეინარჩუნა და დღემდე მოიტანა საკუთარი სახე, თავისი სულიერი რაობა. იმ დიდ წარღვრებს გადარჩენილი საუნჯის დღევანდელ პირობებში დათმობა, სხვა რომ არ იყოს, სრული ბედოვლათობა იქნებოდა“ (ასათიანი, 1988:585).

კინემატოგრაფის ხელშეწყობა-განვითარების მიზნით, 2001 წელს, საქართველოში შეიქმნა კინონარმოების სახელმწიფო „მარეგულირებელი“ უწყება – საქართველოს კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრი. პარალელურად დაარსდა დამოუკიდებელი კინოსტუდიები, გაჩნდნენ პირველი დამოუკიდებელი პროდუსერები, რომლებსაც მიჰყავთ ქართული კინონარმოება დღეს. ისინი დამოუკიდებელ პროდუქციასაც ქმნიან, თან სახელმწიფო სტრუქტურებთან თანამშრომლობენ, თანასწორუფლებიანი პარტნიორობის ფორმით.

ქართულ კინოს (კულტურას) კვლავ მოუწია ახალი გზების, ახალი ფორმების, საკუთარი თავის (თავში) თავიდან ძიება. რეალურად, გათავისუფლების, განვითარებისა და აღმშენებლობის პროცესები შესაბამისად აისახა კინოს არსებობაზეც. ბოლო პერიოდის შემოქმედებით ცხოვრებასა და კინონარმოებაში საგრძნობი წინსვლაა. წინა წლებში კინონარმოების სისტემაში დაწყებული ნოვაციები და ვითარების მონესრიგების, ახალ წესრიგზე გადასვლის ყოველი ნაბიჯი ახლის შექმნისა და ძველი დიდების რეანიმირებისკენ იყო და არის მიმართული.

„...დაიწყო შეცნობის პროცესი და ის შეუჩერებელია, და აი, კანონი – ვინც ამ გზას დაადგება, ველარასოდეს შესძლებს მისგან გადახვევას, მთელი ცხოვრება თან ატარებს მთლიანის შეცნობის თვითაალებად წყურვილს. და ვილაც უნდა დარჩეს. სამყარო გაქრება, საბოლოოდ აღიგვება, რომ არა... არა, იმედი არა, მისი რალაც სუსტი ალი...“ (Шпагин, 1991:22-34).

ერთ-ერთი გამოკვეთილი ხაზი და პრობლემატიკა, რომელიც ბოლო პერიოდის ფილმებს ახასიათებს და რაღაც ასპექტში აერთიანებს – ის დრამატული, მეტიც, ტრაგიკული მოვლენებია, რომლებიც საქართველოში (და არა მარტო საქართველოში – კავკასიაში) საბჭოთა კავშირის დანგრევის შემდეგ, სხვადასხვა მიზეზიდან თუ მიზნებიდან გამომდინარე, მე-20 საუკუნის 90-იან წლებში განვითარდა – სამოქალაქო თუ ომები ტერიტორიული მთლიანობისთვის: საქართველოში – აფხაზეთსა და შიდა ქართლში, ჩეჩნეთში, ყარაბაღსა თუ კავკასიის სხვა ყოფილ რესპუბლიკებში, რომლებმაც ამ ქვეყნებში მნიშვნელოვანი, რადიკალური ცვლილებები გამოიწვია. მათ აერთიანებთ დრო, როდესაც სამყარო კონფლიქტის ზონებად დაიყო და მნიშვნელოვანი და რადიკალური ცვლილებები ადამიანების, საზოგადოებების ცხოვრებაში გამოიწვია, მათ არსებობაზე, ბედზე, ანმყოსა და მომავალზე იქონია გავლენა.

ამ პრობლემებს ასახავს და საქართველოს უახლეს ისტორიას გვიამბობს – ლევან თუთბერიძის „გასეირნება ყარაბაღში“, ალექო ცაბაძის „რუსული სამკუთხედი“, ვანო ბურდულის „კონფლიქტის ზონა“, გიორგი ოვაშვილის „გალმანაპირი“, ნანა ექვთიმიშვილისა და სიმონ გროსის „გრძელი ნათელი დღეები“, ზაზა ურუშაძის „მანდარინები“, გიორგი ოვაშვილის „სიმინდის კუნძული“ – რომლებიც 21-ე საუკუნის პირველ და უკვე მეორეში გადასულ ათწლეულში, მათში ასახული მოვლენებიდან, 10-20 წლის შემდეგ და ერთიმეორის თანმიმდევრობითა თუ პარალელურად შეიქმნა. ფილმებს, რადიკალურად სტილური, მხატვრული გადაწყვეტის, შემოქმედებითი ხელწერისა თუ ამბის განვითარების განსხვავებულობის მიუხედავად, ბევრი საერთოც აქვთ, ბევრი კავშირი და არა მხოლოდ იმ მხრივ, რომ ომების ამა თუ იმ ეტაპებს, საქართველოს უახლესი ისტორიის ამა თუ იმ მონაკვეთს ასახავენ, არამედ, თანამედროვე ქართული კინოს საერთო ტენდენციების მაუწყებლებიც არიან.

ამ და წინამორბედ ფილმებში (რომლებიც მე-20 საუკუნის ბოლოთი და 21-ის დასაწყისით თარიღდებიან) თანამედროვე ადამიანის, მისი არცთუ იოლი ცხოვრების, სულიერი განცდების, ურთიერთობების, საზოგადოებასთან დაპირისპირებისა თუ საკუთარი ადგილის ძიების, ახალი მორალის, ახალი სწრაფვების, ახალი სოციალური შესახებაა საუბარი. მათგან გამორჩეული და საერთო, ახალი ტენდენციების მატარებელია – ალექო ცაბაძის „ლამის ცეკვა“, მიხეილ კალატოზიშვილის „რჩეული“, თემურ ბაბლუანის „უძინართა მზე“, ზაზა ილურიძის „ჟამი“, ლევან ზაქარეიშვილის „თბილისი-თბილისი“, ლევან კოლუაშვილის „ქუჩის დღეები“, ზაზა ურუშაძის „სამი სახლი“, დიტო ცინცაძის – „კაცი საელჩოდან“, „რევერსი“, გელა ბაბლუანის „ცამეტი“, დავით ჯანელიძის „ჯაყოს ხიზნები“, ლევან თუთბერიძის „უშენოდ, მგონი, მოვკვდები“, ზაზა ურუშაძის „ბოლო გასეირნება“, გიორგი მასხარაშვილის „მესაათე“, რუსუდან ჭყონიას „გაიღიმეთ“, ზაზა რუსაძის „ჩემი საბნის ნაკეცი“, თინათინ გურჩიანის „მანქანა, რომელიც ყველაფერს გააქრობს“...

ქართული კინოს ისტორიის მსვლელობას კვლავ გამჭოლი ხაზივით კვეთს პიროვნებისა და საზოგადოების, საზოგადოებისგან გარიყული და ცხოვრებისგან, დაუსრულებელი შინაგანი ბრძოლისგან დაღლილი ადამიანების – ძირითადად, ახალგაზრდების სულიერი კრიზისის თემა. უღიმღამო, ერთფეროვანი, რწმენასმოკლებულია მათი ყოფა, საყრდენი არ არსებობს, იმედი არ ჩანს. ისინი

სიმარტოვეში, მიუსაფრობით იტანჯებიან. უფრო ძლიერი ფსიქიკის მქონენი უძლებენ ცდუნებას, განსაცდელს. სუსტი საბედისწერო ნაბიჯებს დგამს, ილუპავს თავს, სხვასაც ლუპავს. ერთადერთი ხსნა კი, ისევ და ისევ, როგორც 10-20-50-70-100 წლის წინ, როგორც საუკუნეების წინათ – სიყვარულსა და თანადგომამია.

„გვყავდა ჩვენ შვილი... ახლა ის ცოცხალია და ჯანმრთელადაა... ერთ დღეს სახლიდან წავიდა... ბანალური ისტორიაა... სევდიანი ისტორია... მიატოვა თავისი მოხუცი მშობლები... ჩიტივით მსუბუქი იყო... ოქროს გული ჰქონდა... დიდი ხნის წინათ იყო ყველაფერი. მე იგი ძალიან მიყვარდა... ერთხელაც გაიჯახუნა კარი და დაგვტოვა... დიდი ადამიანი იყო... შვიდი წლის ბავშვი... წასულს ვუყვიროდი: „შვილიკო! შვილიკო!.. მაგრამ წავიდა და გაქრა...“<sup>1</sup>

კიდევ ერთ „სეგმენტს“, რომელიც სულ უახლეს ქართულ კინოში გამოიკვეთა, „ქალების“ კინო შეიძლება ვუნოდოთ. არა იმიტომ, რომ მათი ავტორები ქალები არიან (ისე, აღსანიშნავია, რომ ბოლო წლებში წარმატებული ქალი რეჟისორების რაოდენობა საქართველოში შესამჩნევად გაიზარდა), არამედ, იმიტომ, რომ მათი ინტერესის ობიექტივში ქალები და მათი ცხოვრება მოექცა – თანამედროვე რეალებისა და ყოფის პირობებში.

განსაკუთრებით საინტერესო და აღსანიშნავია (ინტერესი ამ შემთხვევაში ლოკალურ სივრცეს არ გულისხმობს) რუსუდან ჭყონიას, 2012 წელს გადაღებული ფილმი „გაიღიმეთ“ და ნანა ექვთიმიშვილისა და სიმონ გროსის „გრძელი ნათელი დღეები“, გადაღებული 2012-2013 წლებში (ორივე ფილმმა მნიშვნელოვანი აღიარება, არაერთი ჯილდო, პრემია თუ პრიზი მოიპოვა საერთაშორისო ფესტივალებზე).

რუსუდან ჭყონიას კინოსურათს საფუძვლად მრავალშვილიანი დედების სილამაზის კონკურსის ამბავი უდევს. 10 ქალი, 10 ამბავი, 10 ბედი და ერთი მთავარი მიზანი – ფულის მოგება. ვილაცისთვის ეს ისტორიები შოუს „წარმატების“ შემადგენელი ნაწილია, შოუს მონაწილეებისთვის – ცხოვრება. მათ უნდა იბრძოლონ გამარჯვებისთვის და რაღაც „დაკარგონ“ სანაცვლოდ, უნდა გაიღიმონ, როდესაც არ ელიმებათ, იქცნენ მარიონეტებად და საკუთარი თავი უარყონ, სხვისი სურვილით, რადგან საზოგადოება ასე მოწყობილი და განწყობილი მათ მიმართ. მაგრამ შოუ არ შედგება ისე, როგორც ჩაფიქრებული იყო და თუმცა ის ტრაგიკულად მთავრდება, ადამიანები არ კარგავენ მთავარს – ღირსებას.

ამ ფილმში ნათლად და შეუბრალებლად იხატება თანამედროვე საზოგადოების სახე, გამდიდრებული არაერთი დეტალითა და ნიუანსით, რომელიც რეჟისორმა მეტაფორულად ერთ სივრცეში მოაქცია. ეს გარემოც, სადაც მოქმედება ვითარდება, რეალობის ანარეკლია, სამყაროს მიკრომოდელი, რომელშიც განვითარებული მოვლენები გულახდილად და დაუნდობლად აშიშვლებს განწირული ადამიანების ფიზიკური გადარჩენის, არსებობისთვის ბრძოლის შთამბეჭდავ სურათებს, რომელიც ღირსებისთვის ბრძოლაში გადაიზრდება.

და კიდევ ერთი – უდავო მხატვრული ღირებულებების გარდა, ამ ფილმს, ბოლოდროინდელი კინოსურათებისგან ისიც განასხვავებს, რომ მასში, როგორც აღვნიშნე, მრავალწლიანი პაუზის შემდეგ პირველად დაიხატა ქართული საზოგადოების წევრის – ქართველი ქალის – ინდივიდუალური და ჯგუფური პორტრეტი (რაც, სხვათა შორის, ქართულ კინოში ყოველთვის იშვიათობა იყო)

და ის მრავალფეროვანი სამყაროც გადაიშალა, რომელიც რეჟისორმა თავისი პერსონაჟების დამოუკიდებელი თუ ერთობლივი ისტორიებითა და ფსიქოლოგიური შტრიხების განზოგადებით ოსტატურად „შეაკონინა“.

რუსუდან ჭყონიას ფილმის მსგავსად და მეტადაც, ნანა ექვთიმიშვილისა და სიმონ გროსის „გრძელი ნათელი დღეები“ უახლესი ქართული კინემატოგრაფის „მთავარ“ ფილმად იქცა. ალბათ დიდი ხანია ქართულ კინოზე ამდენი არავის დაუნერია და უსაუბრია (ქართულ და უცხოურ მედიაში). მან გიორგი ოვაშვილის „გალმა ნაპირის“ წარმატება გაიმეორა და „სარეკორდო თამასა“ კიდევ მაღლა ასწია (მსოფლიოს ყველა კონტინენტზე – ბერლინის, კარლოვი ვარის, ვისბადენის, მილანის, პარიზის, სიდნეის, მაროკოს, კოპენჰაგენის, ჰელსინკის, სარაევოს, ტოკიოს, ლოს ანჟელესის, ჰონგ კონგის და კიდევ რამდენიმე ათეული ქვეყნის ფესტივალების მოვლისა და პრიზების მოპოვების შემდეგ, „გრძელი ნათელი დღეები“ ევროპულ და ამერიკულ „ოსკარებზეა“ წარდგენილი და კინოაკადემიების „განაჩენს“ ელოდება).

რამდენიმე ფრაგმენტი, თუ როგორ აფასებენ ფილმს საერთაშორისო ფესტივალების ჟიურის წევრები.<sup>2</sup>

„საზოგადოების შთამბეჭდავი და ორიგინალური პორტრეტი, რომელიც ცვლილებების პროცესშია, გადმოცემული ისტორიით, რომელიც ახალგაზრდა ადამიანების გაზრდაზე მოგვითხრობს, და წარმოდგენილი ბრწყინვალე საოპერატორო ნამუშევრით, ფილმის მხატვრობითა და გასაოცარ მსახიობთა დასით“. (ჟიურის მოტივაცია საუკეთესო ფილმის პრიზისთვის "ოქროს შროშანი", goEast-ის კინოფესტივალზე. ბენს ფლიგაუფ, ჟიურის პრეზიდენტი. 16 აპრილი, 2013).

„ნანა ექვთიმიშვილის და სიმონ გროსის სადებიუტო დრამა, რომელიც ახალგაზრდა ადამიანების გაზრდაზე მოგვითხრობს, მოქმედების სხვადასხვა ხაზებს ერთმანეთთან ვირტუოზულად აკავშირებს, რაც ამავე დროს ახალი ქართული ისტორიის შთამბეჭდავ პორტრეტს ქმნის“. (კინოფესტივალის goEast „გრძელი ნათელი დღეების“ შესახებ).

„ამ წელს CICAЕ-ს ჟიურიმ აირჩია ფილმი, რომელიც ძალიან ძლიერია როგორც კინემატოგრაფიულად, ასევე პოლიტიკური კუთხით. ფილმი გვიყვება უნივერსალურ და პირად ისტორიას, რომელიც ძალადობის ფონზე ვითარდება. ფილმის მხატვრობა ბრწყინვალეა და ორმა მთავარი როლის შემსრულებელმა გოგონამ ისე ჩაგვითრია თავიანთ ისტორიაში, რომ ახლაც კი მათ ტყვეობაში ვართ“. (CICAЕ-ის, ბერლინის საერთაშორისო კინოფესტივალის ჟიურის მოტივაცია).

„სარაევოს კინოფესტივალმა დამწყები ქართველი კინორეჟისორი ნანა ექვთიმიშვილი გამოავლინა, რომელმაც ფილმი გერმანელ სიმონ გროსთან თანამშრომლობით გადაიღო. ტალანტი, რომლის შემდგომ ნაბიჯებს თვალყური უნდა ვადევნოთ და რომელიც გემოვნებიან მაყურებელს კიდევ ერთ საბაბს აძლევს, იმის თაობაზე იმსჯელოს, რომ ევროპაში ახალი ტალანტების აღმოჩენის პროცესში საქართველო „ახალი რუმინეთია“.

„ყველამ, ვისაც ჰგონია, რომ უანრში, რომელიც მოზარდების ჩამოყალიბების შესახებ მოგვითხრობს, აღარაფერია გასაკვირი, ეს ფილმი უნდა ნახოს“.

„გარდა იმისა, რომ ფილმი ბრწყინვალედ აცოცხლებს იმ ადგილსა და დროს, რომელიც აქამდე არასდროს ყოფილა ასახული, ამბავი თავიდან ბოლომ-

დე სულისშემძვრელია, და ორი მთავარი გმირი, რომლებიც თავიანთ როლებს სრულიად დამაჯერებლად ასრულებენ, ნამდვილი აღმოჩენაა“. (Hopewell J., *Memento ramps up sales on Heart of Sarajevo winner*).

„პრიზი საუკეთესო რეჟისურისთვის გადაეცემათ ნანა ექვთიმიშვილსა და სიმონ გროსს ბრწყინვალე თანამშრომლობისათვის, რომელიც ერთმანეთთან საზრიანად აკავშირებს გამორჩეულ საოპერატორო ნამუშევარს, მსახიობთა ბრწყინვალე შესრულებას, ხმის ელემენტებს და ძლიერ ისტორიას, რომელიც ახალგაზრდა ადამიანების შესახებ ამალეღვებელ საგას ქმნის და რომელიც ძალიან ძლიერ კინემატოგრაფიულ სივრცეშია მოთხრობილი“. (სლოვაკეთის საავტორო კინოს საერთაშორისო ფესტივალზის ჟიური).

„გრძელი ნათელი დღეები“ არის ნატურალისტური დრამა, რომელიც წარსულს აცოცხლებს და რომელსაც მაყურებლის მონუსხვა შეუძლია. ოსკარის კანდიდატი საქართველოდან“. (ჰემფთონის საერთაშორისო ფესტივალის ჟიური. აშშ).

„მათთვის, ვინც ჩრდილოეთ ამერიკაშია გაზრდილი, ეს გარკვეული გამოწვევა უნდა იყოს, შეიძლება ქუჩის გარჩევებთან დაკავშირებულიც... გაჩნდება ახალი პასუხისმგებლობა, ახალი ამოცანა...“.

„გრძელი ნათელი დღეები“ ამ ადამიანების ისეთ მხარეებსაც გვიჩვენებს, რომლებიც ჩვენს ახალგაზრდა თაობასთანაც ასე ახლოსაა. სხვადასხვა ასაკის გოგონები ეკას ბინაში იკრიბებიან, იმისთვის, რომ ცოტა იმხიარულონ, თუმცა ეკას დედის გამოჩენისთანავე ცდილობენ გართობის კვალი წაშალონ. ეკა და ნათია კლასელებთან ერთად გახარებულები არიან, როცა ერთ-ერთი მათგანი მთელი დღით „შატალოზე“ წასვლას გადაწყვეტს. მიუხედავად იმისა, რომ მათ გარშემო სულ სხვა სამყარო და გარემოებებია, ისინი ისეთი პერსონაჟები არიან, რომლებსაც გვესმის, რომლებსაც ვგულშემატკივრობთ, რადგან ისინი სირთულეების პირისპირ დგანან“.

ნანა ექვთიმიშვილისა და სიმონ გროსის „გრძელი ნათელი დღეები“ (სცენარის ავტორი – ნანა ექვთიმიშვილი, ოპერატორი – ოლეგ მუტუ, მხატვარი – კოტე ჯაფარიძე, კოსტუმების მხატვარი – მედეა ბაქრაძე, გრიმი – მადონა ჭანტურია, მონტაჟი – შტეფან შტაბენოვი; მონაწილეობენ: მარიამ ბოკერია, ლიკა ბაბლუანი, ზურაბ გოგალაძე, დათა ზაქარეიშვილი, ანა ნიჟარაძე, მაიკო ნინუა, თამარ ბუხნიკაშვილი, თემიკო ჭიჭინაძე, ბერტა ხაფავა, სანდრო შანშიაშვილი, ენდი ძიძავა, ზაზა სალია, მარინა ჯანაშია, გიორგი ალადაშვილი და სხვები. ფილმი – კინოსტუდიების – Indiz Film, Arizona Films, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), Polare Film პროდუქციაა. პროდუსერები – მარკ ვებტერი, გიომ დე-სეი, ნანა ექვთიმიშვილი, სიმონ გროსი, საქართველოს ეროვნული კინოცენტრის დაფინანსებით). მოქმედების დრო – მე-20 საუკუნის 90-იანი წლების დასაწყისი. ადგილი – საქართველო. თბილისის ძველი უბანი ქვეყნის მიკრომოდელადაა ქცეული, მისი მცხოვრებლები – მთელი ქვეყნის მოსახლეობის სახე-სიმბოლოებად (საზოგადოების პორტრეტი, რომელიც სხვადასხვა ფენისა და ასაკის ადამიანებისგან შედგება), იმის მიუხედავად, რომ დროც, გარემოც, ადამიანებიც, ვითარებაც – ძალიან რეალური, ძალიან ნაცნობი და კონკრეტულია.

სწორედ ამ კონკრეტიკიდან – ეპოქის, მეტად დამაჯერებლად შექმნილი, ატმოსფეროდან, ყოფითი თუ პირობითი დეტალებიდან (ნიშნებიდან) ხდება

სათქმელის განზოგადება და დროს, ადგილის, გეოგრაფიული საზღვრების, ამბის ჩარჩოების გარღვევა და ლოკალური სათქმელისა თუ პრობლემის ახალ სივრცეში გაშლა.

ფილმის მთავარი გმირები მოზარდები არიან, რომელთა შორის ორი 14 წლის გოგონას ხაზი იკვეთება (ლიკა ბაბლუანი, მარიამ ბოკერია), რომლებსაც ცხოვრების (მისი ყველა ნახნაგის) შეცნობა, ადამიანებსა და ურთიერთობებში გარკვევა, პირადი გამოცდილებით აღმოჩენებისა და არჩევანის გაკეთება დამოუკიდებლად, რთულ და ექსტრემალურ ვითარებაში უნევთ. მთავარი ისაა, რომ ისინი აკეთებენ არჩევანს. მათი თაობა აკეთებს არჩევანს და სხვასაც ამ გზით ცხოვრებისკენ, ამ მიმართულებით სვლისკენ „მოუნოდებს“.

ის, რაც ქვეყანაში ხდება, თითოეული მოქალაქის ცხოვრებას მართავს, თითოეული ოჯახის მდგომარეობაზე – სულიერსა თუ ფიზიკურზე – აისახება (როგორც სინამდვილეში იყო). ადამიანები კარგავენ ადამიანურ სახეს, ისინი გულგრილები არიან ყველასა და ყველაფრის მიმართ და თავთავიანთ პატარა „სამეფოებში“ სუსტზე ძალადობენ, ძლიერს ქედს უხრიან. ძლიერიც ძალადობს – ოღონდ ისიც მასზე უმწეოზე. ძალა იარაღსა და ფიზიკურ უპირატესობაში გამოიხატება. სულიერებას არსებობაზე ზრუნვა ცვლის, სიკეთესა და სიყვარულს – სიძულვილი. ქვეყანა (აფხაზეთში ომია), ქუჩა (ახალგაზრდები, ბიჭები), პურის რიგები (ჯარისკაცები, გამყიდველები, მყიდველები), სკოლა (მასწავლებლები, ბავშვები) – ყველა და ყველგან მოძალადეა. არც ოჯახებშია სიმშვიდე და მყუდროება. მამა დედას ცემს, შვილი მშობლებს ეურჩება, ატყუებს, მამა ციხეში მკვლელობისთვის იხდის სასჯელს. შვილი მას არ პატიებს... ბიჭს გოგონა „უყვარს“ და იტაცებს. მას უფროსები არ იცავენ. გამტაცებლებს არ უნევენ წინააღმდეგობას. თითქოს მათ თვალწინ არაფერი მომხდარა. ყველას ეშინია. მამა 14 წლის შვილის ქორწილში იღბენს. შვილი ბედს ეგუება – ცხოვრობს მასთან, ვინც არ უყვარს. შემდეგ მკვლელობა ხდება – გულგრილი და დაშინებული გამვლელების წინ და ყველაფერი საბოლოოდ იცვლება...

იმისთვის, რომ გააანალიზო, რა და რატომ ხდება დღეს, საჭიროა გაიხსენო, რაც და როგორც გუშინ ხდებოდა და შემდეგ ეს ორი „განზომილება“ გააერთიანო. წარსული ანმყოფ აქციო და მომავალს სწორედ ამ ჭრილში შეხედო – უარი თქვა იმაზე, რაც უკვე ჩაიდინე, უარი თქვა – ძალადობაზე, რომელიც აუცლებლად იწვევს ძალადობას; იარაღზე, რომელსაც უმეტეს შემთხვევაში შეიძლება გასროლა – მკვლელობა მოჰყვეს. იარაღზე – როგორც ძალადობის სიმბოლოზე, რომელიც დროს ხატამდე ზოგადდება.

„გრძელ ნათელი დღეების“ გმირები ამ არჩევანს აკეთებენ და არა მარტო არჩევანს – ძალადობასა და მშვიდობიანობას, არამედ შეუზღუდავობას, შეუწყნარებლობასა და შენდობას შორის – ისინი (მათთან ერთად მაცურებელი) ამ ნაბიჯით, ამ ქმედებით სიძულვილის მტანჯველი გრძნობისგან თავისუფლდებიან.

„უიარაღოდ ბრძოლას ძალადობის სივრცეში მხოლოდ ფილმის გმირი გოგონები არ გადაწყვეტენ და მხოლოდ ფილმის გმირები არ განიცდიან კათარზისს (გიგა ზედანიას სტატიას თუ გავიხსენებთ). „გრძელი ნათელი დღეების“ მთავარი დამსახურება ისაა, რომ ავტორებმა მართლაც რომ გენიალურ ოპერატორთან, ოლეგ მუტუსთან, მხატვრებთან ერთად, შექმნეს მომწუსხველი ვიზუალური სამყარო, რომელიც თან აღადგენს ეპოქას (შესაბამისად, დისტანციუ-

რია მაყურებელთან) და ამავე დროს, არის სივრცე, რომელიც პირდაპირ შემოდის მაყურებლის დარბაზში და ქმნის გრძნობით, „ფენომენალურ“ ურთიერთობას ეკრანთან. მესმის, რომ სოციოლოგები, ფილოსოფოსები, ფსიქოლოგები თუ ისტორიკოსები მოიხიბლნენ „გრძელი ნათელი დღეების“ თემატიკით, მესმის, რომ ფემინისტების და ქალთა უფლებების დამცველებისთვის ეს სურათი პირდაპირ „მისწრებაა“. მაგრამ ამ ახალი ქართული სურათის მთავარ ღირსებად მე მაინც ერთი ძალიან სერიოზული კინემატოგრაფიული პრობლემის გადანყვეტა მიმაჩნია“.<sup>3</sup>

ადამიანების – საზოგადოების უდიდესი ნაწილი გადარჩენისთვის იბრძვის – ნებისმიერი გზით. ბავშვები – მოზარდები – მათი მაგალითით „სარგებლობენ“, იმით, რასაც ხედავენ და ესმით და ეს მშობლების – უფროსების კიდევ ერთი და მთავარი დანაშაულია. როდესაც ასე ხდება – აუცილებლად გამოჩნდება ხოლმე მეთამბოხე, რომელიც დინების საწინააღმდეგოდ იწყებს სვლას და საზოგადოებას უპირისპირდება.

თავისუფლებასა და სიყვარულს, სიბოლსა და თანადგომას, რაც ბავშვებს ყველაზე მეტად სჭირდებათ, ისინი თავად მოიპოვებენ, ტკივილების, გარშემოცმითა და საკუთარ თავთან დაპირისპირების ფასად და იმარჯვებენ ამ დაუნდობელ და სასტიკ ომში – ძალადობას მშვიდობით – უფრო ზუსტად, მისთვის ბრძოლით უპირისპირდებიან.

ყველას „ჩვენი 90-იანები“ გვაქვს. ნანა ექვთიმიშვილისა და სიმონ გროსის, ზემოხსენებული (და არა მხოლოდ) სხვა ფილმების უმრავლესობა საქართველოს უახლესი ისტორიის ამ პერიოდს უბრუნდება და ბავშვობისა თუ სიყმაწვილის, ჭარმაგ ასაკში ექსტრემალურ ვითარებაში მიღებული შთაბეჭდილებები, ემოციები და შეგრძნებებია, რომლებსაც მთელი ცხოვრება თან ატარებ და როგორც პიროვნებას, განვალებს.

ეკასა და ნათიას გამარჯვება თითოეული ჩვენგანის გამარჯვებაა წარსულზე, მაგრამ ჩვენ ყველას – ჩვენ ქვეყანას – პირველ რიგში, მომავალი აქვს.

სწორედ ამიტომ აღმოჩნდა, მე-20 საუკუნის 90-იანი წლების საქართველო და რაც იმ პერიოდში ქვეყანაში – საზოგადოებაში ხდებოდა, როგორც ის ცხოვრობდა და განიცდიდა, რასაც ჩადიოდა და რასაც არსებული რეალობა „სთავაზობდა“, 21-ე საუკუნის მეორე „დეკადაშიც“ – 2 ათეული წლის შემდეგაც (ან, უფრო ზუსტი იქნება, თუ ვიტყვი, დღეს, განსაკუთრებით) მნიშვნელოვანია ქართველი რეჟისორებისთვის.

„ადამიანი პასუხს აგებს არამხოლოდ იმაზე, რაც უნდოდა, არამედ იმაზეც, რისი გაკეთებაც მოუხდა საკუთარი ნამოქმედარის შედეგად, თუმცა კი, არანაირი შესაძლებლობა არ ქონია, განეჭვრიტა ეს შედეგები და მით უმეტეს, თავიდან აეცილებინა ისინი“<sup>4</sup>.

ამ დრამატული, მეტიც, ტრაგიკული მოვლენებიდან დისტანცირების შემდეგ გაჩნდა ისეთი ქართული ფილმები, რომლებშიც რეჟისორები ცდილობენ დაინახონ წარსული, თანამედროვე ადამიანის მზერით შეხედონ იმას, რაც იყო, გაერკვენ მიზეზებსა და შედეგებში, შეაფასონ კონკრეტული დრო და ზოგადად აქციონ ის; შეაღონ კარი, რომელიც მანამდე დაკეტილი იყო, რადგან ვილაცას არ ეყო ძალა მის გასაღებად, საკუთარ თავში „საკუთარი ნამოქმედარისა“ თუ უმოქმედობს დასაძლევად.



დღეს ეს პირველი წინააღმდეგობა უკვე დაძლეულია და „გრძელი ნათელი დღეები“ – ეკასა და ნათიას მსგავსად, თითქოს ლიდერის დატვირთვის მატარებელად იქცა – რადგან ახალ სივრცესა და ახალ ჭრილში პირველმა და პირდაპირ თქვა ის – მთავარი სათქმელი, რისთვისაც ზემოხსენებულმა კინოსურათებმა ნიადაგი თანდათან მოამზადეს.

ქართული კინო კვლავ საკუთარი თავის, ახალი სამყაროს, კინოს ახალი შესაძლებლობების, ახალი კინოენის, ახალი გამომსახველი ფორმებისა და საკუთარი თავის ძიებაშია. მისი ისტორია – აკაკის მოგზაურობით დაიწყო, მსოფლიო კინოს ისტორია – მატარებლის შემოსვლით. 100-ზე წლის წინ დაწყებული სვლართული და საინტერესო იყო, თავგადასავლებითა და შეხვედრებით აღსავსე, ტრაგიკულიცა და სიხარულის მომტანიც. ქართული კინო დღეს, 21-ე საუკუნეშიც აგრძელებს მოგზაურობას და მატარებელი, რომელზეც ქართველი კინემატოგრაფისტები ოდესაღაც ავიდნენ, ახალი სივრცეების აღმოსაჩენად, ახალ სადგურებზე გასაჩერებლად და სიახლეებთან შესახვედრად მიემართება.

### შენიშვნები

1. Ionesco E, The Chairs <http://freepdfdb.org/pdf/eugene-ionesco>
2. შეფასებები ამოღებულია ფილმის “გრძელი ნათელი დღეები” Facebook გვერდიდან
3. გვახარია გ., მშვიდობით იარაღო, <http://www.radiotavisupleba.ge/content/blog-giorgi-gvakharia-farewell-to-arms/25115380.html>
4. Bonnard A, Greek Civilization, A. Lytton Sells, L.,1957, <http://www.questia.com/library/65822299/greek-civilization>

### გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ასათიანი გ., საუკუნის პოეტები, თბ., მერანი, 1988
2. Шпагин А., Край, „Искусство Кино“. М., N2, 1991
3. Wreh N, OCT 12, 2013 MOVIES&TVMontreal, <http://www.ixdaily.com/grind/8e8737e61f8ec583ea2675f19bf093a67a0e16a0/>

## **კინოენის განვითარების ტენდენციები**

### **სინეფილის აღსარება.**

ამ ბოლო დროს ბევრ ფილმს ვნახულობ ინტერნეტის მეშვეობით. სხვა ფორმატით ნახვის საშუალება, სამწუხაროდ, არ მაქვს. თუმცა, მინდა ვთქვა, რომ „პროფესიონალურ წყურვილს“ ასეთი გზითაც ვიკლავ, ანუ ვახერხებ ვიყო საერთო გლობალური კინოპროცესის მოთვალყურე, თუნდაც საფესტივალო ფილმების მიხედვით. სასიხარულოა, რომ მომრავლდა ისეთი საიტები, რომლებიც უხვად გვთავაზობენ ექსპერიმენტული კინოს თანამედროვე ნიმუშებს და ავანგარდული კინოხელოვნების კლასიკურ ნაწარმოებებს. მოგეხსენებათ, ამ მიმართულებითაც მნიშვნელოვანი ძვრებია მსოფლიო კინემატოგრაფში, რასაც ახალი ვიზუალიზაციის ეპოქა შეიძლება ვუნოდოთ ციფრული ტექნოლოგიების განვითარების პირობებში. არაფერს ვამბობ კომერციული მეინსტრიმის სივრცეში მიმდინარე პროცესებზე, ამ ტიპის კინო და მის ირგვლივ ატეხილი აჟიოტაჟი მასობრივი ცნობიერების განუყოფელ კულტურულ ოკუპაციად არის ქცეული. მოკლედ, თუ გსურს იცოდე, რა ხდება კინოში, ყველაფრის გაგება არის შესაძლებელი... და ხაზს ვუსვამ, ინტერნეტის წყალობით!

### **თემის მოსინჯვა.**

მთავარი ამოსავალი პრინციპი არის ის, რომ კინემატოგრაფიული ენის ჩამოყალიბებაში განსაკუთრებულ როლს თამაშობს ტექნიკური პროგრესი. ამჟამად, განვითარების ის დონე, რომელიც არსებობს დღეს, კერძოდ, რეალობის (სინამდვილის) აუდიო-ვიზუალური ფიქსაციის კუთხით, – გვაძლევს საფუძველს დავასკვნათ, რომ კინოენა, მიუხედავად თავისი ტექნიკური პარამეტრებისა – ფირზეა გადაღებული, თუ ციფრული ფორმატის სხვადასხვა ვიდეოკამერით, – ისეთივე სრულყოფილიანი კომუნიკაციის და ინფორმაციის გადაცემის საშუალებაა, როგორც სამეტყველო ენა, როგორც ფერწერული „ენა“, რომელსაც გააჩნია თავისი გრამატიკა, მორფოლოგია, სინტაქსი და ა.შ. და წარმოადგენს „კულტურის ენას“ თავისი ესთეტიკურ-შემეცნებითი კონტექსტით.

### **არჩევანი.**

აი, რეჟისორები, რომელებიც ახალი კინოენის შექმნელებად შეიძლება მივიჩნიოთ. არიან სხვებიც. მაგრამ 21-ე საუკუნის კინემატოგრაფის განვითარების ახალი მიმართულებები ამ ხელოვანთა ფილმებმა ყველაზე გამორჩეულად და განსხვავებულად წარმოაჩინეს. რა თქმა უნდა, ჩემი აზრით:

მიქელანჯელო ფრამარტინო. Michelangelo Frammartino.

აპიჩატპონ ვირასეტაკული. Apichatpong Weerasethakul.

ბენ რასელი. Ben Russell.

ბენ რივერსი. Ben Rivers.  
კარლოს რეიგადასი. Carlos Reygadas.  
ცაი მინ-ლიანი. Tsai Ming-liang.  
ჯია ჯანკე. Jia Zhangke.  
ბრუნო დიუმონი. Bruno Dumont.  
ნური ბილღე ჯეილანი. Nuri Bilge Ceylan.  
ლავ დიასი. Lav Diaz.  
შანტალ აკერმანი. Chantal Akerman. <http://posmotri-online.com/4df6>  
პედრუ კოშტა. Pedro Costa.  
ლისანდრო ალონსო. Lisandro Alonso.  
ხოსე ლუის გერინი. José Luis Guerin.  
და, როგორც იტყვიან ასეთ შემთხვევაში, სხვები...

საჭიროა გაიმიჯნოს შინაარსი და ფორმა, როდესაც ასეთი კატეგორიისა და ხასიათის კინემატოგრაფზე და ასეთი ტიპის რეჟისორებზე ვსაუბრობთ. ნარიტივი მცირე როლს თამაშობს. საქმე გვაქვს უფრო ანტინარატივთან, როდესაც ფორმა დომინირებს და არა თხრობა ან ამბავი. ახალი კინოენა ციფრული ტექნოლოგიის პირმშოა. ჩვენი საუკუნის დასაწყისში იყო აზრთა სხვადასხვაობა, განსაკუთრებით – კინომცოდნეთა შორის. მაგრამ ნახშირით დახატავ სურათს თუ ზეთის საღებავით, დიდი მნიშვნელობა არ უნდა ჰქონდეს – მთავარია, რას ამბობ, ანუ გამოხატავ, ანდა რატომ ამბობ, ანუ რატომ მომითხრობ. და რაც ყველაზე მთავარია: როგორ შეასრულებ (ამ სიტყვის უზოგადესი მნიშვნელობით)! ტექნოლოგიებს ადამიანი ქმნის და თვითონვე აკისრებს იმ ფუნქციას, რაც მისი ნააზრევ-ნაფიქრალის გადმოცემას ემსახურება.

იყო დრო, როცა ვიდეოკამერით გადაღებული „თხრობა“ კინოდ არ ითვლებოდა (ვილაცეებისთვის). ამბობდნენ, რომ ვიდეოკამერა (შემდეგ ციფრული) შეუძლია შეიძინოს ყველამ, გადაიღოს რაც მოესურვება და უნოდოს კინო. მაშინ ერთმა ამერიკელმა რეჟისორმა, მონტე ჰელმანმა (Monte Hellman) ასეთი შედარება მოიყვანა: ამ ლოგიკით ყველას შეუძლია შეიძინოს ფურცელი და კალამი და წეროს, რაც მოესურვება, მაგრამ მხოლოდ ერთეულები ქმნიან ლიტერატურასო.

### **აუცილებელი სამეცნიერო ექსკურსი.**

კინოენა კინოს სემიოტიკური შესწავლის საგანია. XX საუკუნის II ნახევარში ამ თვალსაზრისით ფართო სამეცნიერო შრომა ჩატარდა. იური ლოტმანის ნააზრევმა კინოს სემიოტიკის მიმართულებით არა მხოლოდ მაშინდელ „ჩაკეტილ“ საბჭოთა კავშირში, არამედ კინოზე მოფიქრალ მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნებშიც ჰპოვა გამოძახილი.

ბუნებრივ ნიშანთა სისტემა; სახეობრივ ნიშანთა სისტემა; ენობრივ ნიშანთა სისტემა; ფიქსირების ნიშანთა სისტემა; კოდირებულ ნიშანთა სისტემა.

სემიოტიკა – მეცნიერება ნიშანთა და ნიშანთა სისტემების შესახებ. იგი წარმოიქმნა ლინგვისტიკის, ინფორმაციის თეორიის, ფსიქოლოგიის, ბიოლოგიის, ლიტერატურის და სოციოლოგიის გადაკვეთაზე.

სინტაქტიკა – ნიშანთა სისტემის ობიექტური კანონზომიერებების შესწავლა.

სემანტიკა – ნიშანთა სისტემის შიგნით თავად ნიშნისა და მნიშვნელობის ურთიერთმიმართების შესწავლა. მნიშვნელობათა არსი ნიშანთან მიმართებაში. აღსანიშნისა და აღნიშნულის მოდელირება.

პრაგმატიკა – ნიშანთა სისტემის ენა (არა მხოლოდ ვერბალური). ენისა და მისი გამოყენების წესები. სუბიექტის შემეცნებისა და სისტემის ურთიერთდამოკიდებულება.

### **მცირე პუბლიცისტიკა.**

მხედველობითი აღქმა, არისტოტელეს თქმით, სხვა მგრძნობელობით აღქმათა შორის ყველაზე მეტად უწყობს ხელს სინამდვილის შემეცნების პროცესს.

სინამდვილის მხედველობითი შემეცნება.

როცა ფილმი არ საჭიროებს ვერბალურ თარგმანს, მაშინ ის ნამდვილი კინოა, ანუ ვიზუალური აღქმა გვანვდის იმ ინფორმაციას, რაც სიტყვას უნდა ეთქვა. თვალი ხედავს. თვალი ხედავს ბუნებრივ მდგომარეობათა მრავალფეროვნებას – ადამიანის მოქმედებებს და ქცევებს, წელიწადის დროთა ცვალებადობას, დროის სწრაფვას უსასრულობისკენ, რომელსაც არც წინ და არც უკან ბოლო არ უჩანს (სასრულია მხოლოდ საკუთარი სიცოცხლე).

ჯიმ ჯარმუშის ფილმში „მისტიკური მატარებელი“ (Mystery Train, 1989), ერთ-ერთი ნოველის გმირები იაპონიიდან ტეხასის მემფისში სამოგზაუროდ ჩამოსული შეყვარებული წყვილია. ისინი გაუთავებლად ლაპარაკობენ თავიანთ ენაზე, მაგრამ მათი საუბარი იმ საერთო მდგომარეობის გამოხატულებაა, რომელსაც ხატავს ავტორი, რომლის გადმოცემის მიზანიც აქვს ნაწარმოებს მთლიანობაში. ამიტომ რაზე საუბრობენ გმირები, აზრს კარგავს და მაყურებელი ეკრანზე ასახულ რეალობას იმგვარი სახით „კითხულობს“, ჭვრეტს, როგორც ფანჯარასთან გარინდებული ბავშვი აფორიაქებულ ქუჩას, ან ცარიელს, ან თოვლიანს, ან ზაფხულის სიცხით გათანგულს.

სიუჟეტი იმდენად მარტივია, მოსაყოლადაც არ ღირს. მაგრამ ვიზუალურად ის ისეთ რთულ სულიერ ისტორიას მოგვითხრობს, მისი გადმოცემა სიტყვებით შეუძლებელია, მხოლოდ ნახვით გაიგებ.

მიქელანჯელო ფრამარტინოს ფილმში „ოთხჯერ“ (Le quattro volte, 2010) არის ასეთი ეპიზოდი: მოხუც მესაქონლეს (ავადმყოფია და მძიმედ ახველებს) მიაქვს რძე ეკლესიაში და გადასცემს ეკლესიის დამლაგებელ ქალს, რომელიც ყოველ დილით ხვეტავს სალოცავს და ამ მოხვეტილ მტვერს აგროვებს, აფასოებს და წამლად ურიგებს თანასოფლელებს მცირე, მაგრამ ყოველდღიური საჭიროების საფასურად. მესაქონლე ბრუნდება სახლში, მტვერს წყალში ხსნის, კოვზს ურევს და ძილის წინ სვამს, მაგრამ ღამით მას ისევ მწარედ ახველებს. მეორე დღეს მოხუცი მესაქონლე ისევ მიდის ეკლესიაში და ა.შ.

ცხოვრების ამ მონაკვეთის „ხედვა“, ანუ როცა ხედავ ადამიანის მოქმედებას, მისი მოქმედების მოტივაციას და აქედან გამომდინარე ქცევას, ცნობიერება ბადებს აზრს (ჭეშმარიტი კინოს თვისება) ამაოებაზე, გულუბრყვილობასა და პრაგმატიზმის კონფლიქტზე, ანუ ნაწილი მდგომარეობის თანაგანცდა იწყებს „საუბარს“ კატეგორიებით და მცნებებით, რომელიც, გავრცელებული შეხედუ-

ლებით, თითქოს მხოლოდ ინფორმაციის ვერბალურად გადმოცემის შემთხვევაში უნდა იყოს შესაძლებელი.

მუნჯი კინო ამ შემოქმედებითი სტრატეგიის ფუძემდებელია – მხედველობითი შემეცნება. ხშირად იგი ფასდებოდა, როგორც ხერხი და არა როგორც ბუნება და მთავარი მახასიათებელი. ბოლოდროინდელმა ძიებებმა ამ მიმართულებით (განსაკუთრებით ციფრული ტექნოლოგიის დამკვიდრების შემდეგ) საბოლოოდ დაადასტურა, რომ სინამდვილის შესწავლა ვიზუალური ენით – კინოშემოქმედების ძირითადი ესთეტიკური კოდია.

### **მხოლოდ მოსაზრების დონეზე.**

თანამედროვე კინემატოგრაფში მიმდინარე პროცესები ორი თვალსაზრისით განიხილება, პირველი – ფილოსოფიური კუთხით, მეორე – ტექნიკური პროგრესის მიმართულებით.

ერთი მხრივ, ყოველგვარი მხატვრული მოცემულობა არის ჩვენი არსებობის რომელიმე გამოხატულების ნიშანი და ხატი, მისი ანარეკლი, ანდა მისი ფიქსაცია, თუნდაც მსგავსება. ხელოვნურად შექმნილი რეალობა შეიცავს კონტექსტს, რომელიც ე.წ. ბუნებრივ რეალობას შესაძლებელია არც მოეპოვებოდეს თავისთავად (ანდა თავის თავში). საკუთარ ფუნქციონალურ და შინაარსობრივ, ანდა აზრობრივი მნიშვნელობის დატვირთვას რეალობა მხატვრულ ფორმად გარდქმნის შემდეგ იძენს. ესთეტიკა სინამდვილეს ანიჭებს აზრს ანუ ფორმას, რამეთუ ფორმა არსებობს აზრში. რეალობის მხატვრული მოდელირება სინამდვილის შემეცნების დღესდღეობით არსებული შესაძლებლობის უმაღლესი ფორმაა. მოდელირებული მხატვრული რეალობა უფრო ნამდვილია, ვიდრე ნატურალური რეალობა. ნატურალური რეალობა თავის თავში არ შეიცავს აზრს, ხოლო მხატვრული რეალობა თავის თავში ატარებს როგორც აზრობრივ დატვირთვას, ისე კონტექსტუალურ მნიშვნელობას.

კინოაზროვნების მიმართება „ბუნებრივი“ რეალობისადმი ხელოვნების სხვა ფორმებისგან განსხვავებით სპეციფიკურია. თვალი ხედავს. ეს კინოს თვისობრივი ბუნებაა. თვალი კი ხედავს ყველაფერს, რაც ხდება, ანუ რაც მოქმედებს, მოძრაობს, ან იქნებ არ მოძრაობს, მაგრამ არსებობს და ეს უკვე უდრის მოძრაობას. ცხოვრების მოძრაობაზე დაკვირვება და მისი აღნუსხვა მხატვრული სისტემის (მაღალი ფორმის ნიშანთა სისტემა!) ფარგლებში წარმოადგენს ზოგადად კინემატოგრაფის ძირითად მახასიათებელს, მის ხერხსა და საშუალებას ერთდროულად, როგორც სამეტყველო ენა, ოღონდ ვიზუალურ სახე-ნიშანთა სისტემის ფარგლებში.

### **პრაქტიკული რეჟისურა – მონტაჟი**

რა არის „მონტაჟი“ – დღეს ეს ყველამ იცის. ეს კითხვა რომ დაუსვავთ ვიზუალური დარგების (ტელევიზია ან კინომატოგრაფი) ნებისმიერ წარმომადგენელს, ერთნაირ პასუხს მიიღებთ: ეს არის ცალკეული კადრებისგან შემდგარი გადაცემა ან ფილმი. პასუხი სწორეცაა და პრიმიტიულიც.

მონტაჟის ცნება თავისი არსით და თვისებებით უფრო ფართოა, ვიდრე წარმომადგენია. შევეცდები მის ძირითად ასპექტებზე გესაუბროთ.

მონტაჟს, კინოს პრაქტიკოსებისგან და თეორეტიკოსებისგან ბევრი სპეციალური ნაშრომი აქვთ მიძღვნილი. რეჟისურაზე შექმნილ ყველა ნიგნში მოინახება თავი მონტაჟის შესახებ. მონტაჟს, როგორც დამოუკიდებელ დისციპლინას ასწავლიან მსოფლიოს საუკეთესო კინოსკოლებში. ათეული წლების წინ მონტაჟს, ეკრანული გამომსახველობის საშუალებათა რიგს მიაკუთვნებდნენ. ასეთები ბევრი იყვნენ. ეს არის ერთ-ერთი ყველაზე გავრცელებული შეხედულება, რომელიც სრულიად შეესაბამება სინამდვილეს. მართლაც და, მონტაჟი ფაქტობრივად, ეკრანის გამომსახველობითი ფორმაა.

მაგრამ მნიშვნელოვნად ადრე გაჩნდა შეხედულება მონტაჟზე, როგორც მხატვრული აზროვნების ახალ მეთოდზე. თუ ეს პოზიცია მტკიცებულია და სწორი, მაშინ ის ეწინააღმდეგება აზრს „მონტაჟის“ როგორც გამომსახველობით საშუალებას.

შემოქმედებითად რეჟისორი, დრამატურგი, ოპერატორი, ჩაიფიქრებენ და ქმნიან თავის ნაწარმოებს, იყენებენ რა თავისი ხელოვნებიდან ერთ ან რამდენიმე გამომხატველობით საშუალებას, მათ შორის მონტაჟსაც. ყოველი ნაწარმოები ასე თუ ისე – მხატვრული აზროვნების ნაყოფია. მაგრამ მხატვრული აზროვნება იერარქიული მნიშვნელობით პრინციპულად მაღლა დგას იდეის განხორციელების საშუალებებთან მიმართებაში. ასეთი თვალსაზრისი არსებობდა ათეული წლების წინ. მონტაჟის ისტორია დრამატიზმით არის აღსავსე და ყოველთვის მოითხოვს შეხსენებებს და გადახედვას.

ისე ცოტას თუ ახსოვს და ნაუკითხავს, რომ საკმაოდ ადრე მონტაჟზე იმსჯელა და დაწერა ლევ კულეშოვმა.

1917 წელს იგი წერდა: „იმისათვის, რომ რეჟისორმა შექმნას ფილმი, უნდა შეკრიბოს ცალკეულად გადაღებული უნესრიგო და დაუკავშირებელი ნაწილები ერთ მთლიანობაში და შეათავსოს ცალკე მომენტები, ყველაზე მომგებიან, გონივრულ და რითმიულ თანამიმდევრობაში, როგორც ბავშვი ადგენს ცალკეული დაფანტული, ასოებიანი კუბებით მთელ სიტყვას ან ფრაზას. ამ ამონარიდში პრაქტიკულად ნათქვამია ყველაზე მთავარი მონტაჟის შესახებ. მონტაჟი არის ცალკეული კუბებისგან ნაწარმოების შინაარსის და აზრის შედგენის საშუალება.

ნანარმოების გამომსახველობისათვის მოითხოვება შემოქმედებითი ძიება, ცალკეული მომენტების, მატ-ნაკლებად „ხელსაყრელი“ ვარიანტების შესათავსებლად (სცენა, მოვლენები ან მოქმედებები) და მთავარი მეთოდი, რომლითაც ეს ყველაფერი მიიღწევა, არის მონაკვეთის შეპირისპირების მეთოდი.

ხოლო მატ-ნაკლებად „ხელსაყრელი“ ვარიანტების შესათავსებელი მეთოდით, თანამიმდევრობა უნდა იყოს რითმულად ორგანიზებული.

რამდენიმე წლის შემდეგ კულეშოვმა ჩაატარა გარკვეულ ექსპერიმენტები, რომლებმაც მოიპოვეს მსოფლიო აღიარება და გახდნენ ქრესტომათიული განმარტებები მონტაჟის ორ ძირითად ფუნქციაზე კინოში.

პირველი ექსპერიმენტი – „გეოგრაფიული“.

სანყის კადრში მსახიობი ხოხლოვა მიდის „მოსტორგის“ გასწვრივ პეტროვკაზე. მეორეში – მსახიობი ობოლენსკი მოდის მდინარე მოსკოვის სანაპიროზე. ამ კადრებში მათ გაიცინეს და ერთმანეთის შესახვედრად გაემართნენ. თვითონ შეხვედრა და ხელის ჩამორთმევა გადაღებული იყო გოგოლის ძეგლის ფონზე. აქ გმირები მოტრიალდნენ და სადღაც გაიხედეს.

შემდეგ თანამიმდევრობაში ჩასმული იყო თეთრი სახლის კადრი ვაშინგტონში.

შემდეგ იყო პრეჩისტენსკის ბულვარზე გადაღებული კადრი, სადაც მსახიობები იღებენ გადაწყვეტილებას და მიდიან. და ბოლოს კადრი რომელშიაც ისინი ქრისტეს სახელობის ეკლესიის კიბეზე აღიან. ყველამ, ვინც ეს მასალა ნახა, ერთ აზრამდე მივიდა, რომ გმირები თეთრ სახლში შევიდნენ.

მთავარი დასკვნა – საჭიროა იცოდეთ სწორედ ორგანიზება და მსახიობთა მოქმედება მიმართო მომდევნო (მეზობელ) კადრებში. მაშინ მაყურებლის ცნობიერებაში ჩამოყალიბდება ერთიანი სივრცის შთაბეჭდილება, ხოლო გმირების მოქმედება ამ სივრცეში აღქმული იქნება როგორც უწყვეტი გაგრძელება. სრულიად გასაგებია, რომ კულეშოვმა ამ ექსპერიმენტში დაამტკიცა მონტაჟის მიზანმიმართული ორგანიზების აუცილებლობა მსახიობთა მოქმედებისა ყოველი კადრის შიგნით, ესე იგი განსაზღვრული შინაარსით შევსებული კადრის აუცილებლობა მყარად განსაზღვრული ფორმით: რეჟისორის მიერ შერჩეული სიმსხვილეებით და ნათლად ორიენტირებული გარე მოძრაობაზე და გამოხედვებზე. მხოლოდ ამ შემთხვევაში მთლიანად დამონტაჟებული სცენა მოახდენს მაყურებელზე გარკვეულ შთაბეჭდილებას.

მეორე ექსპერიმენტი – ცნობილი „კულეშოვის ეფექტი“.

ამისთვის ბიძგი გამოიწვია კამათმა. გადაღებული იქნა მსახიობ მოზჟუხინის მსხვილი ხედი, რომელშიც ის უემოციოდ იხედება სადღაც. გადაღებული იქნა სხვა სამი კადრიც: მოთამაშე ბავშვი, ახალგაზრდა გოგონა კუბოში და ცხელი ბულიონით სავსე თეფში. მოზჟუხინის ხედი სამ ნაწილად გაჭრილი და დამონტაჟებული იყო ცალკეულად მოთამაშე ბავშვის, კუბოში მნოლიარე გოგონას და ცხელი ბულიონით სავსე თეფშის კადრთან. სამი დამოუკიდებელი სამონტაჟო ნაჭერი, რომელშიაც მოზჟუხინის ერთი და იგივე პორტრეტი მეორდება, ერთდროულად აჩვენეს კოლეგების ვიწრო წრეს. ყველანი უსიტყვოდ მივიდნენ დასკვნამდე, რომ პირველ შემთხვევაში გმირი ტკბება ბავშვის თამაშით, მეორე-

ში – მწუხარება გოგონას ნეშტთან, ხოლო მესამეში – ის უბრალოდ მშვიდობა და ტკბება კარგი სადილით. კამათი მოგებულ იქნა!

ერთი და იგივე კადრი იძენს განსხვავებულ განმარტებას მომდევნო, შემდეგი კადრის შინაარსთან დამოკიდებულობით, სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ – ორი კადრის შეპირისპირებით დაიბადა ახალი შინაარსი, რომელიც არც პირველში იყო და არც მეორეში.

კულემოვის კინოსკოლიდან გამოვიდნენ სახელგანთქმული რეჟისორები: ვ. პუდოვკინი, ბ. ბარნეტი, ლ. ობოლენსკი, ა. ხოხლოვა, ს. კომაროვი, ვ. ფოგელი. ისინი წერდნენ: „ჩვენ ვაკეთებთ ფილმებს – კულემოვმა შექმნა კინემატოგრაფი“.

ს. ეიზენშტეინმაც დაჰყო რამოდენიმე თვე კულემოვის სკოლაში, როგორც თავისუფალმა მასმენელმა, მაგრამ არ გამხდარა მისი წევრი. კულემოვის იდეები, აზრები მისთვის კარგად იყო ცნობილი. 1925 წელს მან შექმნა თავისი შედეგები „ჯავშნოსანი პოტიომკინი“, 1927-ში – „ოქტომბერი“ და ერთვება თეორიაში. კულემოვის კვლადაკვალ, ისიც ითვალისწინებს კინოში მონტაჟის უსაზღვრო შესაძლებლობებს, კადრს განიხილავს როგორც ნიშანი, როგორც იეროგლიფი, მაგრამ აბსურდამდე დაჰყავს მონტაჟის გამომსახველობითი შესაძლებლობების იდეა. „ეს იქნება უშუალოდ ლოზუნგის გადაცემის ხელოვნება“ – წერდა იმ დროს მთლიანად პოლიტიზირებული ეიზენშტეინი. ის შეეცადა კულემოვზე მაღლა ასულიყო და ჩიხში მოექცა. ინტელექტუალური კინოს ასეთი თეორია თვითონვე გაბერილი ლოზუნგი აღმოჩნდა და საქვეყნოდ მოუწია მასთან ჩამოშორება.

იმ პერიოდში დამთავრდა მუნჯი კინოს ეპოქა, სადაც კადრების მონტაჟი უმთავრეს ფუნქციას ასრულებდა ფილმების შინაარსისა და ფორმების შექმნაში. უპირობოდ დამთავრდა მონტაჟის განმარტებებიც. ხმოვანი კინემატოგრაფის ერთ რადიკალურად შეცვალა მონტაჟის როლის დამოკიდებულება კინოში. ახალმა ეკრანულმა ესთეტიკამ და ტექნოლოგიურმა აუცილებლობებმა, – გადაეღოთ გრძელი კადრებით, კინემატოგრაფისტებს მეორე უკიდურესობისაკენ უბიძგა – მონტაჟის სრული უარყოფისაკენ.

მაინც რა გახსნა კულემოვმა თავის ექსპერიმენტებში? როგორ შეიძლება განვიხილოთ მისი შედეგი თანამედროვე მეცნიერების პოზიციიდან? ხომ არ არის რაიმე ისეთი დამალული, ანალიტიკოსების შეხედულებებისაგან, დღემდე? დიახ! კულემოვმა თავის ექსპერიმენტებით გახსნა არა „კინოს კანონი“ და არა „მონტაჟის კანონი“. მან კინოკადრებით, ამ კადრების შიგა მასალით მთელ მსოფლიოს აჩვენა, როგორ მუშაობს ადამიანის ცნობიერება, როგორ ხდება აღქმის პროცესი, როგორ აკეთებს ადამიანი დასკვნებს მხედველობითი ინფორმაციის მიღებისა და დამუშავების რეზულტატით და არა აქვს მნიშვნელობა, ეკრანიდან მიღებული მხედველობითი პროცესია ეს თუ ცხოვრებისეული.

მთავარი დასკვნა: გარემოდან მიღებული ინფორმაციის ყველა შემთხვევაში (ეკრანიც შეიძლება იყოს გარემოს ასეთი ნაწილი) ადამიანი ეძებს კავშირს ინფორმაციის ცალკეულ მონაკვეთებს შორის, ეძებს ახსნას დანახული, ცდილობს გაიგოს მომხდარის არსი. მხოლოდ მომხდარი მოვლენების აღქმის შემდეგ დგება გარკვეული სიმშვიდე, იკლებს შინაგანი დაძაბულობა. კინოსთვის ეს ნიშნავს: გაიგო შინაარსი. ეს დაკავშირებულია თვითგადარჩენის უძველეს ინსტიქტთან. მხოლოდ ამის შემდეგ ნებისმიერ ჩვენთაგანს ესმის, რომ მას არაფერი



ემუქრება და თავს საკმაოდ კომფორტულად გრძნობს. თუმცა მოზუხინი ეკრანიდან არავის არაფრით არ ემუქრებოდა, ექსპერიმენტის მაცურებლთა ინსტინქტი უდავოდ მუშაობდა.

მონტაჟი არ არის არც კადრის, არც კინოს და არც ტელევიზიის თვისება! მონტაჟი – მეთოდი ადამიანის აზროვნებისა, რომლითაც სარგებლობენ კინოსა და ტელევიზიის მესვეურები, თავისი ნაწარმოებების შესაქმნელად. მონტაჟი – ადამიანის ცნობიერების ფუნქციონირების ბუნებრივი შემადგენელი ნაწილია.

მონტაჟი როგორც ხელობა, ითხოვს მონტაჟური აზროვნების ცოდნას, ანუ გესმოდეს, რომ მონტაჟი – ეს არის ფირზე დაფიქსირებულ დროსთან და სივრცესთან თამაში. მისი დახმარებით ჩვენ შეგვიძლია შევკვეცოთ და გავწელით დრო და რეალური სივრციდან შევადგინოთ ეკრანული სივრცე.

როგორც ყველა თამაშს, მონტაჟსაც აქვს თავისი წესები.

ჯერ ერთი, არ შეიძლება მონტაჟს მოვეპყროთ მხოლოდ როგორც გამოსახულებით მონტაჟს – მონტაჟის პრინციპი დღესაც მოქმედებს ფერზეც და ხმაზეც, ისინი შეწყობილად ქმნიან მონტაჟის სტილს და არ შეიძლება გამოსახულება დავამონტაჟოთ ერთი მანერით, ხოლო ხმა მეორეთი, თუ ეს არ წარმოადგენს პირობას გარკვეული მიზნით, მხატვრული გადანწყვეტისათვის.

მეორეც, უნდა გვესმოდეს, რომ მონტაჟი იწყება გადაღებამდე და არა მერე, ანუ წინასწარ განვსაზღვროთ რას რა „ენებება“ და შესაბამისად დავგეგმოთ გადაღებები, დეკორაცია (ან შევარჩიოთ ინტერიერი), დავაყენოთ სინათლე, განვალაგოთ კამერები ან ავაგოთ კადრი.

მესამეც, გამუდმებით გვახსოვდეს ტემპო-რიტმი, ანუ – კადრის რიტმის შეთავსება (მოცემული სიმსხვილის ხანგრძლივობა) ეპიზოდის რიტმთან (მოცემული კადრების რაოდენობა) და შესაბამისად, ეპიზოდის რიტმი ნაწარმოების საერთო რიტმთან (მოცემული ეპიზოდების რაოდენობა). ეს შეთავსებები აუცილებელია განვალაგოდ განსაზღვრული პრინციპით – უნისონში, რეზონანსში, კონტრაპუნქტში, „რეგთაიმში“ და სხვა...

და ბოლოს მეოთხე, გავყვეთ განსაზღვრულ სამონტაჟო სისტემას, რომელიც ბევრ რამეში საზღვრავს და ადგენს იმას, რაც ზევით ითქვა.

ძირითადი სისტემა ორია – კომფორტული და აქცენტის მონტაჟი.

კომფორტული მონტაჟი გვაძლევს ცხოვრების მიმდინარეობის იმიტაციას, აღიარებს რა დროის უცვლელობას, ადგილს და მოქმედებას. მისი კანონები ყალიბდება ისე, რომ მაცურებლის ხედვამ ვერ შეამჩნიოს „გადაბმები“ და მუდმივად ახსოვდეს, სად იმყოფება და რა ხდება. ის გასცემს ეკრანულ დროს და სივრცეს, რეალურივით.

პირველის საპირისპიროდ აქცენტის მონტაჟი არის დაჩეხილი, ნახტომისნაირი, ხაზგასმული გადასვლებით და გადაყავს მაცურებელი ერთი ადგილიდან მეორეში, შეჯახებულ ადამიანებში, ფრაზებში, რიტმში, აზრებში.

ორივე სამონტაჟო სისტემა იგება ან თანამიმდევრობით, ან მონტაჟის საერთო პრინციპების დარღვევით.

მონტაჟის განსკუთრებულობა და თავისებურებები.

განასხვავებენ კადრის სამ ძირითად ხედს: საერთო, საშუალო და მსხვილი ხედი. ამა თუ იმ კონკრეტული კადრის ან ხედის მასშტაბის განსაზღვრისათვის

გვევლინება ადამიანის ფიგურა. თუ ის მთლიანად ხვდება კადრში, ეს არის საერთო ხედი, თუ მხოლოდ ნაწილი – საშუალო, თუ მხოლოდ თავი – მსხვილი.

თავისთავად, ყოველი სიმსხვილე იყოფა სამ გრადაციად;

„საერთო მესამე“ – ადამიანის სიმაღლე კადრში კადრის ვერტიკალურ ზომასთან იმდენად პატარაა, რომ გაურკვეველია მისი ინდივიდუალური ნიშნები.

„საერთო მეორე“ – ადამიანის სიმაღლე კადრში კადრის ვერტიკალურ ზომასთან პატარაა, მაგრამ გარკვეულია მისი სახის ნაკვეთები ტანსაცმლის დეტალები.

„საერთო პირველი“ – როდესაც ადამიანის ფიგურა ზუსტად ერწყმის კადრის ზომას.

„საშუალო მესამე“ – ადამიანის ფიგურა „იჭრება“ კადრში მუხლებთან.

„საშუალო მეორე“ – ადამიანის ფიგურა „იჭრება“ კადრში წელთან.

„საშუალო პირველი“ – ადამიანის ფიგურა „იჭრება“ კადრში მკერდთან.

„მსხვილი მესამე“ – კადრში ადამიანის კისერი და თავია.

„მსხვილი მეორე“ – კადრში მხოლოდ სახეა.

„მსხვილი პირველი“ – კადრში სახის ნაწილი.

კომფორტულ მონტაჟში არ შეიძლება შევავახოთ მეზობელი სიმსხვილეები, ოპტიმალური მონტაჟი – სიმსხვილეებზე. მაგ: „საშუალო მეორე“ – „მსხვილი მესამე“, არავითარ შემთხვევაში „საერთო პირველი“ – „საშუალო მესამე“ ან „საერთო მესამე“ – „მსხვილი პირველი“.

სიმსხვილეების თვალსაზრისით, განსაკუთრებულად გვევლინება კადრები, რომელთათვისაც შეუძლებელია მასშტაბის საზომად ადამიანის ფიგურის გამოყენება, ეს არის სპეციალური ოპტიკის გამოყენებით გადაღებული კადრები:

„მაკროგადაღება“ (ანალოგიურია ადამიანისგან ლუპის გამოყენება), როდესაც საჭიროა ვაჩვენოთ, ადამიანის თვალთ დანახული ნიუანსები, მაგრამ ეკრანზე გადიდების საჭიროებისათვის, მაგ: ფორები კანზე;

„მიკროგადაღება“ (ანალოგიურია მიკროსკოპის გამოყენებისა), როდესაც საჭიროა ვაჩვენოთ ადამიანის მხედველობისთვის უხილავი ობიექტები, მაგ: მიკრობები.

ამის გარდა აუცილებელია გამოვყოთ რაიმე საგნის ან ტანის ნაწილი (საათის ციფერბლათი ან ადამიანის თვალი) – ასეთ სიმსხვილეს ეძახიან „დეტალს“.

ასეთი კადრების გამოყენება კომფორტულ მონტაჟში უნდა იყოს გამართლებული წინამორბედი მოქმედებით, მაგ: გმირი იხედება საათზე ან იხრება მიკროსკოპისკენ.

როდესაც არ არის საშუალება ზუსტად გავყვეთ კომფორტული მონტაჟის პრინციპს სიმსხვილეებით, საჭიროა გვახსოვდეს, რომ ხედების ხანგრძლივობამ შეიძლება გაასწოროს სიმსხვილეებზე ნახტომი – რაც უფრო გრძელია ხედი, უფრო რბილი იქნება მომდევნო სიმსხვილეზე გადასვლა.

ნებისმიერ ორ ადამიანს შორის, რომელიც კადრში იმყოფება, შეიძლება აზრობრივად გავავლოთ ხაზი, რომელიც იმეორებს მათი ერთმანეთთან მზერის მიმართულებას. ამ ხაზს ჰქვია „ურთიერთობის ხაზი“, რომელიც წარმოადგენს კომფორტულ მონტაჟში მთავარ კრიტერიუმს, გეოგრაფიის პრინციპით. ყველა გადასაღები წერტილი ყნდა იმყოფებოდეს მხილოდ მის ერთ მხარეს. მისი გადაკვეთა შეიძლება მხოლოდ ერთ ხედზე, როცა კადრი იწყება მის ერთ მხარეზე

და მთავრდება მეორეზე. სამონტაჟო გადახტომა (ჩაჭრილი კადრითაც) კი დაუნგრევეს მყურებელს სივრცულ წარმოსახვას, რომელიც ორი ადამიანის საუბრის დროს დაინახავს ორ, ერთნაირად მიმართულ პროფილს.

მონტაჟის დროს, ორი ადამიანის საუბარი მორიგეობით მონტაჟდება ერთის მარცხენა პროფილი და მეორეს მარჯვენა ან პირიქით – ე.წ. „რვიანი“. ეს პრინციპი ვრცელდება მაშინაც კი, როდესაც ადამიანები კადრში არ ლაპარაკობენ და როდესაც ორზე მეტი ადამიანია.

როდესაც კადრში ფაქტიურად არ ხდება ადამიანის ურთიერთობები, ჩვენ უნდა ვივარაუდოთ ასეთი მოცემული შესაძლებლობა, მათ განსალაგებლად კადრში და გავატაროთ ურთიერთობის ხაზები, გამომდინარე აქედან ავარჩიოთ რაკურსები. კადრში დიდი რაოდენობით ადამიანების დაფიქსირება ართულებს ამოცანას. ამ შემთხვევაში, კომფორტულ მონტაჟში ჩვენ უნდა დავინყოთ „მისამართის“ ხედით, რომელიც გვიჩვენებს ყველა გმირის ურთიერთგანლაგებას, ხოლო შემდეგ დაიყოს ადამიანები წყვილთა ურთიერთობებზე და თითოეულ კონკრეტულ შემთხვევაში აირჩეს გადაღების ნერტილები, მათი ურთიერთობის ხაზებიდან გამომდინარე. თუკი ყველა ერთდროულად და ხშირად იცვლის მოსაუბრეებს, მაშინ მოძრავი კამერისა და საერთო ხედის გარეშე არაფერი გამოვა.

ყველა ზემოთ ნათქვამი ეხება არა მარტო ადამიანებს, არამედ გადაღების ყველა ობიექტსაც.

ნებისმიერი ახალი კადრი იპყრობს ადამიანის ყურადღებას. მისი პირველი რეაქცია – გაიგოს რას ხედავს. ამისათვის, კადრის სიმსხვილისა და სირთულის დამოკიდებულებისათვის, მას სჭირდება 2-4 წამი. თუ სტატიურ კადრში 4-6 წამის განმავლობაში არაფერი არ ხდება, მაშინ მაყურებლის ინტერესი მის მიმართ ქრება. მაყურებლის ყურადღების დაბრუნება შეიძლება ან კადრის შეცვლით, ან კადრის ხანგრძლივობის გაზრდით 10 წამზე მეტად, როცა მაყურებელი იწყებს დეტალებზე დაკვირვებას, ნიუანსების ძებნას, კადრის აზრობრივი დატვირთვის შეგრძნებას, თუნდაც კადრში მოქმედების დაწყებას.

ნებისმიერი მოქმედება კადრში – ეს მოძრაობაა და ადამიანის თვალი ინსტიქტურად მიიზიდება ნებისმიერი მოძრავი ობიექტისკენ, რომელიც მხედველობის ყურადღების ცენტრი ხდება.

ამგვარად, მონტაჟი სცილდება რა თეორიის საზღვებს, გვევლინება როგორც პრაქტიკული რეჟისურა. რომელიც ყოველთვის იქნება და დარჩება შემოქმედებითი აზროვნების სუბსტანციად.

**ალეკო ცაბაძის სტილისტური ქიზაბი  
("რენე მიდის ჰოლივუდში" მაგალითზე)**

სანამ ალეკო ცაბაძის ფილმის "რენე მიდის ჰოლივუდში" ანალიზს შევუდგები, მინდა თავიდანვე პატარა განმარტება გავაკეთო. ალქმა შემეცნებითი პროცესია, რომლის დროსაც ფსიქიკაში სინამდვილის ასახვა ხდება. სხვა თვისებებთან ერთად, მას პიროვნული ხასიათი აქვს. ალქმაზე გარკვეულ გავლენას ახდენს პიროვნების შინაგანი მდგომარეობა, მისი გამოცდილება, მისწრაფებები, მოთხოვნილებები და ინტერესები. გოდერძი ჩოხელს ჩემთვის ნაამბობი აქვს ისტორია, როდესაც ერთ-ერთი ფილმის ჩვენების შემდეგ მასთან მოდიოდნენ მაცურებლები და შთაბეჭდილებებს უზიარებდნენ. აღმოჩნდა, რომ მათ ისეთი რამ დაინახეს ფილმში, რაზეც რეჟისორს არც კი უფიქრია. ამ გამოცდილებიდან და ალქმის პიროვნული ხასიათიდან გამომდინარე, ვეცდები მაქსიმალურად ობიექტურად გავაანალიზო ალეკო ცაბაძის ბოლო ნამუშევარი და დავინახო მხოლოდ ის, რისი ჩვენებაც უნდოდა რეჟისორს და არა ის, რისი დანახვაც მე მინდოდა ჩემი მოლოდინიდან გამომდინარე, ანუ განწყობის გავლენით ილუზიურად არ აღვიქვა ნანახი.

2011 წელს შექმნილი სურათი "რენე მიდის ჰოლივუდში" ერთი შეხედვით მკვეთრად გამოირჩევა მისი წინამორბედი ფილმებისაგან, მაგრამ ეს მხოლოდ ერთი შეხედვით. "რენე" "ლამის ცეკვისა" და "მარტოობის ორდენის კავალერის" სტილისტური მიგნებების შემდგომი დახვეწისა და სინთეზის შედეგად მიღებული ნაწარმოებია. რომელშიც რეჟისორი, ალეკო ცაბაძე, ფილმის პერსონაჟის სიტყვების თანახმად, ფანტაზიის გაღიზიანებით გაძლიერებული წარმოსახვით ზღვარს შლის რეალურსა და ირეალურს შორის და სიზმარსა და ცხადში იწყებს მოგზაურობას.

ფილმის შინაარსის მოყოლა საკმაოდ რთულია. მთავარი გმირი, რენე, რეჟისორია. იგი ფსიქოთერაპევტთან მიდის და თხოვს ასწავლოს, როგორ უნდა გაიღიზიანოს ფანტაზია ისე, რომ წარმოსახვის უნარი გაუძლიერდეს. ექიმი ამბობს, რომ ამ შეკითხვაზე პასუხი არ არსებობს, ეს მხოლოდ მაშინ იქნება შესაძლებელი, თუ რეალობას აცდება და ფიქრთა დინებას სასურველი მიმართულებით წარმართავს. რენე თავის სტუდენტებს ფიქრის წარმართვას ასწავლის "ფიქრის დისციპლინა ჩამოიყალიბეთ, საკუთარ დემონს დაუგდეთ ყური". მთელი ფილმის მანძილზე ალეკო ცაბაძე ამ პოსტულატს ავითარებს.

ფილმის ფორმა მისი შინაარსით არის განსაზღვრული – დარღვეულია მოქმედების განვითარების ერთიანობა სივრცესა და დროში და მიღებულია აზრთა ინტელექტუალური თანმიმდევრობა, სასურველი მიმართულებით წარმართული ფიქრთა დინება, რასაც ცნობიერების ნაკადს ვუნოდებთ. ეს ლიტერატურული ხერხი მწერლობაში მეოცე საუკუნის დასაწყისში გამოჩნდა. იგი აღწერს ადამიანის სულიერ მდგომარეობას, განცდებს, ასოციაციებს და გონების მენ-

ტალურ ცხოველქმედებას განყვეტილი კავშირებით, არაერთხაზოვანი თხრობით ასახავს.

მინდა მოვიყვანო ორი განმარტება, იმისათვის, რომ მეტ-ნაკლებად განვსაზღვრო რა კრიტერიუმებით ვაფასებ ალეკო ცაბაძის შემოქმედებას. კინომცოდნე ირინა კუჭუხიძის მოსაზრებით, სტილი გამომსახველ საშუალებათა ერთობლიობაა, რომლის დახმარებით შემოქმედი თავის ნაწარმოებს ქმნის. “ყველა შემოქმედს, იმ წუთამდე, რომელ წუთსაც დაიწყო ნაწარმოების შექმნა, ჰქონდა წარსული, ე.ი. რაღაც მოსწონდა, რაღაც არ მოსწონდა. რაღაც მოსწონდა იმდენად, რომ თვლიდა მასაბაძად, ე.ი. კლასიკურად და ა.შ. შექმნის მომენტში ის არ არის თავისუფალი ამ წარსულისაგან და ნებით თუ უნებლიედ ეს გამოცდილება, ერუდიცია, შთაბეჭდილებები გავლენას ახდენს მისი შემოქმედების ნაყოფზე”.<sup>1</sup>

სწორედაც რომ გამოცდილება, ერუდიცია, შთაბეჭდილებები განსაზღვრავს ალეკო ცაბაძის კინოენის თავისებურებებს. ხოლო მისი შემოქმედების სიახლოვეს პოეტურ კინოსთან მიდასტურებს პიერ პაოლო პაზოლინი თავისი განმარტებით. “რეჟისორის მიერ შესაძლებელ ხატთა სპონტანური შერჩევა დამოკიდებულია სინამდვილის იდეოლოგიურ და პოეტურ ხედვაზე, რომელიც მისთვის იმ მომენტშია დამახასიათებელი”<sup>2</sup>.

ცაბაძე უხვად იყენებს ამ ნიშან-ხატებს. ერთი შეხედვით “პროზაული” ფილმი პოეტური კინოსათვის დამახასიათებელ ხერხებითაა გაჯერებული. ალეკო ცაბაძემ სიმბოლოთა საკუთარი სისტემა შემოგვთავაზა, ყველასათვის ნაცნობ ობიექტურ საგნებს, ნივთებს თუ მოვლენებს სხვა, სუბიექტური დატვირთვა მისცა. სწორედ ამ სიმბოლოთა დახმარებით გვესაუბრება და გამოხატავს თავის დამოკიდებულებას რეალობისადმი.

რაც აერთიანებს მთლიანად ალეკო ცაბაძის ფილმებს, ეს არის სათქმელი – პიროვნებისა და საზოგადოების ურთიერთობა, უფრო სწორად, მათ შორის არსებული კონფლიქტი და მისი განვითარების ეტაპები. ფილმში “რენე მიდის პოლივუდში” – ფანტაზიის გაღიზიანებით გაძლიერებული წარმოსახვა ამ კონფლიქტს დაპირისპირების ახალ ფაზაში წარმოადგენს – აქტიურ ფაზაში, და ეს დაპირისპირება რეალური საბრძოლო ქმედებებით არის გადმოცემული, სანგრებით, აფეთქებებით, სროლებით და განაცხადით – “არ დავმშვიდდები მანამ, სანამ ისეთს არ მიმიღებენ, როგორც ვარ”, რომელსაც რენე წარმოთქვამს ინტერვიუს მიცემისას, სხვათაშორის, შუა ომის დროს.

საზოგადოებასთან მეზობლი რენე ჯარისკაცის ფორმას ატარებს. ეს ჯარისკაცი საზოგადოებისაგან სანგრებში იცავს თავს და მოწინააღმდეგის ყოველ გასროლას სროლითვე პასუხობს; ამ ჯარისკაცს გადასცემს ვაცა ლენმისელი დანაბარებს ლუციფერისგან “ეგ ნაბიჭვარი აქ მომითრიეო”; ამ ჯარისკაცს ხვრეტენ სადღაც ჯურღმულში რევოლუციონერი ბოლშევიკები; ამ ჯარისკაცს არც მღვდელი უშვებს ეკლესიაში, ხელის მკვეთრი მოძრაობით აჩერებს (თითქოს ამბობს, განვედ სატანავ) და კარებს უკეტავს.

ეკლესიის ეპიზოდი ირიბად, შეიძლება, პირდაპირაც მიგვანიშნებს რეჟისორის უნდობ დამოკიდებულებას რელიგიის მსახურების მიმართ. მღვდელი, თავისი ქცევით – ვერაფრით ეწერება იმ გარემოში, რასაც უფლის სახლი ქვია – მისი მოღუშული სახე და ეჭვიანი მზერა, რომლითაც რენეს და მის დას ათვალიერებს, კონტრასულია მშვიდ და მყუდრო გარემოსთან, უფლის სადიდებლად

აღვლენილ საგალობელთან. რენეს შეფასება კიდევ უფრო ამძაფრებს ამ უარყოფით დამოკიდებულებას – “მღვდელს რა საზიზღარი სუნი ასდიოდა, იგრძენი?” – ეკითხება იგი დას.

რენე ალექო ცაბაძის წინამორბედი ფილმების გმირების განვითარებული სახეა. იგი ინტელექტუალია. სხვა გარემოშია მოხვედრილი. ფილმში საზოგადოება რეჟისორის წარმოსახვაში იაჭუებისგან შედგება. ამჯერად, ინტელექტუალი ასოციალთა დაჯგუფებას ებრძვის. ეს უკანასკნელი, უცებ არ გამოჩენილან ფილმში. მათ წინამორბედები ჰყავთ – “ლამის ცეკვაში” და “მარტოობის ორდენის კავალერშიც”. თუ პირველში ისინი მათხოვრებით და გაურკვეველი წარმომავლობის “მდგმურებით” არიან წარმოდგენილი, მეორე ფილმში მათ ორი უსახლკარო მანანალა ენცვლება – უცნაური ჩაცმულობით და ქცევით ისინი ძალღებებს ემსგავსებიან. იაჭუების დასახასიათებლად რეჟისორი ყურადღებას მათ ჩაცმულობასა და გარეგნობაზე (ბაკები) ამახვილებს. ისინი თავის თავში აერთიანებენ რევოლუციონერთა კრებით სახეს (ფრანგებსა და რუსებს) – გაუნათლებელთა მასას, რომელიც დიდი წარმატებით ასრულებს ნებისმიერ შავ სამუშაოს. “შავი სამუშაო ის მისიაა, რომელსაც კაცობრიობა წინ მიჰყავს, გარკვეული მიზნისაკენ. ამათ გარეშე განვითარება არ ხდება” – ეს რენეს რეპლიკაა, როცა იგი კითხულობს ამონაწერს მკვლელის ჩვენებიდან “მე, დავით ამაშუკელი, ვითხოვ, რომ უკეთესი მომავლისთვის ანმყო იქნეს დარღვეული. და თუ საჭიროა რომ იდეს მსხვერპლი შეენიროს, საკუთარ თავს ნებას მივცემ, რომ სისხლი დაიღვაროს”. ამ შემთხვევაში – ილია ჭავჭავაძის სისხლი იღვრება. იაჭუები ილიასთან მიდიან და აფრთხილებენ – “ჩვენ იაჭუების ჯიშის ვართ, მისია გვანევს კისერზე, არ ვიცი როგორ გითხრათ. არ არის ქართველი ხალხი შენი ღირსი. თქვეს, რომ ცოცხალი რომ იყო, ხელმეორედ ჩაგიდებდნენ მაგ ნათელ შუბლში ბერდინკის ტყვიას”. ერთ-ერთ ინტერვიუში ალექო ცაბაძე ამბობს “სადაც საზოგადოებაა და ადამიანია, იაჭუც იქ არის. არა მგონია, როდისმე მოისპოს. თავად საზოგადოება არ არის იმდენად სუფთა და ამაღლებული, რომ იაჭუ თან არ ახლდეს.”

ფილმი სიურეალისტური რეზუსია, რომლის ამოხსნასაც დრო სჭირდება. რატომ ვიყენებ ამ ტერმინს – სიურეალისტური? უარი ტრადიციული თხრობის მანერაზე, აზრის მონოდება გონების კონტროლის გარეშე, ეგზისტენციური სიტუაციების კვლევა – მარტოობა, სიკვდილის შიში, ღირსების შელახვით გამოწვეული განცდები, ქვეცნობიერი ზმანებების ხორცშესხმა, რეალურსა და ირეალურის ზღვარზე წარმოდგენილი სამყარო – სიურეალიზმის მთავარი თემაა. გარდა ამისა, ამ ხაზის არსებობა ფილმში რეჟისორს სამი სიურეალისტი მხატვრის ნამუშევრის ციტირებით აქვს მინიშნებული.

ხელოვნება არ არის მხოლოდ დახვეწილი და ესთეტიკური ტკბობისათვის განკუთვნილი. იგი შეიძლება შემზარავიც იყოს და ამ უსახურობით ემოციური შოკი გამოიწვიოს. მარსელ დიუმანის ამ მოსაზრების გაზიარება ფილმში მისი სკანდალური “შადრევნის” ციტირებით ხდება. ოლონდაც, აქ, პისუარი უნიტაზით არის ჩანაცვლებული, რომელსაც ერთ-ერთი იაჭუ სულ თან დაატარებს. აღქმაში საგნის თვალსაჩინო ხატთან ერთად მოცემულია იმ საგნის გულისხმობა, რომლის თვალსაჩინო ასახვასაც იძლევა იგი. უნიტაზი იმდენჯერ ჩნდება კადრში, ისეთი დაჟინებით იმეორებს მას რეჟისორი, რომ ბუნებრივია, ყურადღებას იპყრობს და სახე-ხატად აღიქმება.

ფილმში გვხვდება სალვადორის დალის კარიკატურის “თქვენც ასეთი მადა გაქვთ?” ციტირება. ნახატი კომპოზიციურად აბსოლუტური სიზუსტით არის გადატანილი ფილმში – ოჯახი – მამა, დედა, გოგონა და ბიჭუნა, მაგიდის ირგვლივ სხედან და მშვიდად საუბრობენ, მიუხედავად იმისა, რომ მიზანთროპ რენესა (როგორც მას “ლამის გაზეთის” ჟურნალისტი ახასიათებს) და საზოგადოებას შორის ომი არის გაჩაღებული და სახლის კედლები ტყვიებით იცხრილება. დროსა და სივრცეში აცდენილ მობინადრეებს თითქოს არც ესმით და ვერც ამჩნევენ ორმხრივ სროლას.

და ბოლოს, მესამე მხატვარი, რომლის ნამუშევარიც გვხვდება და რომლის სახელსაც ფილმის გმირი ატარებს, რენე მაგრიტია. მისი ცნობილი სურათი “განმეორება შეუძლებელია” ზედმინევით ზუსტად ცოცხლდება ფილმში – რენე სარკეში იხედება და იქ მისი კეფა ჩანს.

სიურელიზმი ადამიანური არსის მთლიანი თავისუფლებაა და ოცნების უფლებაა. შემოქმედი “ოცნების” მდგომარეობაში ქმნის. უმნიშვნელოვანესი ფასეულობაა – თავისუფლება და ირაციონალურობა. ცნობიერების ნაკადი და სიურეალიზმი – ფილმის განმსაზღვრელი ფორმაა. მიზეზ-შედეგობრივი კავშირი თითქოს არ არსებობს, მაგრამ მაინც შესაძლებელია კავშირის მოძებნა. თუმცა ვერ ვგებულობთ რა შუაშია თამაში ჭვავის ყანაში, ან რატომ ჰგავს უჩა ჰოლენ კოფილდს თავისი შეკითხვით ზამთარში იხვების ყოფის შესახებ და ავადმყოფობით.

ალეკო ცაბაძის ლტოლვა სიურეალიზმისაკენ ვიზუალურად “მარტოობის ორდენის კავალერში” გამოჩნდა. თუმცა, მანამდე, ზერეალობა ხმოვანი რიგის გადაწყვეტით “ლამის ცეკვაში” შექმნა. უჩინარი ცხენების, ეტლების, ძაღლების, სპილოების ხმებმა უჩვეულო, ირეალურ ატმოსფერო შექმნა, და ხედვით რიგს იდუმალება მიანიჭა – დროსა და სივრცეს კონკრეტულობა დაუკარგა და განაზოგადა. “რენე მიდის პოლიგუდში” კი ამ ფორმაში რეჟისორის მოქმედების გაცილებით მაღალი საფეხურია. შემოაქვს ხილვების მეთოდი (ორთქმავლიდან გადმოსული მგზავრები, ჩემში დევიდ ლინჩის ფილმების ასოციაციას იწვევს). ხმოვანი რიგი, ხმაურები არ აღიქმება მათი პირვანდელი მნიშვნელობით. გასროლის ხმა არ გულისხმობს მკვლელობას, იგი წერტილია, დასმული წინადადების ბოლოს. ხმები უფრო მუსიკალურ ქსოვილს, ატმოსფეროს ქმნიან, ხედვით რიგს მეტ სიცოცხლეს და გამომსახველობას ანიჭებენ.

მინდა ყურადღება გავამახვილო ცაკლეულ სახე-ხატებზე, რომელიც ალექო ცაბაძეს ფილმიდან ფილმში გადააქვს. სასაფლაოს ეპიზოდი ალექო ცაბაძის სამ ფილმში გვხვდება. “ლამის ცეკვაში” ერთად კრძალავენ მოხუცებულ ქალბატონს, სამხედრო პირს და ძაღლს. ფონად ჩელოსა და ფრინველის ხმა ისმის. “მარტოობის ორდენის კავალერში”, სამგლოვიარო პროცესიას ბავშვები მიუძღვებიან ძალღმობი ერთად, მიცვალებული კი, კუბოდან წამოწეული, სხვებთან ერთად კითხულობს გალაკტიონის ლექსს “ვინ მოვა მსაჯულად? არავინ! მზე ჩავა, ამოვა, ყოველთვის შავია! ნიავიც სავსეა ხოლერით! მთვარესაც ედება ბაცილა! ხეებიც ხმებიან!” ინტონაცია, რომლითაც ლექსი ჟღერს შიშისმომგვრელია, მას თითქოს იაჭუების წინამორბედები წარმოთქვამენ. “რენე”-ში სასაფლაოს ეპიზოდში ეგზისტენციური პლასტები შემოდის რენეს სიტყვებით, რომელსაც საფლავზე გამოსატულ ბავშვობის სურათზე ამბობს – “აქ უფრო სიმშვიდეა, უფრო კომფორ-

ტულად ვგრძნობ თავს, ვწევარ, ვჭვრეტ, უამრავი ჭიალუა მახვევია თავს, ყველა თავის წილს ითხოვს”. იქვე კრძალავენ ვაცა ლერწმისელს, იაჭუელთა ლიდერს, ყვირილით, ხმაურით, ყიჟინით, უწესრიგო ხმებით, მუსიკით.

მდინარე ალექო ცაბაძის ფილმებში სიკვდილთან ასოცირდება. “ღამის ცეკვაში” მდინარე დასახიჩრებულ გვამს გამორიყავს, მდინარეში აგდებს მოსე მოკლული ბაბილინას გვამს. მდინარის კალაპოტის გასწვრივ ნაგავსაყრელია მონყობილი, სიმწვანის ნაცვლად, ნაცრისფერს ვხედავთ. “რენეში” უჩა(ბავშვი იაჭუელთა დასახლებიდან) ამბობს, რომ მამა სიმთვრალეში გუბეში დაიხრჩო, შემდეგ ტრაქტორმა გადაუარა და ხერხემალი გადაუმტვრია, მეზობლებმა ბილნი კაცი იყო და მდინარეს გაატანეს. ცაბაძის ფილმებს შორის კავშირი ამ დეტალებით მყარდება და იგი ერთიან სურათს ქმნის, თითოეული ფილმი ამ ერთი მთლიანის ნაწილებად იკითხება.

ცალკე მინდა ყურადღება გავამახვილო რძის სიმბოლო-ხატზე. ლექსიკონებში, რძის სიმბოლიკის შესახებ, ვკითხულობთ – რძე პირველი საკვებია, რომელიც ადამიანს ეძლევა და ძალას აძლევს. გემოსა და თეთრი ფერის გამო მას ღმერთების საკვებს და “სუფთა მსხვერპლს” უწოდებენ.

ალექო ცაბაძესთან რძის სიმბოლური დანიშნულება აბსოლუტურად შეცვლილია. თავისი ცნობილი სურათის “ეს არ არის ჩიბუხი” კომენტარებისას, რენე მაგრიტი წერდა “ვიზუალური რეალიზმი მხოლოდ მხატვრული პირობითობაა, დამაჯერებელი ილუზია, რომელისაც ჩვენ ყოველგვარი შეკითხვის გარეშე ვიღებთ. ეს არ არის ჩიბუხი”. მხატვრის მიზანმიმართულად, ალექო ცაბაძე ამბობს – ეს არ არის რძე. თუმცა ჩვენ რძეს ვხედავთ და გვესმის კიდეც, როგორ ამბობენ “რძე ადუღდა”.

“რენეში” იაჭუები რძეს ადუღებენ, სვამენ და ილეშებიან. რძის ადუღება რიტუალს წააგავს, ირგვლივ სხედან და დარაჯობენ, რომ წყეული ნაღები არ გაიქცეს. ერთი იაჭუ მეორესთან ნუნუნებს – “ბავშვობიდან ვერ ვიტან ნაღებს, მაგის გამო სულ მსჯიდნენ”. ვაცას შეკითხვაზე, აქამდე სად იყავი? ჰანუა პასუხობს – რძის ადუღებას ველოდებოდიო. ისევ სიმბოლოთა ლექსიკონს თუ დავეყრდნობით, ვედური მსხვერპლშენიერვის დროს გამთბარი რძე აღიქმება როგორც სიცოცხლის ღვთაებრივი ნაკადის სიმბოლო. აქაც რძეს თითქოს შესანიშნავის სახე ეძლევა? თუ პირიქით, სანინააღმდეგო არსი აქვს. იაჭუები რძესთან ერთად შეინოვენ სიმდაბლეს და ვერ ძლებენ ამ სიმდაბლის გარეშე? ამ შეკითხვაზე პასუხის გაცემა რთულია.

შეიძლება წლების შემდეგ, ალექო ცაბაძის ფილმების ანალიზისას აზრი გაჩნდეს, რომ ეს მანანალები და ასოციაციები შემთხვევით არ ჰყავს გამოყვანილი და არ ამოგზაურებს ფილმიდან ფილმში, რომ რაღაც ავტობიოგრაფიულია მასში, რაც რეალურ ცხოვრებაში ვერ შეძლო, მისი რეალიზება ფილმებში მოახერხა. “ღამის ცეკვაში” ფილმის გმირს, მოსეს მათხოვარი აფურთხებს და გარბის, მოსე დასასჯელად მისდევს, მაგრამ გადაიფიქრებს, როგორც კი დაინახავს რომ ბავშვი ჰყავს და საშინლად მძიმე პირობებში ცხოვრობს. თუმცა რენე იაჭუ ვაცას არ პატიობს ღირსების შელახვას (ისიც სახეში აფურთხებს) და კლავს, დანით მუცელს უფატრავს. ჩადენილი მკვლელობა ანუხებს. მდინარეში შედის, რომ განიწმინდოს, ჰეროინს ყნოსავს, რომ დაივიწყოს, მაგრამ შვებას და



გამოსავალს ვერ პოულობს – ვერდიქტი გამოაქვს საკუთარი თავისთვის – ვიდუოკამერაში ხედავს – სიკვდილით დასჯა დახვრეტი.

მოულოდნელია ფილმის ფინალი – ერთმანეთისადმი მტრულად განწყობილი რენე და ვაცა, ერთად სხედან მდინარის პირას, მოაჯირზე და ფრინველებს აპურებენ. შესაძლებელია, ეს ჟან პოლ სარტრის მოსაზრების ილუსტრირებაა, რომლის მიხედვით “ადამიანი თავად არის თავის თავში ღმერთის მატარებელიც და დემონისაც”. შესაძლებელია ვაცა და რენე ერთი და იგივე პიროვნების ორი სახეა, ამ პიროვნებაში ხან ერთის “ეგო” მძლავრობს, და ხან – მეორესი.

წლების წინ, ალექო ცაბაძის ფილმების “ლაქასა” და “ღამის ცეკვის” ანალიზის შედეგად დასკვნა გავაკეთე – ეს არის ახალი სახე პოეზიისა ქართულ კინოში, იმედს მოკლებული, ნათელს მოკლებული, აპოკალიფსური ღამის პოეზია ატონალური მუსიკის ჰარმონიით. ეს დასკვნა ისევ ძალაში რჩება.

### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

1. კუჭუხიძე ი., თანამედროვე ქართული კინო, აზრები, დაკვირვებები... მკაცრი მონახაზის გარეშე, ჟურნალი “საბჭოთა ხელოვნება” №5, 1987.
2. პაზოლინი პ.პ., პოეტური კინოს შესავალი, “საბჭოთა ხელოვნება” №1, 1990.

## **ამერიკა ვიმ ვენდერსის კინემატოგრაფი**

ამერიკული პოპულარული კულტურა, განსაკუთრებით კი როკ- და პოპ მუსიკა და კინემატოგრაფი, II მსოფლიო ომის შემდგომი თაობის ახალგაზრდა ევროპელებში განსაკუთრებული პოპულარობით სარგებლობდა.

ტრადიციულად ექსპანიურობით გამორჩეულმა ამერიკულმა კინო და მუსიკალურმა ინდუსტრიამ მეორე მსოფლიო ომის დასრულების შემდეგ თითქმის მთლიანად დაიპყრო ევროპის კონტინენტი. XX საუკუნის 1950-იანი წლების ბოლოს ახალგაზრდა ევროპელი ავანგარდისტი კინორეჟისორები ძირითადად სწორედ ჰოლივუდის რეჟისორებში ეძებდნენ კინემატოგრაფიულ კერპებს. ამერიკული როკ- და პოპ მუსიკა, ამერიკული ჯაზი და კინემატოგრაფი ევროპაში პოპულარობის ზენიტზე იმყოფებოდა.

ამერიკული პოპულარული კულტურის განსაკუთრებული იდეალიზაცია და ყოველგვარი ამერიკულის ყოველდღიურ ცხოვრებაში იმიტირება, გერმანიის უახლესი ისტორიული წარსულისა და ამ წარსულთან უაღრესად კრიტიკული დამოკიდებულების გამო, განსაკუთრებით მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ დასავლეთ გერმანულ საზოგადოებას ახასიათებდა. ახალგაზრდა გერმანელები-სათვის დიდ პრობლემას წარმოადგენდა საკუთარი თავის თავისივე ქვეყანასთან იდენტიფიცირება.

გადაჭარბების გარეშე შეიძლება ითქვას, რომ ალბათ სწორედ საკუთარ ქვეყანასა და კულტურასთან თვითიდენტიფიკაციის პრობლემის გამო, XX საუკუნის II ნახევრის ახალგაზრდა დასავლეთ გერმანელთა ცნობიერება და ცხოვრების წესი ერთგვარად კოლონიზირებულიც კი იყო ამერიკული პოპულარული კულტურის ზეგავლენით. ახალგაზრდა გერმანელთა მუსიკალური და კინემატოგრაფიული გემოვნება უმეტეს შემთხვევაში ამერიკული მუსიკისა და კინემატოგრაფის ზეგავლენით ყალიბდებოდა.

გერმანელთა მიერ კაცობრიობას თავს მოხვეული მეორე მსოფლიო ომისა და მამათა თაობის მიერ ჩადენილი დანაშაულებრივი ქმედებების გამო პროტესტის გრძნობა ახალგაზრდა გერმანელებში საკუთარი ქვეყნისა და მისი უახლესი წარსულის გამო დანაშაულის შეგრძნებაში და ყოველგვარი გერმანულისადმი გაცნობიერებულ პროტესტში ჰპოვებდა გამოვლინებას.

1960-იანი წლების დასაწყისში დასავლეთ გერმანელ კინემატოგრაფისტთა ახალგაზრდა თაობა, ობერჰაუზენის ფესტივალზე აქვეყნებს საპროტესტო მანიფესტს, რომლითაც ისინი მამათა თაობის გერმანულ კინოს, რომელთა წარმომადგენლები ნაციონალ-სოციალისტური რეჟიმის დროს ეწეოდნენ კინემატოგრაფიულ შემოქმედებას, გარდაცვლილად აცხადებენ და *ახალი გერმანული კინოს* შექმნის პრეტენზიას გამოთქვამენ.

*ახალი გერმანული კინოსა* და თანამედროვე ევროპული საავტორო კინემატოგრაფის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი რეჟისორი ვიმ ვენდერსი, რაინერ ვერნერ ფასბინდერთან, რუდოლფ ტომეს, ჟან-ლუკ გოდარსა და ფრანსუა ტრიუ-

ფოსთან ერთად ევროპელ კინორეჟისორთა იმ ფრთას განეკუთვნება, რომელთა კინემატოგრაფიული კარიერის დასაწყისი მნიშვნელოვანწილად ამერიკული კინემატოგრაფის ზეგავლენით იყო ინსპირირებული.

მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ დასავლეთ გერმანიაში დაბადებული და აღზრდილი ვიმ ვენდერსის ფილმები, რომლებიც უმეტესწილად რეჟისორის თანამედროვე თაობის ოცნებებისა და მიზნების, მსოფლმხედველობისა და ცხოვრების წესის შესახებ მოგვითხრობენ, მნიშვნელოვანწილად სწორედ ამერიკული პოპოლარული კულტურითაა ნასაზრდოები.

ვენდერსი იმ მცირერიცხოვან ევროპელ ავტორ რეჟისორთა ჯგუფს მიეკუთვნება, რომელთა ფილმების წარმატება მათი შემდგომი კინემატოგრაფიული კარიერის ამერიკის შეერთებულ შტატებში გაგრძელებას განაპირობებდა.

XX საუკუნის 1980-იანი წლების დასაწყისიდან, ვიმ ვენდერსი როგორც კინორეჟისორი პარალელურად მოღვაწეობს როგორც საკუთარ სამშობლოში – გერმანიაში, ასევე ამერიკის შეერთებულ შტატებში.

ვენდერსის ხშირ შემთხვევაში ავტობიოგრაფიული მომენტების შემცველი ფილმების მთავარი პერსონაჟები ძირითადად მარტოხელა, ცხოვრებისეული დანიშნულებისა და საკუთარი იდენტურობის მაძიებელი, შემოქმედებითი, კრეატიული უნარით დაჯილდოებული, სიტყვაძუნწი მამაკაცები არიან.

თავისი თაობის სხვა დასავლეთგერმანელი რეჟისორების – ვერნერ ჰერცოგის, რაინერ ვერნერ ფასბინდერისა და მარგარეტე ვონ ტროტას მსგავსად, ვენდერსიც საკუთარ თავს *უბამო კინემატოგრაფისტთა თაობას* მიაკუთვნებდა და კინემატოგრაფიულ მამებს ამერიკელ კინორეჟისორებში ეძებდა. ვიმ ვენდერსის ე.წ. კინემატოგრაფიული მამები – ნიკოლას რეი და სემ ფულერი მოგვიანებით მისი ზოგიერთი ფილმის პერსონაჟებიც კი ხდებიან.

მიუნხენის კინოს უმაღლეს სკოლადამთავრებულ ვენდერსის ჯერ კიდევ სტუდენტობის დროს გადაღებულ ფილმებში *Same Player Shoots Again* (1967), *Silver Sity* (1968), *Drei amerikanische LP's* (1969) და *Alabama* (1969) ნათლად იკვეთება რეჟისორის დამოკიდებულება ამერიკის შეერთებულ შტატებთან და ჰოლივუდის კინემატოგრაფთან.

რეჟისორი ყველა ზემოთ დასახელებულ ფილმში უარს ამბობს დიალოგებზე და ადამიანურ კომუნიკაციას, მეტყველებას – 1960-იანი წლების ამერიკული როკ მუსიკით ანაცვლებს. ავთენტური განცდების გადმოსაცემად, ახალგაზრდა ვენდერსი არ ენდობა სიტყვებს, ამიტომაც უარს ამბობს დიალოგების გამოყენებაზე კინემატოგრაფიული კარიერის დასაწყისში და ამერიკული სიმღერების ტექსტების საშუალებით ცდილობს ფილმების სიუჟეტის მაყურებლამდე მიტანას. თავისი კინემატოგრაფიული მოღვაწეობის ადრეულ პერიოდში ვენდერსი, რომლის თავდაპირველი პროფესიული ოცნება მხატვრობა იყო, ფილმის გამომხატველობითი საშუალებების გამოყენებით ქმნის კინემატოგრაფიულ ფერწერულ ტილოებს. მას გამოსახულებისა უფრო სჯერა ფილმებში, ვიდრე დიალოგისა, ნარატიული ისტორიის თხრობისა. ახალგაზრდა ვენდერსის 1940-1950-იანი წლების ამერიკული ფილმებით გატაცება, იმითაც იყო განპირობებული, რომ მისი აზრით, ჯონ ფორდისა და ენტონი მანის ვესტერნის ჟანრში გადაღებული ფილმები ფიზიკური რეალობის გადმოცემის და მაყურებლამდე მისი მიტანის განსაკუთრებული უნარით გამოირჩეოდნენ.

ვენდერსის პირველ სრულმეტრაჟიანი ფილმიც Summer in the City (1970) ერთმნიშვნელოვნად ამერიკული კინოს შთაგონებითაა შექმნილი და ჰოლივუდის განგსტერული ფილმების მოდელის, შეიძლება ითქვას ევროპულ ვარიაციას წარმოადგენს. ფილმში მრავლადაა განგსტერული ფილმებისათვის დამახასიათებელი მოტივი და მიზანსცენები. Summer in the City იწყება ფილმის მთავარი გმირის ციხიდან განთავისუფლების სცენით, რომელიც ავტომანქანაში ჯდება და დასავლეთ ბერლინის ქუჩებში მანქანით მოგზაურობას იწყებს.

კამერის ნელი, მდორე მოძრაობა, გრძელი მიზანსცენები, აურქარებელი რიტმი, ვენდერსის კინემატოგრაფიული შემოქმედების დასაწყისისთვის დამახასიათებელი ხელწერა, ამერიკული განგსტერული ფილმის სიუჟეტურ მოტივებთანაა შეჯერებული, დამნაშავე (განგსტერი), ციხე, ავტომანქანა, დევნისა და საფრთხის შეგრძნება.

მას შემდეგ, რაც ფრანგული Nouvelle Vague რეჟისორთა მიერ ჰოლივუდის 1940-1950-იანი წლების ფილმები ხელახლა იქნა აღმოჩენილი, იგი ბევრი ახალგაზრდა ევროპელი კინემატოგრაფისთვის გახდა აღფრთოვანებისა და მიზანძვის საგანი.

ვენდერსის მგავსად, ამერიკული განგსტერული კინოს ზეგავლენა კინემატოგრაფიული შემოქმედების დასაწყისში მისი თაობის სხვა კინემატოგრაფისტებთანაც თვალსაჩინოა, საკმარისია გავიხსენოთ დასავლეთგერმანელების – რაინერ ვერნერ ფასბინდერის განსტერული ტრილოგია Liebe ist kälter, als der Tod (1969), Götter der Pest (1969), Der amerikanische Soldat (1970), რუდოლფ ტომეს Detektive (1969), Rote Sonne (1969) და ფრანგული ახალი ტალღის რეჟისორთა ადრეული პერიოდის ფილმები, თუნდაც ჟან-ლუკ გოდარის A Bout de Souffle (1959), Alphaville, une Etrange Aventure de Lemmy Caution (1964), Week End (1967).

ისევე როგორც ფასბინდერისა და ტომეს შემთხვევაში, ვენდერსისთვისაც განგსტერული ჟანრის მოტივების გამოყენება საკუთარ ფილმებში რეალობის შეუღლამაზებელი გადმოცემის სურვილით იყო ნაკარნახევი და ამერიკასა და ევროპაში ამ დროისათვის უაღრესად პოპულარულ, ზიგფრიდ კრაკაუერის თეორიული მოსაზრებების (კინემატოგრაფი, რომელსაც ფიზიკური რეალობის გადარჩენა ხელეწიფება, 1960) ერთგვარ კინემატოგრაფიულ პრაქტიკას წარმოადგენდა.

თავისი ამ კინემატოგრაფიული პოზიციით ვენდერსი კიდევ ერთხელ უარყოფს გერმანულ კინო ტრადიციას, უფრო მეტიც, იგი თავად ახალი გერმანული კინოს რეჟისორების – ალექსანდერ კლუგესა და ჟან-მარია შტრაუზის ბრეხტისეულ ტრადიციაზე დაფუძნებულ კინოესთეტიკასთან შედის პოლემიკაში.

ვიმ ვენდერის ავტობიოგრაფიული, ძალზე პერსონალური ფილმები ავტორის პიროვნული მსოფლმხედველობის, სამყაროს მისეული ხედვისა და პიროვნული და ექსისტენციალური გამოცდილების შესახებ ყვებიან; მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ დაბადებული დასავლეთგერმანელების ინტერესებსა და ოცნებებზე, მათი შიშების, განცდების და მათი პიროვნული გამოცდილების შესახებ მოგვითხრობენ.

1971 წელს ვიმ ვენდერსი პეტერ ჰანდკესთან ერთად ამერიკული film noir ჟანრული პრინციპების გამოყენებით იღებს ფილმს Die Angst des Tormanns beim

Elfmeter, პროვინციაში ლატენტური ძალადობის ისტორიის შესახებ. ფილმის ვიზუალური თხრობა ვენდერსის ერთ-ერთი ამერიკელი კინომატოგრაფისტი მამის – ჰოვარდ ჰოუკსის ფილმის Red Line (2000) ციტატებზეა აგებული.

1973 წელს გადაღებულ ფილმში Alice in den Städten ვენდერსი ამერიკის შეერთებულ შტატებში საკუთარი მოგზაურობის შთაბეჭდილებებზე ახდენს რეფლექსირებას. ფილმის მთავარი გმირი ახალგაზრდა ჟურნალისტი ფილიპ ვინტერი, მიუნხენის ერთ-ერთი ჟურნალისათვის ამერიკის შეერთებული შტატების შესახებ ნარკვევის დასაწერად, შეერთებული შტატების აღმოსავლეთ სანაპიროზე მოგზაურობს, ღამეებს სხვადასხვა მოტელებში ათევს და დაუსრულებლად იღებს ამერიკული ლანდშაფტების ფოტოებს. შტატებში ხანგრძლივი ხეტიალი ფილიპს რეალობასთან კონტაქტს, საკუთარ თავსა და ორიენტაციას აკარგვინებს. იგი ფოტოების საშუალებით ცდილობს მოგზაურობის შთაბეჭდილებებისა და განცდების მეხსიერებაში შენახვას. ფილიპის შეერთებულ შტატებთან დამოკიდებულება ამბივალენტური ხდება, ერთის მხრივ, იგი აღფრთოვანებული და მოჯადოებულია ამ ქვეყნით, მეორეს მხრივ კი გაუცხოებასა და იმედგაცრუებას გრძნობს.

ფილმში Im Lauf der Zeit (1975), რომელიც ორი ახალგაზრდა მამაკაცის მოგზაურობის შესახებ მოგვითხრობს დასავლეთგერმანულ საზღვრისპირა პროვინციაში, ფილმის გმირები ერთ-ერთ სცენაში ამერიკული კომიქსებით, როკ მუსიკითა და ჰოლივუდის ფილმებით გაჯერებულ საკუთარ ბავშვობას იხსენებენ 1950-იანი წლების დასავლეთ გერმანიაში.

ბავშვობის მოგონება ვენდერსის ამ ფილმში, რომლის თემა რეჟისორის სხვა ფილმების მსგავსად საკუთარი თავის, იდენტურობის, ფესვებისა და ოჯახის ძიებაა, ამერიკული პოპულარული კულტურითაა ნასაზრდოები, ამიტომაც ამბობს ფილმის ერთ-ერთი გმირი, რომ ამერიკელებმა მათი არაცნობიერის კოლონიზაცია მოახდინეს. ამერიკული პოპულარული კულტურა, საკუთარი ოჯახის, საკუთარი სახლის შემცვლელის ფუნქციას ასრულებდა ყოველგვარი გერმანულისადმი პროტესტის გრძნობით გამსჭვალული მეორე მსოფლიო ომის შემდგომი თაობის დასავლეთგერმანელებისათვის.

ამერიკული განგსტერული ფილმის პრინციპს ვენდერსი ისევ იყენებს პატრიცია ჰინგსმიტის მოთხრობის მიხედვით 1977 წელს გადაღებულ ფილმში Der amerikanische Freund, რომელშიც ვენდერსის კინემატოგრაფიული მამები – ნიკოლას რეი და სამუელ ფულერი მაფიოზი პერსონაჟების როლებში გვევლინებიან.

1970-იანი წლების ბოლოს ვიმ ვენდერსი ფრენსის ფორდ კოპოლას მიწვევით ჰოლივუდში მიემგზავრება ცნობილი ამერიკელი კრიმინალური რომანების ავტორის დეშიელ სამუელ ჰემეტის შესახებ ფილმის გადასაღებად. ევროპელი ვენდერსისათვის, რომელიც შემოქმედებით თავისუფლებას იყო მიჩვეული, რთული აღმოჩნდა ჰოლივუდის ინდუსტრიულ სამუშაო პირობებთან შეგუება, კონფლიქტი ფილმის პროდიუსერ ფრენსის ფორდ კოპოლასთან ფილმის დასრულებას წლობით აჭიანურებდა.

გადაღებებს შორის ხანგრძლივი პაუზა ვენდერსმა სიკვდილის სარეცელზე მყოფი კინემატოგრაფიული მამის – ნიკოლას რეის შესახებ ნახევრად დოკუმენტური ფილმის Nik's Film (1980) გადასაღებად გამოიყენა. უაღრესად პერსონალუ-

რი ფილმი ნიკოლას რეის ცხოვრების უკანასკნელი კვირების დაფიქსირებასა და საერთოდ კინემატოგრაფის დანიშნულებაზე რეფლექსიას წარმოადგენს.

ჰოლივუდში მუშაობით გამონვეული სტრესი და იმედგაცრუება კინემატოგრაფიულ ასახვას ვენდერსის 1982 წელს გადაღებულ ფილმში *Der Stand der Dinge* ჰპოვებს. ამერიკულ-ევროპული გადამღები ჯგუფი ატლანტის ოკეანის პორტუგალიის სანაპიროებთან კლასიკური *Science-Fiktion* ფილმის რიმიქს იღებს. დაფინანსების დაგვიანების გამო ფილმის გერმანელი რეჟისორი ფრიდრიხ მურნო ლოს-ანჯელესში გამგზავრებას და ფილმის პროდიუსერთან ერთად ფილმის დაფინანსების წყაროების მოპოვებას გადაწყვეტს. ჰოლივუდში იგი შეიძლება ფილმითა და რეჟისორის ინტერპრეტაციით უკმაყოფილო მაფიოზი დამფინანსებლების მუქარის შესახებ, მოაკლევინონ ფილმის პროდიუსერი. მურნო მალვაში მყოფ პროდიუსერთან ერთად მანქანაში ატარებს ღამეს. რეჟისორი და პროდიუსერი კინემატოგრაფთან საკუთარ, ერთმანეთისაგან რადიკალურად განსხვავებულ დამოკიდებულებაზე საუბარში ატარებენ ღამეს, დილით კი ორივენი მაფიოზი დამფინანსებლების ტყვიების მსხვერპლნი ხდებიან.

ვენდერსის შავ-თეთრმა კინომატოგრაფიულმა რეფლექსიამ 1980-იანი წლების ევროპული და ამერიკული კინოს სიტუაციის შესახებ ევროპული კინონრეების დიდი ინტერესი გამოიწვია, იგი ვენეციის კინოფესტივალის ოქროს ლომით იქნა დაჯილდოებული. ფილმში ვენდერსი ევროპული და ამერიკული კინემატოგრაფიულ სისტემათა შორის განსხვავების წარმოჩენასა და ევროპულ და ამერიკულ კინო ტრადიციებთან შეხების საკუთარი გამოცდილების ეკრანზე ასახვას შეეცადა. ამავე დროს ფილმი ვენდერსის იმდროინდელი სკეპტიკური განწყობილებისა და სინანულის გამომხატველიცაა ავთენტური ევროპული და საერთოდ საავტორო კინემატოგრაფის აწყობისა და მომავლის შესახებ, რომელშიც რეჟისორის აზრით, კლასიკური კინემატოგრაფიული თხრობის ფორმებისათვის ადგილი მალე აღარ იარსებებს.

მომდევნო ფილმით *Paris, Texas* (1984) ვიმ ვენდერსი ამერიკული კლასიკური ვესტერნისა და ოჯახის მითის არქეტიპებს უბრუნდება. ფილმი ვენდერსის ერთ-ერთი საყვარელი რეჟისორის, ამერიკული ვესტერნის კლასიკოსის ჯონ ფორდის *Hommage* წარმოადგენს. ტექსასის უკიდარგანო უდაბნოში მოხეტიალე, გზააბნეული ფილმის მთავარი გმირი თრევერსი, ჯონ ფორდის *The Searchers* მარტოხელა, მოხეტიალე კოვბოისთან (ჯონ ვეინი) ინვევს პირდაპირ ასოციაციას.

უსახლკარო და უდანოს თვალუწვდენელ სივრცეებში მოხეტიალე თრევერსიც ფორდის კლასიკური ვესტერნის გმირის მსგავსად, საკუთარი იდენტურობის, დაკარგული ოჯახის, საკუთარი ფესვების ძიებაშია. მასაც კლასიკური ვესტერნის კოვბოების მსგავსად წარსულში ჩადენილი შეცდომების გამოსწორებისა და ამით საკუთარი თავისვე შენდობის სურვილი ამოძრავებს.

მიუხედავად იმისა, რომ ვენდერსის ფილმის სიუჟეტი და მთავარი გმირის ხასიათი ერთი შეხედვით კლასიკური ვესტერნის არქეტიპებს მიჰყვება, რეჟისორი ახერხებს თავისი ფილმის გმირს განსხვავებული პიროვნულობა და ინდივიდუალობა მიანიჭოს. თრევერსი ტრაგიკული, შინაგანად წინამძღმდეგობრივი პიროვნებაა, წარსულში დაშვებულმა შეცდომებმა ოდესღაც ბედნიერი თრევერსი მარტოხელა და მიუსაფარი გახადა, თუმცა მისთვის არც მომავალში იარსე-

ბებს ბანალური ოჯახური ბედნიერება, მან ყველაფრის მიუხედავად მაინც უნდა მოახერხოს საკუთარი თავის პოვნა, ჰარმონიაში მოვიდეს საკუთარ პიროვნებასთან, მანამდე კი დანგრეული ოჯახის, ვაჟიშვილისა და მეუღლის გაერთიანებაზე იზრუნოს. თრევერსი, ანაქრონისტული, სიტყვაძუნწი კოვზი, მარადიული მოგზაური, დედისა და შვილის შეხვედრის შემდეგ კვლავ მისტიური უდაბნოს უკიდაგანო სივრცეებისაკენ იღებს გეზს, იმ იმედით, რომ იქ საკუთარი ფესვების, დაკარგული იდენტურობისა და საკუთარი თავის პოვნასა და წარსულში დაშვებული შეცდომებისგან საკუთარი თავის შენდობას შეძლებს.

ვიმ ვენდერსის იდეალისტური და რომანტიკული დამოკიდებულება ამერიკის შეერთებულ შტატებთან, ქვეყანასთან, რომელშიც იგი თავისი სამშობლისგან, გერმანიისაგან განსხვავებით *საკუთარ სახლში* გრძობდა თავს და მას არა მარტო საკუთარი, არამედ მილიონობით სხვა ადამიანის ოცნებებისა და შეუზღუდავი შესაძლებლობების მქონე ქვეყანად თვლიდა, აშშ რამდენიმენილიანი ცხოვრებისა და მუშაობის შემდეგ ამბივალენტური ხდება.

1984 წელს ვენდერსი თავისი ახალგაზრდობის ოცნების ქვეყანის შესახებ ქმნის პოეტური ფორმის ესსეს *Der amerikanische Traum*. თხრობის დასაწყისში იგი აღნიშნავს, რომ მისი პროფესია *ხედვაა* და არა ფილოსოფიური ან ლიტერატურული გააზრება ამერიკული ოცნებისა, და რომ მითი ამ ოცნების შესახებ თავის დროზე ამერიკულმა კინომ შექმნა, რომელის ვიზიალური ენა მსოფლიოს ყველა კონტინენტის ადამიანებისათვის გასაგები იყო.

ვენდერსის აზრით, სწორედ ამერიკულმა კინომ, როგორც აშშ ვიზუალურმა ლეგიტიმაციამ დაამკვიდრა მილიონობით ადამიანის თავში მითი ამერიკული ოცნების შესახებ.

XX საუკუნის ბოლო ათწლეულების კომერციულ ამერიკულ კინოს კი ვენდერსის აზრით აღარ შეუძლია ამერიკული ოცნების ვიზუალური ხატების შექმნა, რადგან იგი მხოლოდ ძალადობისა და ჰორორის ენით კომუნიცირებს დანარჩენ მსოფლიოსთან. ხოლო ამერიკულმა ტელევიზიამ და სატელევიზიო რეკლამამ, საბოლოოდ დაამსხვრია ამერიკის ვიზუალური ხატი და ამერიკას, როგორც მილიონობით ადამიანის ოცნების ქვეყანას ლეგიტიმურობა მოსტაცა, რომ ამერიკა ის ქვეყანაა, სადაც გამოსახულება, ვიზუალური ხატები გაძარცვული და განადგურებულია. ამერიკული საზოგადოების ფილოსოფია კი ვენდერსის აზრით რეკლამა და Entertainment.

ვფიქრობთ, ვიმ ვენდერსის ამერიკის შეერთებულ შტატებში ბოლო წლებში განხორციელებულ კინოპროექტებს შორის განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს რეჟისორის 2004 წელს გადაღებულ ფილმს *Land of Plenty*. ამ ფილმით, რომელიც შეიძლება ითქვას ვიმ ვენდერსის ყველაზე უფრო პოლიტიკური ფილმია, რეჟისორი ბუშის ეპოქის აშშ-ს მენტალური ინფლაციისა და ამერიკული მედიის დეზინფორმაციულობისა და სიყალბის ასახვას შეეცადა.

2001 წლის 11 სექტემბრის შემდგომი ამერიკული საზოგადოების ერთი ნაწილი ვენდერსის ფილმში პარანოიდული შიშისა და საფრთხის ფობიით შეპყრობილ ადამიანთა ჯგუფად წარმოგვიდგება. სიუჟეტის ქვეყანაში პოლიტიკური და სოციალური ვაკუუმი სუფევს, ფილმის გმირების ქმედებები და განწყობა სულიერი სიცარიელისა და შიშითაა გამსჭვალული. ვენდერსი ამერიკული კინოინდუსტრიის დედაქალაქის კონტრასტულ სახეს აჩვენებს, ერთის მხრივ სიმდიდ-

რე, წარმოუდგენელი ფუფუნება, მეორე მხრივ კი სიღარიბესა და უიმედობაში ჩაძირული ღარიბი კვარტალების მობინადრენი, ეკონომიური სიდუხჭირე და უსახლკარობა.

ფილმის მთავარი გმირი ახალგაზრდა ქალი ლანა, ქრისტიანი მისიონერის ქალიშვილი, პალესტინიდან ამერიკაში ჩადის და ლოს ანჯელესის ერთ-ერთი ღარიბი რაიონის გაჭირვებულთა თავშესაფრის მისიაში იწყებს მუშაობს. იგი ლოს ანჯელესში ხვდება ვიეტნამის ომის ტრავმირებულ ვეტარან ბიძას, რომელიც ტერორიზმის მოსალოდნელი საფრთხის პარანოიდული შიშითაა შეპყრობილი, უთვალთვალებს და ინფორმაციას აგროვებს ყველა მისთვის საეჭვო გარეგნობის უცხოელზე. იდეალისტ და ქრისტიანულ ღირებულებებზე აღზრდილი ლანასთვის მიუღებელი და გაუგებარია ბიძის პარანოიაში გადაზრდილი ტერორიზმის შიში. ლანას სულიერი ღირებულებებისათვის ბიძის ბრმა პატრიოტიზმი და მოჭარბებული პატრიოტული რიტორიკაც მიუღებელია. ლანას ასევე არ ესმის ამერიკელების სიბრძნე მედიებთან დამოკიდებულებაში, მისთვის გაუგებარია ყოველგვარი დეზინფორმაციის კრიტიკის გარეშე მიღება.

ფილმით Land of Plenty ვენდერსი ამერიკული ოცნების ალეგორული სახის ჩვენებას შეეცადა. Roadmovie და თრილერის ესთეტიკურ პრინციპებზე გადაღებული ფილმი, რომლის მოქმედება ლოს ანჯელესის ღარიბთა კვარტალებში მიმდინარეობს, ამერიკული საზოგადოების ფსიქოლოგიური განწყობილების კრიტიკულ და ამავე დროს მელანქოლიურ კინემატოგრაფიულ პორტრეტს წარმოადგენს.

2005 წელს გადაღებულ ფილმში Don't come Knocking ვენდერსი ისევ უბრუნდება ოჯახისა და მარტოხელა მამაკაცის საკუთარ წარსულში მოგზაურობის თემატიკას.

კოვბოის როლების შემსრულებელი მსახიობი ჰოვარდ სპენსი გადაწყვეტს უარი თქვას მარტოხელა მამაკაცის ქაოტური ცხოვრების წესზე და განვლილ წლებსა და საკუთარ ცხოვრებაზე იფიქროს. ამიტომაც შუა გადაღებების დროს გადასაღები მოედნიდან გადაწყვეტს ცხენით გაქცევას. გზაში ცხენსა და კოვბოის ჩაცმულობას მანანნალას ძონძებზე გადაცვლის და მრავალი წლის უნახავ დედასთან ჩადის, რომელიც სხვათაშორის უყვება, რომ მას უკვე ოც წელზე მეტია, ერთ-ერთი სასიყვარულო ურთიერთობიდან ვაჟიშვილი ჰყავს მონტანაში, ჰოვარდი მონტანაში მიდის, სადაც გაარკვევს, რომ სხვა სასიყვარულო ურთიერთობისაგან მას ქალიშვილიც ჰყოლია.

ვენდერსის ამ Roadmovie სტილისტიკით გადაღებული ფილმის სიუჟეტური განვითარება ერთი შეხედვით ბევრ პარალელებს ინვეს მისივე 1984 წელს გადაღებულ ფილმთან Paris, Texas. ორივე ფილმის მთავარი გმირები მარტოხელა, მოგზაური მამაკაცები არიან, წარსულში დაშვებული შეცდომებით და მონანიებისა და შენდობის სურვილით, ორივე ფილმში თვალშისაცემია რემინისცეცია ვენდერსის საყვარელ მხატვარ ედუარდ ჰოპერთან, თუმცა ამ ფილმების მთავარი გმირები ხასიათებითა და პიროვნული ტემპერამენტით ერთმანეთისაგან მკვეთრად განსხვავებულნი არიან. ჰოვარდ სპენსი Paris, Texas თრევერსისგან განსხვავებით, არასენტიმენტალური, ირონიული მამაკაცია, მას თრევერსისგან განსხვავებით არ ახასიათებს მარტოხელა მამაკაცის ტრაგიზმი და თვითგვემა,



ჰოვარდი თავის ქმედებებში, გრძობების გამოხატვის უუნარობაში თრევერსისგან განსხვავებით არა მელანქოლიური, არამედ უფრო კომიკური პერსონაჟია.

ვიმ ვენდერსი კიდევ ერთი Road Movies, Don,t come Knocking-ის გადაღებით, მსუბუქი ირონიითა და მელანქოლიით, დრამატული და კომიკური სიტუაციების მონაცვლეობით და მისი ყველა ფილმისათვის დამახასიათებელი არაჩვეულებრივი ვიზუალური გამოსახულებით, ისევ უბრუნდება თავისი უმეტესი ფილმების საყვარელ თემას მარტოხელა, საკუთარი ცხოვრების საზრისის მაძიებელი მამაკაცების შესახებ, თუმცა მისი ადრინდელი ფილმებისაგან განსხვავებით, ამ ფილმში ჰოვარდ სპენსის ცხოვრების ქალები და მისი უკვე ზრდადასრულებული შვილები იღებენ გადანყვეტილებას მარადიული მოგზაურის ჰოვარდ სპენსის მომავალი ცხოვრების შესახებ.

ამერიკული და ევროპული კინოტრადიციების გამოყენებითა და ჰოლივუდის Mainstream გვერდზე ავლით, ვიმ ვენდერსი ყოველთვის ახერხებს თავის ფილმებს ყველასაგან განსხვავებული სტილისტური თავისებურებანი მიანიჭოს, მისი ფილმებისათვის დამახასიათებელი ატმოსფერული ლანდშაფტები, არაჩვეულებრივი ვიზუალური გამოსახულება, პოეტური რეფლექსიები, რეჟისორის კინემატოგრაფიულ ხელნერას ყველა მისი თანამედროვე ევროპელი თუ ამერიკელი რეჟისორისაგან გამორჩეულს და მხოლოდ ვენდერსისეულს ხდის.

**მიხეილ კობახიძის მოკლემეტრაჟიანი ფილმების  
თავისებურებების შესახებ**

კინორეჟისორ მიხეილ კობახიძის შემოქმედება პოეტური ფორმის შავ-თეთრი, უსიტყვო მოკლემეტრაჟიანი ფილმებითაა წარმოდგენილი, რომლებიც გამოირჩევიან ორიგინალურობით და ავტორის ნოვატორული ხედვით. მცირე მეტრაჟი, პოეტური ფორმა, სიტყვის არარსებობა, პლასტიკისა და მუსიკის ნამყვანი როლი – ეს ის ნიშნებია, რომლებიც ერთი შეხედვით უხმო პერიოდის ფილმებთან ინვევენ ასოციაციას, თუმცა, ბოლომდე არ იზიარებენ უხმო კინოს პრინციპებს და თანამედროვე „სიმბოლურ“ კინოქმნილებებს წარმოადგენენ. სწორედ ამგვარ კინონაწარმოებებს ვხვდებით მიხეილ კობახიძის შემოქმედებაში, რომელიც სრულიად განსხვავებულ ფენომენს წარმოადგენს ქართულ კინოხელოვნებაში.

მიხელ კობახიძე ექვსი მოკლემეტრაჟიანი ფილმის ავტორია. „ახალგაზრდა სიყვარული“ (1961) და „კარუსელი“ (1962) – სტუდენტური ფილმებია. „ქორწილი“ (1964), „ქოლგა“ (1967) და „მუსიკოსები“ (1969) – საქართველოშია გადაღებული. ხოლო ფილმი „გზაზე“ (2001) – რეჟისორის შემოქმედების ე.წ. „ფრანგულ პერიოდს“ განეკუთვნება. მიუხედავად ფილმების სიმცირისა, მიხეილ კობახიძის შემოქმედება აღინიშნება ძალზედ განსხვავებული, გამორჩეული, ავტორისათვის დამახასიათებელი მხატვრული თავისებურებებითა და თავისთავადობით. რეჟისორის შემოქმედების ძირითად ტენდენციებს ფილმების – „ქორწილი“, „ქოლგა“, „მუსიკოსები“ – მაგალითზე განვიხილავთ.

აღნიშნულ ფილმებში ყოველგვარი სიტყვებისა და დიალოგის გარეშე წარმოჩნდა დრამატურგიული ხერხების შესაძლებლობანი, იმპროვიზაციის საოცარი უნარი. მიუხედავად იმისა, რომ ყველა ფილმი უსიტყვოა, ეს არ არის „მუნჯი“ ფილმები, მათში არ იგრძნობა სიტყვის აუცილებლობა, რადგან „აზრი და განწყობა აქ მიზანსცენასა და მუსიკაში იკითხება და სიტყვა ზედმეტი ხდება. „უსიტყვო მეტყველება“ კი მაცურებელში არ ინვეს გაუგებრობისა და დაუკმაყოფილებლობის გრძნობას. ყოველი კადრი, თითოეული დეტალი, მსახიობების გარეგნული იერი და მოძრაობა კინემატოგრაფიულად ზუსტად არის გათვალისწინებული და ერთიანი საერთო პლასტიკურ-მუსიკალური გასაღებით გადანყვეტილი“ (თვალჭრელიძე, 1981:61).

მეტყველება ფილმში – კინონაწარმოების სიუჟეტური განვითარების ყველაზე გავრცელებული სახეა, რომელიც გარდა აზრობრივი დატვირთვისა, ფილმის ზოგადი ან კონკრეტული ჟღერადობის ამსახველია (მხედველობაში გვაქვს მეტყველების ტემბრი, ტემპი, დინამიკა). პერსონაჟის მეტყველება – ფილმის იერ-სახის შემქმნელი და შემადგენელი ნაწილია. თუმცა, მოკლემეტრაჟიანი ფილმების უმრავლესობაში, დროის სიმცირემ მნიშვნელოვანწილად შეზღუდა სიტყვიერი მხარე და მის ნაცვლად, ნამყვანი როლი ხმოვან რიგს და მსა-

ხიობის პლასტიკას დააკისრა. კინოში სიტყვის მნიშვნელობის, ფუნქციის, ადგილისა და როლის შესახებ კინომცოდნე ლეონიდ კოზლოვი აღნიშნავს, „სიტყვა უკვე დიდი ხანია იქცა კინემატოგრაფიული იერსახის აუცილებელ კომპონენტად. ეკრანზე აუცილებელი სიტყვა შეიცავს მნიშვნელოვან (ზოგჯერ უმნიშვნელოვანეს) აზრს და აქვს დიდი (ზოგჯერ უზარმაზარი) ესთეტიკური ზემოქმედების უნარი. მაგრამ, ზოგიერთ შემთხვევაში, სიტყვა შესაძლებელია იქცეს კინოსახის მესაფლავედ. სწორედ სიტყვა აკარგვინებს კინემატოგრაფს თავის შეუცვლელ გამომსახველობას“ (Козлов, 1980:197).

საკუთარი ფილმების მხატვრული სახის შექმნისას, მიხეილ კობახიძე უარს ამბობს სიტყვაზე, რაც მეტყველებს ავტორის სტილისტურ მიდრეკილებებზე და მხატვრული განზოგადების ფორმებზე. რეჟისორის ფილმებში „მეტყველება“ – კონკრეტული ცნებიდან განზოგადების სფეროში გადაიზრდება. „ჩემთვის კინემატოგრაფი არის მუსიკა გამოსახულებაში და არა სიტყვა. როდესაც კინოს სიტყვა დაემატა და მისი გამოყენება აუცილებლობა გახდა, კინო სიტყვამ გაიტაცა და ისეთმა გენიოსმა რეჟისორმაც კი, როგორც ჩაპლინი იყო, ვერ შეძლო ალლო აელო ამ სიახლისთვის. სიტყვამ, ვფიქრობ სულ დაარღვია ის შესაძლებლობები, რაც კინემატოგრაფს გააჩნდა: მოძრაობა, უსასრულო, ღრმა გამოსახულება, რომელსაც შეეძლო გარდაქმნილიყო ერთიდან მეორეში. ჩემი პრინციპია, ისე ავაგო ფილმი, რომ მისი რამდენჯერმე ნახვა შეიძლებოდეს, როგორც მუსიკის მოსმენა. არ მინდა იყოს ისეთი სირთულეები, რომლის ნახვაც აღარ მოგინდება, დაიღლები, მოგწყინდება, ან უკვე ნანახი გაქვს. ამიტომაც მინდა, რომ ახლოს იყოს მუსიკასთან, როგორც რალაც დადებით ვიბრაციასთან“ – აღნიშნავს მიხეილ კობახიძე (კაკაბაძე, 2004). ამდენად, სიტყვის უარყოფა რეჟისორის მხატვრული მეთოდია, რათა კინო განთავისუფლდეს ლიტერატურისგან, დაუახლოვდეს მუსიკას და მრავალჯერ “მოსმენის” საშუალება მიანიჭოს მაყურებელს.

უხმო კინოში გამოსახულება მრავალმხრივი პლასტიკური მიგნებებით „მეტყველებდა“, რითაც სრულფასოვნად პასუხობდა კინონაწარმოების კონკრეტულ თუ განზოგადებულ შინაარსობრივ დატვირთვას. ხმის მოსვლა კინემატოგრაფში, ძირითადად, კინოს პლასტიკის შეზღუდვით ხასიათდება, ვინაიდან პერსონაჟთა მეტყველება გარკვეულ ბარიერს უქმნიდა გამოსახულების უწყვეტ მოძრაობას და ძირითადად – სიუჟეტის განმარტებას, მის დაკონკრეტებას უწყობდა ხელს. კინოეკრანზე ხმის დამკვიდრების შედეგად, სრულიად შეიცვალა ფილმის პლასტიკური მხარე. მსახიობის პლასტიკის ნაცვლად, უპირატესი მნიშვნელობა პერსონაჟის მეტყველებას მიენიჭა, რის შედეგადაც ეკრანზე დაისადგურა სტატიკამ, გაქრა მოძრაობის დინამიკა. კინონაწარმოებებში იშვიათად გვხვდებოდა პოეტური სიმბოლო თუ მეტაფორა, მოკლე მონტაჟი, ტემპო-რიტმი და სხვა მხატვრული ხერხები, რომელთა ქვეტექსტშიც კინონაწარმოების აზრი იკითხებოდა. მათ ნაცვლად, ძირითადი მხატვრული ფუნქცია პერსონაჟთა დიალოგს დაეკისრა. ხმოვან კინოს მრავალი ცნობილი რეჟისორი აღუდგა წინ, ვინაიდან იკარგებოდა გამოსახულების პლასტიკა, კადრის კომპოზიციის ესთეტიკა, მონტაჟური ნყობის რიტმი. ამიტომ, შეიძლება ითქვას, რომ კინოში ხმის მოსვლამ კინემატოგრაფის განვითარება, მართალია დროებით, მაგრამ ერთგვარად მაინც შეზღუდა და შეაფერხა, რაც დროთა განმავლობაში,

კინემატოგრაფის ევოლუციის დროს – ხმოვანებისა და გამოსახულების ბალანსში ჩამოყალიბდა.

კინემატოგრაფის განვითარებას გარკვეული პრობლემები ხმის გარდა, ფერადი ფირის გამოგონებამაც შეუქმნა. ეკრანზე შავ-თეთრი გამოსახულება სრულფასოვნად „მეტყველებდა“. ფერადმა ფირმა კინოს დამატებითი სირთულეები შესძინა: ის კონტრასტები, რაც შავ-თეთრ გამოსახულებას გააჩნდა, ფერმა თავისთავად შეარბილა და გაფანტა. გარდა ამისა, სტრუქტურული პრობლემები შეუქმნა გამოსახულების ზოგად დინამიკას, მონტაჟურ რიტმს. კინოს პლასტიკური ნყოფა დაირღვა და ეკრანის მეტყველებამ ახალი ხერხების ძიება დაიწყო.

თუ რატომ ირჩევს საკუთარ ფილმებში შავ-თეთრ გამოსახულებას, თავად რეჟისორი ამ ფაქტს ამგვარად ხსნის: „კინო ჩემთვის აბსტრაქტული ხელოვნებაა. კონკრეტული კინო საერთოდ არ მაინტერესებს. შავ-თეთრი კადრი არის აბსტრაქტული გამოსახულება, სადაც ზუსტად შეგიძლია დასვა ის აქცენტები, რაც გინდა, ფერადი კი – რეალიზმია. ჩემი აზრით, ბუნებრივი იქნებოდა, კინო თავდაპირველად ფერადი რომ ყოფილიყო, ხოლო შავ-თეთრი – აღმოჩენა უნდა გამხდარიყო, რაც პირიქით მოხდა. შავ-თეთრში უფრო მეტ ტონალობებს და გრადაციებს ვხედავ. ფერადში კი შეიძლება ერთმა ფერმა ისე შეგიშალოს ხელი, რომ სხვა დანარჩენი ველარაფერი აღიქვას“ (კაკაბაძე, 2004).

მიხეილ კობახიძის შავ-თეთრი, უსიტყვო მოკლემეტრაჟიანი ფილმებით კვლავ აღორძინდა მივიწყებული უხმო კინოს ტრადიციები. მათში არ წარმოიქმნის არც ერთი სიტყვა. ავტორის აზრი იკვეთება პლასტიკაში, რიტმში და რაც მთავარია – მუსიკაში, რომელსაც რეჟისორის შემოქმედებაში ერთ-ერთი უმთავრესი მნიშვნელობა ენიჭება. მიხეილ კობახიძის ფილმების ჟანრულ განსაზღვრებაზე აზრთა სხვადასხვაობა არსებობს. ხშირად მათ ლირიკულ კომედიებად თვლიან, ზოგჯერ ტრაგიკომედიებად მოიაზრებენ, თავად ავტორი კი მათ ექსცენტრიკული კომედიის ჟანრთან მიახლოებულ კინონაწარმოებებად მიიჩნევს.

სადიპლომო ფილმი „ქორნილი“ – დამწყები რეჟისორის აღიარებად იქცა. იგი ახალგაზრდა ფარმაცევტის იმედგაცრუებულ სასიყვარულო გატაცებაზე მოგვითხრობს. ფილმის გმირს – ახალგაზრდა ყმანვილს (მსახიობი გოგი ქავთარაძე) ავტობუსში შემთხვევით ნანახი გოგონა (მსახიობი ნანა ქავთარაძე) შეუყვარდება. იგი გაიცნობს გოგონას, პაემანსაც დაუნიშნავს. ერთ დღეს კი მასთან სახლში მისვლას გადაწყვეტს და მზადებას შეუდგება: თავის მონესრიგებას წვერის პარსვით იწყებს... ვხედავთ, საგანგებოდ გამონწყობილი და ყვავილების თაიგულით ხელში, როგორ მიაბიჯებს გოგონას სახლისკენ. იქ მისულს, კარს უღებს გოგონას დედა (მსახიობი ეკატერინე ვერულაშვილი) და ყმანვილის „ჯენტლმენობით“ მოხიბლული (გმირი მას ყვავილების თაიგულითა და ხელზე ამბორით ასაჩუქრებს), სიხარულით ატანს პაემანზე ქალიშვილს. ჭაბუკი ბედნიერია. მაგრამ მოულოდნელად კადრში კვლავ წვერის პარსვის მომენტში მყოფ მომღიმარ გმირს ვხედავთ და ვხვდებით, რომ უკვე ნანახი სცენა გმირის ილუზია იყო. ოცნებისგან გამორკვეული გმირი, სითამამისთვის ჭიქა კონიაკს გადაკრავს და ყვავილებით ხელდამშვენებული გაემართება გოგონას სახლისაკენ, დარწმუნებული იმაში, რომ ყველაფერი ისე მოხდება, როგორც ოცნებაში წარ-



ლური თემა დომინირებს: რუსული საბავშვო სიმღერის – „ჩვენ არ გვემინია რუხი მგელის“ მელოდია, ე.წ. „ლირიკული მელოდია“ ჩაპლინის ერთ-ერთი ფილმიდან და პოპულარული სიმღერა „ორი გიტარა“.

საბავშვო სიმღერის მელოდია გმირის ლაიტმოტივს წარმოადგენს, ფონად გასდევს მის მოძრაობას და გარდა გმირის პლასტიკის შესატყვისი ილუსტრაციული ფონისა, მისი ფსიქოლოგიური მდგომარეობის და განწყობის მიმანიშნებელია. ე.წ. „ლირიკული მელოდია“ ფილმში „სიყვარულის თემად“ მოიაზრება. პირველად იგი გოგონას გამოჩენისას ისმის (თუ არ ჩავთვლით ფილმის ტიტრებს), შემდეგ კი გმირის მუდმივი თანამგზავრი ხდება: ისმის ქუჩაში, ავტობუსში, სახლში თუ სამსახურში, რითაც ხაზი ესმება ჭაბუკის ფიქრებში გოგონას მუდმივ არსებობას. ფილმის მსვლელობისას, აღნიშნული მელოდია წინა სცენის განწყობის კონტრასტს ქმნის, რის მეშვეობითაც გმირის სულიერი მდგომარეობის გარდასახვა ხდება, რაც ამასთანავე, ნაწარმოების დრამატურგიულ განვითარებას ემსახურება. სიმღერა „ორი გიტარა“ ფილმის მეორე ნაწილში ჟღერს, რაც გმირის ილუზიურ და რეალურ ქმედებებთან არის დაკავშირებული. იგი ჯერ გმირის ოცნების ილუსტრაციად ჟღერს, ხოლო განმეორებისას, გმირის მოქმედების და შინაგანი მდგომარეობის, მისი განუხორციელებელი ოცნების გროტესკული ილუსტრაცია ხდება. მიუხედავად იმისა, რომ „ქორწილი“ უიღბლო და წარუმატებელ სიყვარულზეა, საერთო ჯამში რეჟისორი ფილმის საერთო განწყობას რომანტიკულ-კომიკურ ჩარჩოში ათავსებს.

„ქორწილისგან“ განსხვავებით, „ქოლგა“ და მით უმეტეს „მუსიკოსები“, – აბსტრაქტული, უფაბულო კინონაწარმოებებია. „ქოლგა“ – პოეტური კინოქმნილებაა. „ქორწილთან“ შედარებით, მასში ექსცენტრიკის ელემენტები სჭარბობს. ფილმში ხაზგასმულია პერსონაჟთა პლასტიკა, რაც ავტორისათვის ჩვეული ლირიკულ-გროტესკული ხედვითაა გადანყვეტილი. ფილმის გმირები – არაკონკრეტული სახის მატარებელი, სიმბოლური გმირები არიან, რომლებიც მეოცნებეთა განზოგადებულ სახეს წარმოადგენენ და ირეალურ სამყაროში ცხოვრობენ. ჭაბუკისა (მსახიობი გია ავალიშვილი) და ქალიშვილის (მსახიობი ჯანა პეტრაიტიტი) ცხოვრებაში მოულოდნელად იჭრება მფრინავი ქოლგა, რომელიც გამოჩენისთანავე მოსვენებას უკარგავს ახალგაზრდა წყვილს. გმირები დასდევენ ქოლგას, რომელიც თავის ნებაზე დაფარფატებს და ხელიდან უსხლტება მათ. ფილმის ამ ეპიზოდებში პერსონაჟთა მოძრაობა (თითქოს ისინიც შორდებიან მიწის ზედაპირს და ქოლგის მსგავსად იწყებენ ცეკვას და „ფრენას“) და მთლიანი პლასტიკური მონახაზი – გმირების ხასიათისა და მათი შინაგანი მდგომარეობის გამომხატველია.

ქოლგა ფილმში პირობითი სიმბოლოა, თუმცა რეჟისორი თავად არ აკონკრეტებს მის კონკრეტულ მნიშვნელობას: „სულ მეკითხებოდენ – რა ჩადე, რისი სიმბოლოა ქოლგა? რასაკვირველია, არის გარკვეული სიმბოლო, მაგრამ მე ეს სიმბოლო აბსოლუტურად გათავისუფლებული მყავს მკვეთრი ნიშნისგან. ამიტომ ყველას შეუძლია მასში თავისი სიმბოლო ჩადოს და აქედან გამომდინარე, ყველა „თავის“ ფილმს ნახავს, შესაძლებელია იმას, რაც მე არ ჩამიფიქრებია“ (კაკაბაძე, 2004). სიმბოლო არასოდეს არის ერთმნიშვნელოვანი, ამიტომ, რაიმე საგნის სიმბოლური მნიშვნელობის მტკიცება და ერთადერთი სწორი პასუხის დაკონკრეტება გაუმართლებელია. მფრინავი ქოლგა – რაღაც უცხო, მოუხელ-

თებელის, გმირებისათვის მიმზიდველი, შორეული და მიუწვდომელი ოცნების, ბედნიერების, ან თუნდაც ცდუნების სიმბოლოდ შეიძლება მოვიხაზოთ. ახალგაზრდა წყვილი ცდილობს ხელში ჩაიგდოს საკუთარ ნებასურვილზე მოფარფატი ქოლგა (პირობითად – ოცნება, ბედნიერება). ხოლო როგორც კი იგი მათთვის ხელმისაწვდომი ხდება, კარგავს უწინდებურ ხიზლს, რადგანაც მიღწეულით კმაყოფილება, ხშირ შემთხვევაში აუფერულებს და აუბრალოებს მიზანს. ეს ყოველივე, ფილმში ნაჩვენებია ავტორისათვის დამახასიათებელი ორიგინალურობით, დახვეწილი სიმბოლურ-მეტაფორული ენით, ალეგორიითა და იუმორით.

„ქოლგა“ – პოეტური კინოს პატარა შედეგია, რომელიც სხვადასხვა ემოციებს აღძრავს მაყურებელში: სიხარულს და სევდას, ღიმილს თუ ფიქრს. ისევე როგორც მიხეილ კობახიძის დანარჩენ ფილმებში, „ქოლგის“ არც ერთ ეპიზოდში არ იგრძნობა სიტყვის საჭიროება. მუსიკა ფილმში არა მხოლოდ ილუსტრაციული ფონი, არამედ მოვლენათა დახასიათების და მაყურებლის განწყობის წარმმართველია. „ქოლგაში“ გამოყენებული მუსიკალური ციტატები (პეტრე ჩაიკოვსკის „პატარა გედების ცეკვა“, იოჰან სებასტიან ბახის საორღანო პრელუდია, პოპულარული ჯაზური მელოდია) – ფილმის რიტმს, ტემპს, ამავდროულად პერსონაჟთა განწყობას გამოხატავენ. ჯაზური მელოდია ქოლგის გამოჩენისას ისმის და ფილმის მსვლელობისას, მრავალმხრივ ცვლილებებს განიცდის: ქოლგის „საქციელის“ შესაბამისად, იცვლება მელოდიის რიტმი, ტემპი, ტემბრი, დინამიკა. კომბინირებული გადაღების საიდუმლოებანი (ოპერატორი ნიკოლოზ სუხიშვილი), რომლებიც პროფესიონალებისთვისაც კი რთულად ამოსაცნობია, ეხმარება ფილმის მთავარ გმირს – მფრინავ ქოლგას, – გადაიქცეს “ცოცხალ” არსებად და გამოავლინოს საკუთარი „ხასიათი“ – ლალი, მხიარული, თავისუფლების მოყვარული.

მიხეილ კობახიძე ფილმიდან ფილმში აძლიერებს კინოსახის პირობითობას, პანტომიმის, ექსცენტრიკის მნიშვნელობას, რასაც „მუსიკოსებში“ სრული სისავსით გამოხატავს. „მუსიკოსები“ – გრაფიკულად შესრულებული, დახვეწილი გემოვნებით შექმნილი კინომინიატურაა. ფილმში ყველაფერი პირობითია: ნატურა, გმირების გარეგნობა, მათი ჩაცმულობა, მოქმედება, გრძნობების გამოხატვის მანერა. ამჯერად მიხეილ კობახიძე არა მხოლოდ ფილმის სრულყოფილებიანი ავტორია, როგორც მანამდე (იგულისხმება სცენარის, მუსიკალური გაფორმებისა და დადგმის ავტორობა), არამედ ერთ-ერთი მთავარი როლის შემსრულებელიც.

ფილმში ორი გმირია – მუსიკოსები. ისინი თეთრ ფონზე მოქმედებენ, რომელიც კონკრეტული ადგილისა და დროის ნიშნებს არ შეიცავს. გმირები ხან ეპაექრებიან, ხან კი უმეგობრდებიან ერთმანეთს. საბოლოოდ, ფილმი ყოფილი „მტრების“ ხელახალი დამეგობრებით მთავრდება: მუსიკოსები განსხვავებულ ინსტრუმენტებზე უკრავენ და მიუხედავად ამისა, ჰარმონიულ მელოდიას ქმნიან.

„მუსიკოსები“ – რიტმულ-გრაფიკულ კონსტრუქციად აღიქმება. ფილმი ორი გრაფიკული გამოსახულების, ხმის, სიჩუმის, ხმაურის, მონტაჟური რიტმის და ხედების დაპირისპირებაზეა აგებული.

ისევე როგორც “ქოლგაში”, “მუსიკოსებშიც” წარმმართველი ხდება პერსონაჟთა პლასტიკა, აქცენტი აქაც მუსიკაზე კეთდება, რასაც ემატება ფილმის

გამომსახველობითი მხარის გრაფიკულობა, ამ ყველაფრით კი სავსებით შესაძლებელი ხდება სიტყვის ჩანაცვლება. თუ „ქორნილში“ გამოყენებული მუსიკალური თემები ზუსტად შეესატყვისებოდა გმირების ან მოქმედების ხასიათს, აღნიშნულ ფილმში საპირისპირო მოვლენასთან გვაქვს საქმე. „მუსიკოსებში“ გამოყენებული მუსიკალური ნომრები ასოციაციურადაა დაკავშირებული ამა თუ იმ მოვლენასთან, განწყობასთან, ხასიათის გარკვეულ ნიშან-თვისებასთან. „ეს ფილმიც ისეა აწყობილი, რომ ძალას ან პედლებს არ ვაწვები, გინდა თუ არა, ის არის რაც მე ჩავდე-თქო, – არა, როგორც შენ გინდა, ისეა. ერთ შემთხვევაში, ის, რომ ორივე უკრავს, – არის მშვიდობაც, სიყვარულიც, ხელოვნებაც, ყველაფერი შეგიძლია ამის მიღმა შეიგრძნო. მგონი ის უფრო საინტერესოა, არ შეზღუდო ადამიანი, იყოს თავისუფალი და თავისთავად იმოძრაოს სივრცეში. გაიგოს ის, რასაც მისი შინაგანი სამყარო კარნახობს. ამ დროს არ ტყუვდები, ყველა სიტუაცია და ყველანაირი გაგება მართალია“ – მიიჩნევს რეჟისორი (კაკაბაძე, 2004).

მიხეილ კობახიძის ფილმების დახვეწილობა მნიშვნელოვანწილადაა განპირობებული მათში მონაწილე მსახიობებით, რომლებიც სრულყოფილად გამოხატავენ გმირის სულიერ მდგომარეობას და განწყობას პლასტიკით, ფესტით, მიმიკით. აღნიშნულ ფილმებში მონაწილე მსახიობები (გოგი ქავთარაძე, გია ავალიშვილი, ჯანა პეტრაიტიცე, თავად მიხეილ კობახიძე – „მუსიკოსებში“) ვირტუოზულად ფლობენ საკუთარ სხეულს, აქვთ შესანიშნავი პლასტიკა, საოცრად გამომსახველი მიმიკა.

აღნიშნული ფილმებით, რომლებშიც იგრძნობა ავტორის მაღალმხატვრული ხედვა და საინტერესო ჩანაფიქრის ორიგინალურად წარმოსახვის უნარი, მიხეილ კობახიძემ ღირსეული ადგილი დაიმკვიდრა ქართულ კინემატოგრაფიაში.

#### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

1. თვალჭრელიძე ტ., სიმართლე ეკრანზე, თბილისი, 1981;
2. კუჭუხიძე ი., ქართველი რეჟისორები, თბილისი, 2005;
3. კაკაბაძე ნ., კინო ჩემთვის აბსტრაქტული ხელოვნებაა (ინტერვიუ მ. კობახიძესთან), გაზეთი „24 საათი“, 21/X.2004;
4. Козлов Л., Изображение и образ, М., 1980.



### **„რუმინული საოცრება“ – სოციალური კინოს რენესანსი**

თუ ნაციონალური კინემატოგრაფის წარმატების კრიტერიუმად საფესტივალო მიღწევებს გამოვიყენებთ, ცხადი გახდება, რომ ბოლო ათწლეულის ლიდერი ქვეყანა რუმინეთია. მსოფლიო კინორუკის ცენტრად ბალკანეთს საფესტივალო მოდისადმი სკეპტიკურად განწყობილი კრიტიკოსებიც აღიარებენ და აღარ დავობენ, რომ ყველაზე საინტერესო ფენომენს ახალი რუმინული კინო – ე.წ. რუმინული „ახალი ტალღა“ წარმოადგენს.

2007 წლის კანის ტრიუმფის შემდეგ, სადაც კრისტიან მუნჯუს ფილმმა „ოთხი თვე, სამი კვირა, ორი დღე“ ფესტივალის მთავარი პალმა მოიპოვა, ინტერესი რუმინული კინოს მიმართ მხოლოდ იზრდება, მაყურებელი კი მუნჯუსთან ერთად კრისტი პუიუს, კორნელიუ პორომბუიუს თუ რადუ მუნტიანას სახელებს თითქმის უშეცდომოდ გამოთქვამს.

კანის კინოფესტივალის მხოლოდ დასაწყისი აღმოჩნდა. რუმინული კინო ბოლო წლებში თითქმის ყველა პრესტიჟულ ფესტივალზე აღინიშნა, ხოლო მსოფლიო პრესა სოციალური კინოს რენესანსზე ალაპარაკდა, რაც კინომცოდნე ანდრეი პლახოვის შეფასებით, ბუნებრივი რეაქციაა მანიერიზმის მოძღვრებაზე.<sup>1</sup>

შეიძლება გამოტოვო ფრანგული, იტალიური, ირანული ფილმის ჩვენებაც კი, მაგრამ რუმინულის – არასოდეს, – ეს ფესტივალზე აკრედიტებული კინოჟურნალისტების ახალი დაუნრელი კანონია.

ბუნებრივია, ახალი რუმინული ფილმები განსხვავებული, ყოველი რეჟისორის ხელწერა კი ინდივიდუალურია. თუმცა, კინოკრიტიკოსების სურვილს ერთ ჩარჩოში მოაქციონ ისინი, მაინც აქვს საფუძველი. მთავარი, რაც ამ მცირე რეჟისორებთან სურათებს აერთიანებს – რეალიზმი და მკვეთრი სოციალური აქცენტებია.

მთავარი ამოცანაა, წაიშალოს ზღვარი ეკრანსა და რეალობას შორის, აისახოს ცხოვრება, როგორც არის, ზედმეტი შელამაზების და თამაშის ელემენტების გარეშე. გმირები ყოველთვის ჩვეულებრივი, პრობლემებით დახუნძლული ადამიანები არიან. თემები – ის, რაც ყველას ანუხებს: უმუშევრობა, ემიგრაცია, სიღარიბე, ოჯახური დრამები, ასევე ადამიანური ურთიერთობები, გაუცხოება და გულგრილობა.

ვიზუალური ენა ძალიან სადა და არაამბიციურია. თითქოს გამოსახულება მხოლოდ საშუალებაა მაყურებელამდე მიიტანო მთავარი – სოციალური პრობლემა, ცხოვრების სინამდვილე.

ერთ-ერთ ინტერვიუში მუნჯუ ლაპარაკობს იმაზე, რომ ახალი რუმინული კინო არის მისი თაობის რეაქცია ფილმებზე, რომლებსაც ქვეყანაში იღებდნენ 80-90-იან წლებში, როდესაც ეკრანზე ჩანდა ყველაფერი (ეპიკური დრამების და ფანტასტიკის ჩათვლით), რეალური ცხოვრების გარდა.

საყურადღებოა, რომ ახალ რუმინულ კინოს არ ჰყავს გამოკვეთილი ლიდერი, არ აქვს მანიფესტი ან სხვა პროგრამული დოკუმენტი. პირობითი სახელწო-

დების ქვეშ ერთიანდებიან დამოუკიდებელი ხედვის, განსხვავებული ხელნერის კინემატოგრაფისტები, რომლებიც საკუთარ შემოქმედებასთან დაკავშირებულ ყოველგვარ სტერეოტიპს ეწინააღმდეგებიან. მათ ერთობაზე არც არავინ საუბრობდა, როდესაც სხვადასხვა კინოფესტივალზე მოკლემეტრაჟიანი ფილმებს აგზავნიდნენ და პრიზებსაც იღებდნენ. ისინი ერთ თაობასაც არ წარმოადგენენ. ახალ ტალღას მიაკუთვნებენ როგორც 2006 წელს ავტოკატასტროფაში ტრაგიკულად დაღუპულ 27 წლის კრისტიან ნემესკუს, ისე უკვე გასული საუკუნის 60-იან წლებში აღიარებულ ლუსიან პინტილიეს, რომლის გახმაურებული სურათი „რეკონსტრუქცია“ (1968) რუმინეთის მაშინდელმა ხელისუფლებამ აკრძალა, რასაც მოგვიანებით რეჟისორის ემიგრაცია მოჰყვა (სიმბოლურია, რომ 2003 წელს სწორედ პინტილიემ გადაიღო ფილმი „ნიკი არდელიანი, თადარიგის პოლკოვნიკი“ კრისტი პუიუს და რაზვან რადულესკუს სცენარის მიხედვით. ამ ორი ადამიანის მორიგი დამოუკიდებელი სურათი, „ბატონი ლაზარესკუს სიკვდილი“ (2005) რუმინული ახალი ტალღის დასაწყისად მიიჩნევა.)

თუმცა, სწორედ ამ განსხვავებულმა რეჟისორებმა შეძლეს ის, რასაც დღემდე უშედეგოდ ცდილობენ ყოფილი საბჭოთა ბანაკის ქვეყნების კინემატოგრაფისტები. მათ მოახერხეს ისტორიული გამოცდილების, ქვეყანაში განვითარებული პოლიტიკური მოვლენების, საზოგადოებაში ღირებულებათა ცვლილების მტკივნეული პროცესის და თანამედროვე სოციალური პრობლემატიკის ტრანსფორმაცია ხელოვნების უნივერსალურ ენაზე.

ამ კინოენის უნიკალურობაზე მეტყველებს ის, რომ სცენარისტებს არ ეშინიათ იყვნენ ბანალურები, სენტიმენტალურები, მოსაწყენები ან პროვინციულები. რეჟისორები არ ერიდებიან კლასიკოსების მიბაძვას და არ ცდილობენ გადაიღონ ისე, როგორც ჯერ არავის გადაუღია. არავინ ზრუნავს ორიგინალური ისტორიებით და თხრობის დინამიკით გაართოს განებივრებული მაყურებელი, არავინ ნვალობს ახალი გამომსახველობითი ხერხების გამოგონებაზე.

ახალ რუმინულ კინოში ყველაფერი ძალიან ბუნებრივი, ადამიანური, ცხოვრებისეულია. სიცოცხლე და სიკვდილი, სიკეთე და ბოროტება, ბედნიერება და უბედურება – ეს საპირისპირო საწყისები ძალიან ახლოს დგანან ერთმანეთთან. იმდენად ახლოს, რომ ხშირად მათი გარჩევაც კი რთულია. სად მთავრდება ერთი და იწყება მეორე. ყველაფერი რეალური ცხოვრების მსგავსად. ყველაზე გავრცელებული ჟანრი ტრაგიკომედიაა. შავი იუმორი, რომელიც მაყურებელში სერიოზულ თემებზე საუბრის დროსაც კი ირონიას იწვევს, როგორც „ბატონი ლაზარესკუს სიკვდილი“ და პირიქით ყველაზე მხიარულ წუთებში ცხოვრებისეულ დრამატიზმს ინარჩუნებს, როგორც კოლექტიურ პროექტში „ოქროს საუკუნის ზღაპრები“ (2009) ან კრისტიან მუნჯუს „დასავლეთში“ (2002).

“ნიუ-იორკ თაიმსის” ცნობილი კინომომხილველი ენტონი ოლივერ სკოტი, რომელმაც დასავლეთში პირველმა მიაქცია ყურადღება რუმინული ახალი ტალღის ფორმირებას წერს, რომ ყველაზე მეტად აღტაცებას იწვევს ის, თუ როგორ არის აღდგენილი კინოს უძველესი და უძლიერესი თვისება – „რეალობის მყისიერი აღქმის და ფიქსაციის უნარი”.<sup>2</sup>

ბუნებრივია, ახალი რუმინული ფილმების ერთ-ერთ მთავარ თემას წარმოადგენს ქვეყნის ახლო წარსულის, ნიკოლაე ჩაუშესკოს ხელმძღვანელობით კომუნისტური პარტიის მმართველობის კინემატოგრაფიული გააზრება. ჩაუშესკუს

„ოქროს ხანაზე“, გასული საუკუნის 80-იან წლებზე რამდენიმე ფილმია გადაღებული და თითქმის ყველა სხვა სურათში იგრძნობა იმ ეპოქის გავლენა. თუმცა, საინტერესოა, რომ დამოკიდებულება ხშირად არ არის ისეთი მწვავე კრიტიკული, როგორც მოსალოდნელია. თხრობა კომიკურ ელემენტებს მოიცავს. მიტულესკუს ფილმში „როგორ გავატარე სამყაროს დასასრული“ (2006) დიქტატორის მმართველობაზე მცირეწლოვანი ბავშვი გვიამბობს, რაც რეჟიმის მხილებას ინფანტილურ იერს აძლევს. მუნტანიას „ქალაქი ლურჯი იქნება“ (2006) ჩაუმესკუს მომხრეებსა და მოწინააღმდეგეებს თანაბარი ობიექტურობით აცნობს მაყურებელს. ორივე მხარე გამარჯვებისთვის ბინძურ მეთოდებს მიმართავს, მათ შორის მსგავსება მეტია ვიდრე განსხვავება. კომუნისტური წარსულისადმი არაერთგვაროვანი დამოკიდებულების ამსახველია პროექტი „ოქროს საუკუნის ზღაპრები“ (2009), სადაც ჩაუმესკუს ეპოქა რამდენიმე განსხვავებული ჟანრის მოკლე ფილმში განსხვავებული დამოკიდებულებით და თხრობის მანერითაა ასახული.

ცხადია, რომ რაც დანამდვილებით არ უყვართ რუმინელ რეჟისორებს – მორალისტობაა. ისინი ევროინტეგრაციის პროცესსაც საკმაოდ მშვიდად და რეალისტურად აფასებენ. კიდევ ერთი გავრცელებული მოტივი ემიგრაციაა. თითქმის ყველა სურათში სერიოზულად თუ ირონიულად ემიგრირების მსურველი მთავარი ან მეორეხარისხოვანი გმირები ჩანან. ზოგი ვიზას ელოდება, ზოგი საკონსულოში შესატან საბუთებს აგროვებს. ნაწილს ნათესავები შტატებიდან უგზავნიან მოწვევას, ნაწილი კი უკვე წასული ოჯახის წევრებისგან ელოდება ცნობებს. ამა თუ იმ ფორმით ემიგრაციის აჩრდილი თითქმის ყველა ფილმში იგრძნობა. მიტულესკუს „ბუქარესტი – ვენა, 8.15“ (2000), პორომბუიუს „ღვინით წაღებულნი“ (2002), პინტილიეს „ნიკი არდელიანი, თადარიგის პოლკოვნიკი“ (2003), ნემესკუს „ოცნება კალიფორნიაზე“ (2006) – ამ და სხვა ფილმებში ემიგრაცია პირქუში რეალობიდან გაქცევის ერთადერთი გზა, გადარჩენის ერთადერთი საშუალებაა.

თუმცა, პრობლემას ყველაზე ვრცლად მაინც კრისტიან მუნჯუს „დასავლეთი“ (2002) ეხება. რეჟისორი რამდენიმე ირონიულ ისტორიაში გმირების დასავლეთში გადასახლების განსხვავებულ მოტივებზე მოგვითხრობს. მიუხედავად იმისა, რომ რუმინელებისთვის ევროპული კეთილდღეობა რეალურად არსებული და ხელშესახები ხდება, რჩება შთაბეჭდილება, რომ სინამდვილეში თვითმიზანი არა „კარგი ცხოვრება“, არამედ ემიგრაციის ფაქტია, როგორც მრავალი წლის განმავლობაში ნანატრი ოცნება.

დანტე ლაზარესკუს შვილიც კანადაშია წასული. პენსიონერი მარტოობას წლებია უმკლავდება. და სხვა ქალაქში ცხოვრობს. ყურადღებას მეზობლები აქცევენ. პირველივე კადრებში მარტოხელა მოხუცებულის მოუნესრიგებელი სახლი, ალკოჰოლი, ჯანმრთელობის პრობლემები ჩანს. ბატონი ლაზარესკუ თავს შეუძლოდ გრძნობს, მეზობლებს ეძახის, სასწრაფოს იძახებენ. პატარა ოთახში, წვრილ კორიდორში, ბნელ მისაღებში ხელის კამერა მოუხერხებლად მოძრაობს. ხან რამდენიმე წუთი ერთი წერტილიდან იღებს მოვლენებს, თითქოს ვიღაცას აღარ ეცალა მისთვის და იქვე დატოვებს, ხან უხერხულად ცვლის რაკურსს, თითქოს გმირებს ხელს უშლის და ადგილი უნდა შეიცვალოს, მედდას ავადმყოფთან მიახლოების საშუალება მისცეს, კორიდორში საკაცე გაატაროს.

ასე ჩვეულებრივად, ყოფითად, გნებავთ, მოსაწყენად იწყება დანტე ლაზარესკუს უკანასკნელი, სასიკვდილო მოგზაურობა. თითქმის ორსაათნახევრიანი აბსურდის დრამა, წინასწარ სასიკვდილოდ განწირული ადამიანის საოცარი თავგადასავალი გულგრილობის, გაუცხოების, ბიუროკრატიის სამყაროში, შეუძღვარი სოციალური და გაუმართავი ჯანმრთელობის დაცვის სისტემებში. სინამდვილეში ფილმი გაცილებით გრძელია. მთელ ღამეს მაყურებელი მდდასთან ერთად მომაკვდავის საკაცესთან გაატარებს. მოივლის ქალაქის თითქმის ყველა საავადმყოფოს, ყველა მიმღებს, რეანიმაციის განყოფილებას. შეხვდება ბევრი განსხვავებული ხასიათის, პრობლემის და ცხოვრებისეული გამოცდილების ექიმს, ექთანს და სანიტარს. სანამ სასიცოცხლო ძალებისგან თითქმის სრულად დაცლილ, საოპერაციოდ განწმენდილ და განმოსილ პენსიონერს ექიმ ანგელოზს (Angel) არ ჩააბარებს.

ასოციაცია მრავალგვარია. კრისტი პუიუს ფილმზე ზოგს კაფკას მოჯადოებულ სამყარო აგონდება, ზოგი კი ლაზარესკუს მოგზაურობაში დანტე ალიგიერის გზის ანალოგიას ხედავს. ყველაზე ხელშესახები, ცხადია, რუმინეთის ჯანდაცვის სისტემის უმწვავესი კრიტიკაა. თუმცა, ამით პუიუ თითქოს სოციალური კინოს მოთხოვნებს მხოლოდ ხარკს უხდის. სინამდვილეში ფილმი დაცლილია მორალიზმისგან, სისტემის აქტიური მხილებისგან. სასურველ განწყობას რეჟისორი გაუცხოებული კამერის და მსუბუქი ირონიის მეშვეობით აღწევს.

2005 წელს „ბატონი ლაზარესკუს სიკვდილის“ დაჯილდოება კანის კინოფესტივალზე რუმინული ახალი ტალღის აღიარების დასაწყისი იყო, რაც ორი წლის შემდეგ კრისტიან მუნჯუს ფილმისთვის მთავარი პალმის გადაცემით დაგვირგვინდა.

უკვე აღვნიშნე, რომ რუმინულ ახალ ტალღას არ აქვს პროგრამული დოკუმენტი. რეჟისორები ხშირად თავად მიმდინარეობის არსებობასაც უარყოფენ. თუმცა, კრიტიკოსები მიიჩნევენ, რომ არაფორმალური მანიფესტი მაინც „ოთხი თვე, სამი კვირა, ორი დღეა“, სადაც ახალი რუმინული კინოს თითქმის ყველა სიმპტომი გამოვლინდა.

„ამ ფილმებს არ ახასიათებთ მორალიზმი, ჭკუის სწავლებისკენ სწრაფვა, არც ერთი პერსონაჟი არ შეიძლება მივაკუთვნოთ ცალსახად დადებით ან უარყოფით გმირებს“ – წერს ენტონი ოლივერ სკოტი სტატიაში „კინოში რუმინული ახალი ტალღა მოვიდა“.<sup>3</sup>

რუმინული კინოს ეს თავისებურება ყველაზე მეტად მუნჯუს ფილმში ჩანს. ერთი აკრძალული აბორტის ისტორია ისეა მოთხრობილი, რომ რეჟისორი არავის განსჯის. ხოლო თუ ვინმე იწყებს მორალის კითხვას და ჭკუის სწავლებას, ეს ბატონი ბებია. ძლიერი ემოციური დაძაბულობა, გაუსაძლისი, დამთრგუნველი წნეხი ფსიქიქაზე კულმინაციას სწორედ მისი მონოლოგის დროს აღწევს სასტუმროს უსიცოცხლო ნომერში არალეგალური მანიპულაციის წინ.

ფილმში საერთოდ არ დგას საკითხი – მორალურია თუ არა ნაყოფის სიცოცხლის შეწყვეტა. არც რეჟისორს და არც გმირებს ეგზისტენციალური მსჯელობისთვის დრო და განწყობა არ აქვთ. გარემო ძალიან საქმიანია. უამრავი დეტალია დასაგეგმი, მოსასწრები და გასათვალისწინებელი. ოტილიას სამზადისს ნეიტრალური კამერა იღებს. თითქმის დოკუმენტური თხრობა გრძელი კადრების, ნელი რიტმის, დასწრების ძლიერი ეფექტის საშუალებით ხორციელდება.

პარადოქსია, მაგრამ ეს რეალისტური სოციალური დრამა, ნატურალიზმთან დაახლოებული ეპიზოდებით, პარალელურად, ხელოვნურობის, ცხოვრების იმიტაციის, ემოციების გაყალბების განცდას იწვევს.

ფილმში არაფერი არაფერს არ ჰგავს: ოტილიას და გაბიტას ურთიერთობას რთულია გულითადი მეგობრობა დაარქვა. ის უფრო კრიმინალში თანამონაწილეობას ჰგავს. ოტილიას გრძნობა ადის მიმართ ასევე შორს არის იდეალური სიყვარულისგან. უნდობლობა მალე ურთიერთობალებში და გაუცხოებაში გადაიზრდება. ყალბია მშობლების სითბო შვილების მიმართ, საერთო საცხოვრებლის მეზობლების კეთილგანწყობა. მთელი სივრცე იმდენად ხელოვნური და დაცლილია გულწრფელი გრძნობებისგან, რომ სიცოცხლის გაუფასურება ბუნებრივი ჩანს. ნაყოფის დაღუპვაც ტრაგიზმის გარეშე ხდება. ემბრიონი ამ იმიტირებულ რეალობაში თოჯინას უფრო ჰგავს, ვიდრე მომავალ სიცოცხლეს.

რამდენად უცნაურიც არ უნდა იყოს, ყველაზე „რეალური“ პერსონაჟი ბატონი ბებია, თავისი ურცხვი დემაგოგიით და რკინის ლოგიკით.

კრისტიან მუნჯუს ფილმს ნაკლებად ახასიათებს ის უშუალობა და ირონია, რაშიც ასე დაოსტატდნენ რუმინელი რეჟისორები. „ოთხი თვე, სამი კვირა, ორი დღე“ ალბათ ყველაზე დაახლოებული სურათია სოციალური კინოს კლასიკასთან.

ენტონი ოლივერ სკოტის შეფასებით, მიუხედავად გარკვეული განსხვავებებისა, რუმინელ ავტორებს ერთი მსგავსება აქვთ, – ისინი ცდილობენ მაქსიმალურად მიაახლოვონ მაყურებელი ეკრანს. „იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ჩვენების დროს ადამიანები ფილმს კი არ უყურებენ, არამედ ცხოვრობენ კინოში“, აღნიშნავს სკოტი.<sup>4</sup>

ამ თვალსაზრისით, რუმინული კინო ბრიტანული „ახალი ტალღის“ ტრადიციის გამგრძელებელია. 50-იანი წლების კინოში ლიტერატურიდან და თეატრიდან მისულმა „გაბრაზებულმა ახალგაზრდებმა“ კამერის ობიექტივში ყველაზე მწვავე სოციალური და კლასობრივი თემების მოქცევით საყოველთაოდ აღიარებული ბრენდი – ბრიტანული სოციალური კინო შექმნეს.

„უზუსტესი სეისმოგრაფი“ სერგეი ეიზენშტეინმა კინოს 1943 წელს უწოდა,<sup>5</sup> იგულისხმა რა, რომ კინემატოგრაფი არა მხოლოდ ასახავდა ქვეყნის სულიერ მდგომარეობას, არამედ შეეძლო ეწინააღმდეგებებოდა „ტექტონიკური ძვრები“ საზოგადოების ცნობიერებაში და სახელმწიფო წყობაშიც კი.

ძალიან მალე ეიზენშტეინის სიტყვები გაამართლა იტალიურმა ნეორეალიზმმა, მოგვიანებით ფრანგულმა ახალმა ტალღამ. თუმცა, როდესაც კინოში ქვეყნის სოციალური მდგომარეობის ადეკვატურ ასახვაზე ვსაუბრობთ, საზოგადოების განწყობების და შემოქმედებითი პროცესის ყველაზე მჭიდრო თანხვედრის კლასიკურ მაგალითად ბრიტანული ახალი ტალღა შეიძლება განვიხილოთ.

50-იანი წლების დასაწყისი ბრიტანულ კინოში მორიგი კრიზისული ეტაპია. ომგამოვლილ ყოფილ იმპერიაში ჰოლივუდის პროდუქციის მუდმივმა დომინაციამ, ტელევიზიის პოპულარობის ზრდამ ადგილობრივი სტუდიების გაკოტრება და კინოთეატრების რიცხვის შემცირება გამოიწვია, რასაც მოგვიანებით უძრაობის ეპოქა (doldrums era) უწოდეს.

„უძრაობის“ ერთ-ერთი მთავარი კრიტიკოსი და მომავალი ახალი ტალღის გამირი ლინდსეი ანდერსონი კინემატოგრაფიულ თეორიებს ჟურნალების ფურცლებზე აყალიბებდა. „ჩვენ გვჭირდება ისეთი კინო, რომელსაც ადამიანები თა-

ვისუფლად გადაიღებენ, თითქოს პომეას წერენ ან ნახატს ხატავენ” (ჟურნალი „Sequence”, გაზაფხული, 1948 წ.).<sup>6</sup> „არ შეიძლება არსებობდეს დაუინტერესებელი კრიტიკოსი, როგორც არ შეიძლება არსებობდეს დაუინტერესებელი ხელოვნება” – წერდა ის პროგრამულ სტატიაში „Stand up! Stand up!” („Sight and Sound” შემოდგომა, 1956 წ.).<sup>7</sup>

ამ ახალ ხედვაში საკვანძო იყო ხელოვანის დამოკიდებულება სამყაროსადმი, ცხოვრებისადმი. მხატვრული ესთეტიკა, შემოქმედებითი სტილი დამოუკიდებლად ღირებულებას არ წარმოადგენდა. „სრულყოფილება არ არის თვითმიზანი. დამოკიდებულება ნიშნავს სტილს. სტილი ნიშნავს დამოკიდებულებას” – წერდნენ ახალგაზრდა რეჟისორები პირველი ერთობლივი ჩვენების წინ შედგენილ სპეციალურ მანიფესტში.

1956 წელს ბრიტანეთის კინოს ინსტიტუტის ბაზაზე გამართულმა ამ პირველმა ჩვენებამ ლინდსეი ანდერსონის, კარელ რეიშის, ტონი რიჩარდსონის და სხვა თანამოაზრეების მოკლემეტრაჟიანი ფილმები გააერთიანა და ბრიტანული ახალი ტალღის ორიენტირები განსაზღვრა.

ბრიტანულმა სოციალურმა კინომ ეკრანი ე.წ. მუშათა კლასს, საზოგადოების „დაბალ ფენას” დაუთმო, რომელიც ძალას იკრებდა და საკუთარი უფლებებისთვის ბრძოლას იწყებდა. გმირები ქარხნებში მომუშავე და გარეუბნებში მძიმე სოციალურ პირობებში მაცხოვრებელი ჩვეულებრივი ადამიანები გახდნენ. თემები – ყოველდღიური, დამთრგუნველი ბრძოლა არსებობისთვის, გადარჩენისთვის, საზოგადოების უმწვავესი კლასობრივი, ეკონომიკური, სოციალური პრობლემები. მეტყველება – არალიტერატურული, ბუნებრივი, ხშირად ჟარგონული. კინოენა – რეალისტური, თითქმის ნატურალისტური. მიზანი აქაც ეკრანული ბარიერის მოშლაა.

კინოპროცესი არ იყო იზოლირებული ხელოვნების სხვა სფეროებისგან. მხატვრულ ლიტერატურასა და დრამატურგიაში ამ დროს „ახალგაზრდა გაბრაზებული მამაკაცების” (Angry young men) სახელით ცნობილი თაობა მოდის და ცხადია შემთხვევითი არ იყო ახალი ტალღის პირველი ორი ფილმისთვის ლიტერატურული პირველწყაროს შერჩევა. 1959 წელს ორი ეკრანიზაცია შეიქმნა: ჯეკ კლეიტონი იღებს ფილმს ჯონ ბრეინის ცნობილი რომანის მიხედვით „გზა მაღალი საზოგადოებისკენ”, ტონი რიჩარდსონი კი სოციალურ დრამას „გამოიხედე სიბრაზეში”, ჯონ ოსბორნის პიესის მიხედვით.

ოსბორნის პიესა ბრიტანული დრამატურგიისთვის საეტაპო ნაწარმოები და ეპოქის სიმბოლო გახდა, ხოლო მთავარი გმირი, ახალგაზრდა ინტელექტუალი ჯიმი პორტერი, თაობის სახე. პიესამ სამუდამოდ შეცვალა ბრიტანული თეატრის იერი. „ყველა გაურბის ყოფიერების ტვირთს და მით უფრო სიყვარულს... ეს შავი სამუშაოა, სუფთა ხელები ვერ შეგრჩება, მინაზე მინიერად უნდა იცხოვრო”<sup>8</sup> – პორტერის ამ სიტყვებმა, როგორც თეატრმცოდნეები აღნიშნავენ, – მთელი თაობა ღრუბლებიდან დედამინაზე დააბრუნა.

ეროვნულ კულტურაში ლიტერატურის დომინანტური როლის გამო ეკრანიზაციების სიმრავლე ბრიტანული კინოს თავისებურება გახდა, რასაც არც ახალი ტალღა გაემიჯნა. ტონი რიჩარდსონმა ერთმანეთის მიყოლებით თანამდეროვე მწერლების ნაწარმოებების საფუძველზე გადაიღო „კომედიანტი” (1960), „თაფლის გემო” (1961), „გრძელ დისტანციაზე მორბენალის მარტოობა” (1962). მოგვი-

ანებით, საზოგადოების სხვადასხვა ფენას შორის დაპირისპირებამ ადგილი დაუთმო კონფლიქტს თავად ე.წ. მუშათა კლასში. კარელ რეიშის „შაბათს საღამოს, კვირას დილით“ (1962) ღარიბი, გაუნათლებელი ახალგაზრდების კრიმინალურ მისწრაფებებსა და იმედგაცრუებაზე გვიამბობს.

პირქუში სოციალური რეალიზმით ტკბობა ბრიტანულ კინოში დიდხანს არ გაგრძელდა. ახალი ტალღა საკუთარი დიდების მსხვერპლი გახდა. აგურით ნაშენი სახლების პანორამამ ქარხნის მბოლავი მიწების ფონზე, ჩრდილო ინგლისის წვიმიანმა ინდუსტრიული პეიზაჟებმა, წვრილმა კორიდორებმა და ბნელმა ოთახებმა ქვეყნის მთელი ვიზუალური პროდუქცია შეავსო. მსხვილმა სტუდიებმა ერთ დროს დამოუკიდებელი კინოს მიგნებები საკუთარ სავიზიტო ბარათად აქციეს.

ბრიტანულმა სოციალურმა რეალიზმმა კინოს ისტორიაში მყარი და საპატიო ადგილის დამკვიდრების გარდა, ცხოვრება ჯერ ტელეპროდუქციის სახით, შემდეგ კი კენ ლოუჩის, სტივენ ფრიზის, მაიკ ლის ფილმებში გააგრძელა. თემატიკამ სოციალურის გარდა გენდერული და რასობრივი ასპექტები მოიცვა. იქნება ეს კრიმინალური დრამა თუ შავი კომედია, მთელ მსოფლიოში სოციალური ჟანრი მაყურებლის მიერ ყველაზე „ბრიტანულ“ ჟანრად აღიქმება.

საერთო სოციალური თემატიკის, გამომსახველობითი ხერხების, პერსონაჟების დადებით და უარყოფით გმირებად გამიჯვნის უარყოფის მიუხედავად, ბრიტანულ და რუმინულ კინემატოგრაფიულ „ტალღებს“ განსხვავებული წინაპირობები აქვთ.

თუ ბრიტანეთში საქმე მოქალაქეობრივ პროტესტთან გვეკონდა, რუმინეთის შემთხვევაში საზოგადოებრივ პროცესებთან ერთად, სახელმწიფო დონეზე ეროვნული კინოს მხარდაჭერის ეფექტიან მექანიზმზე საუბრობენ, რის გამოც საქართველოსთვის ამ მაგალითის შესწავლა კიდევ უფრო საინტერესო ხდება.

რუსი კინომცოდნე, კინოს ისტორიისა და თეორიის შესახებ მრავალი ავტორიტეტული ნაშრომის ავტორი, ნაუმ კლეიმანი ახალ რუმინულ კინოს „რუმინულ საოცრებას“ უწოდებს. თუმცა, მისი შეფასებით, საოცრება არა ფილმების მხატვრული ღირებულება ან ნოვატორული კინემატოგრაფიული მიგნებებია, არამედ ის, თუ როგორ იქმნება მაღალი, უნივერსალური ხელოვნება საზოგადოების ცნობიერებაში და სახელმწიფო წყობაში მიმდინარე რყევების შედეგად.<sup>9</sup>

რუმინული, ბრიტანული და სხვა ქვეყნების გამოცდილების წყალობით დამკვიდრდა შეხედულება, რომ ომმა, კრიზისმა, სამოქალაქო მღელვარებამ ადრე თუ გვიან აუცილებლად უნდა გადაინაცლოს ეკრანზე, თან საინტერესო გამომსახველობითი ხერხებით. ის, რომ საქართველოში ეს ასე არ მოხდა, არის პრობლემა, რომელზეც ყველაზე ხშირად და ყველაზე დიდი გულისტკივილით საუბრობენ პროფესიონალები ეროვნული კინოს შეფასებისას.

### შენიშვნები:

1. Андрей Плахов, „Всего 33 звезды мировой кинорежиссуры“, изд-во „Аквилон“, 1999.

2. A.O. Scott, „In film, the Romanian new wave has arrived“, New York Times Magazine, January 19, 2008.

3. A.O. Scott, „In film, the Romanian new wave has arrived”, New York Times Magazine, January 19, 2008.
4. A.O. Scott, „In film, the Romanian new wave has arrived”, New York Times Magazine, January 19, 2008.
5. Наум Клейман, „Румынское чудо”, <http://www.museikino.ru/post/143639>
6. Ксения Косенкова, „Путь вверх: генезис британской новой волны”, <http://www.cinematheque.ru/post/141750/print/>
7. ојјј
8. Джон Осборн, „Оглянись во гневе”, Москва, изд-во „Искусство”, 1978.
9. Наум Клейман, „Румынское чудо”, <http://www.museikino.ru/post/143639>



### **ირიბი სამეცნიერო აქტები თეატრალურ ხელოვნებაში**

კომუნიკაციური სტრატეგიების არჩევამ – კომუნიკაციურმა ქცევებმა, რომლებიც მიმართულია დასახული მიზნების მიღწევისაკენ, შეიძლება გადამწყვეტი ზეგავლენა მოახდინოს კულტურათმორისი კომუნიკაციის წარმატებასა და წარუმატებლობაზე. თ.ა. კოლუმბუსი და ჯ.ბ. ვულფი დიპლომატიურ კომუნიკაციაზე დაყრდნობით ამტკიცებენ, რომ მოლაპარაკების წარმართვა არა შინაარსზე, არამედ მანერებზე, ტონსა და ინფორმაციის გადაცემის სტილზეა დამოკიდებული. ელჩები და მათი დამხმარეები, რომლებიც არ იცნობენ კომუნიკაციურ სტრატეგიებს სხვადასხვა ქვეყანაში, ხშირად უშვებენ შეცდომას, რაც მათ შორის არაკეთილმეგობრულ დამოკიდებულებას იწვევს (კოლუმბუსი, ვულფი, 1990:144).

ლინგვისტიკის განვითარების თანამედროვე ეტაპზე აქტიურად შეისწავლება დისკურსი, რომლის ცნება მოკლედ გადმოცემულია არუთინოვას გამოხატვაში: დისკურსი არის მეტყველება, რომელიც გამოიყენება, როგორც აუცილებელი სასაუბრო ატრიბუტი. ზარეცკაიას, არუთინოვას, არნოლდის და სხვა მეცნიერების ნამუშევრებში განხილულია დისკურსის სხვადასხვა სახეობა. აქტიურად შეისწავლება საქმიანი დისკურსის ცნება, ოფიციალური ეტიკეტის თანხლებით. უამრავი მეცნიერული კვლევა ტარდება სარეკლამო დისკურსის შესწავლის მიზნით. გალმა, ბარტმა, პოჩეფცოვმა შეისწავლეს პოლიტიკური დისკურსის სპეციფიკა.

ირიბულობის ფენომენი საინტერესო მოვლენას წარმოადგენს და კვლევისათვის მნიშვნელოვან მასალას იძლევა. მკვლევრები ადრეც აქცევდნენ ყურადღებას მოსაუბრის კომუნიკაციურ განზრახვათა ირიბ გამოთქმას, ეს ენობრივი მოვლენა სტილისტიკაში შეისწავლებოდა, როგორც ალუზია, იგივე გადაკრული სიტყვა, სიტყვათა თამაში, მაგრამ თუ ადრე ეს ენობრივი მოვლენა განიხილებოდა მხოლოდ სტილისტიკურ ხერხად, ენის ფილოსოფიისა და სამეცნიერო აქტების თეორიის განვითარებასთან ერთად ისინი ახლებურად შუქდებან.

ირიბი სამეცნიერო აქტის ცნება ემყარება ენობრივი ფორმის პირველადი (სიტყვა სიტყვითი) და მეორადი (კომუნიკაციური) მნიშვნელობების შეპირისპირებას. ჯ.რ. სერლის განმარტებით, „ირიბი სამეცნიერო აქტების პრობლემაა გარკვევის, თუ რამდენად შესაძლებელია მოსაუბრის მიერ ზოგიერთი გამონათქვამის მეშვეობით არა მხოლოდ იმის გამოხატვა, რასაც ეს გამონათქვამი უშუალოდ აღნიშნავს, არამედ რაღაც სხვა რამეც, რადგანაც გამონათქვამის მნიშვნელობა ნაწილობრივ მსმენელის ყურადღების მიპყრობაა. ამდენად, აღნიშნული პრობლემა მჭიდროდ არის დაკავშირებული იმ საკითხთან, თუ როგორ ხდება შესაძლებელი მსმენელთა მიერ ირიბი სამეცნიერო აქტის გაგება, რაკი მათ მიერ მსმენელი და გაგებული წინადადება გაცილებით მეტს შეიცავს“ (სერლი, 1986:196).

ჯ.ფ. ალენისა და რ. პეროს განმარტებით, ირიბი სამეცნიერო აქტები ეწოდება წინადადებას, რომლებიც ერთი შეხედვით ერთს აღნიშნავენ, მაგრამ

აღქმისას მათი ინტერპრეტირება ხდება იმგვარად, თითქოს ისინი რაღაც სხვას აღნიშნავენ (ალენი, პერო, 1986:37).

სამეტყველო აქტების თეორია წარმოიშვა ოქსფორდის ანალიტიკოსტა (ფილოსოფიურ) სკოლაში გასული საუკუნის 40-იან წწ. ამ თეორიის ძირითადი დებულებანი ჩამოყალიბებულია ჯონ ოსტინის ნაშრომში, რომლის სიტყვასიტყვითი თარგმანია – „როგორ უნდა ვიმოქმედოთ სიტყვების მეშვეობით“. აღსანიშნავია, რომ ქმედებაში ოსტინი მანიპულირებას გულისხმობს.

ოსტინის თეორიაში ასეთი ტიპის ზმნებს მიეცა სახელწოდება „პერფორმატივები“ (ინგლ. პერფორმანცე – ქმედება, საქციელი, შესრულება). აღმოჩნდა, რომ ენაში საკმაოდ ბევრი პერფორმატივია.

იმისათვის, რომ ის წინადადებები, სადაც რეალობა აღინერება (ბიჭი სკოლაში წავიდა), გაემიჯნა წინადადებისგან, სადაც პერფორმატივი თვითონ ქმნის რეალობას, ოსტინმა შემოიღო ტერმინი „სამეტყველო აქტი“. სამეტყველო აქტში იგულისხმება წინადადება, რომელშიც არის ზმნა-პერფორმატივი. აღსანიშნავია, რომ XX ს. 60-იან წწ. გამოითქვა აზრი, რომ თითქმის ყველა ზმნა პოტენციურად პერფორმატიულია, რადგან ნებისმიერ წინადადებას აქვს ე.წ. პრესუპოზიცია (ის, რასაც ვგულისხმობთ, მაგრამ არ ვამბობთ). და თუ ეს ასეა, მაშინ ყველა წინადადება პოტენციური სამეტყველო აქტია.

ტექსტის ირიბულობა საკმაოდ აქტუალური თემაა ხელოვნებაში, კერძოდ, თეატრალურ სფეროში, მსახიობისა და რეჟისორის წარმატების ერთ-ერთი მთავარი კრიტერიუმი ირიბი აქტის ანუ ქვეტექსტის მაცურებლამდე წარმატებით მიტანას წარმოადგენს, ხშირად მსახიობის მიერ წარმოსათქმელი ტექსტი მოითხოვს მაცურებლამდე სხვა და ბევრად მეტი ინფორმაციის მიწოდებას ვიდრე თვით ტექსტი სიტყვასიტყვით გამოხატავს. „ქმედითი სიტყვა“, – ასე უწოდებს სტანისლავსკი წარმატებულ სამეტყველო აქტს, ანუ სიტყვას, რომელიც დატვირთულია სხვა ინფორმაციით.

რასაც ვამბობთ, ტექსტია; რასაც ვგულისხმობთ, ქვეტექსტი, სწორედ ის „კონკრეტული შინაარსი“, რომელიც იფარება საკუთრივ ტექსტით. „ქვეტექსტი“ შედგენილი სიტყვაა და შინაარსს ზუსტად გამოხატავს. სიტყვები საყოველთაოა და ზოგადი და ამდენად განყენებული და უსიცოცხლო. ემოციურ ფერს, კონკრეტულობას მათ ქვეტექსტი აძლევს. სხვანაირად სიტყვა კარგავს ძალას და მეტყველება უსიცოცხლო და არაფრისმთქმელი ბგერების ნაკრებად იქცევა (მრევლიშვილი, 2006:219)

ქვეტექსტი პიესის სწორად გაგების საშუალებაა, ეს არის ის, რაც არ თქმულა პიესაში, მაგრამ გამომდინარეობს იქიდან, რაც მსახიობმა წარმოთქვა. ქვეტექსტის გაგება შემოიტანა სტანისლავსკიმ, რომლისთვისაც ქვეტექსტი არის ფსიქოლოგიური იარაღი, რომელიც აწვდის მაცურებელს ინფორმაციას პერსონაჟის შინაგანი გრძნობების შესახებ. ქვეტექსტი ქმნის დისტანციას და აჩვენებს განსხვავებას, თუ რა ითქვა ტექსტის საშუალებით და რა იყო ნაჩვენები სცენაზე. ქვეტექსტი დამოკიდებულია სცენურ სიტუაციებზე, პერსონაჟის დახასიათებასა და რეჟისორის ინტერპრეტაციაზე. თეატრს აქვს საშუალება ზუსტად შეინარჩუნოს ტექსტი და ამასთანავე მისცეს მას სრულიად განსხვავებული მნიშვნელობა. ბევრ დრამატურგთან სიმბოლიზმის თუ აბსურდის თეატრში სიტყვას სრულიად დაკარგული აქვს თავისი კონკრეტული მნიშვნელობა, ის

მხოლოდ ფონეტიკურ ხმოვანებას წარმოადგენს. ძალიან ხშირად თეატრში ვართ იმის მოწმენი, რომ მსახიობი აშკარად არ ამბობს იმას, რასაც განიცდის და გრძნობს.

„სიტყვა თავისთავად არაფერს ნიშნავს, მთავარია განზრახვა, დამოკიდებულება, რომელიც სიტყვის ან გარკვეულ სიტყვათა კრებულის მიღმა აზრშია ჩამალული. ასე ხდება ცხოვრებაში, ასე უნდა ხდებოდეს ხელოვნებაშიც. ცხოვრებაში ეს თავისთავად ხდება. ხელოვნებაში კი ყოველივე წინასწარ მოფიქრებული, გამოზომილი და დაგეგმილი უნდა იყოს“ (მრეველიშვილი, 2006:58).

ცხოვრებაში ჩვენ თითქმის ყველაფერ ვამბობთ ქვეტექსტით. მე ვეუბნები კაცს: „გამარჯობა“, მაგრამ სრულიადაც არ ვფიქრობ იმაზე, რასაც ამ სიტყვის შინაარსი გამოხატავს, მისი გამარჯობა ამ წუთში სრულიადაც არ მაინტერესებს. მე ვეუბნები კაცს „გამარჯობა!“ და ვფიქრობ ამ დროს: „ვაიმე მაგვიანდება!“ ან „რა ტკბილი კაცია ეს დალოცვილი!“ ან „სად იყო დაკარგული“ (მრეველიშვილი, 2006:58).

თეატრალურ სამყაროში მნიშვნელოვან მოვლენას წარმოადგენს ზეამოცანა, რაც განაპირობებს ქვეტექსტს ანუ ირიბ აქტს.

მიხეილ თუმანიშვილი ასე განსაზღვრავდა ზეამოცანას:

„სპექტაკლის ზეამოცანაა ის, რის გამოც რეჟისორმა მოცემული პიესას მოჰკიდა ხელი. ეს არის ის, რამაც იგი გააცვიფრა. ზეამოცანაში რეჟისორი მაქსიმალური აქტივობით ცდილობს გამოხატოს ის, რაც მას როგორც მოქალაქეს აღელვებს“ (თუმანიშვილი, 2008:106).

სპექტაკლის ზეამოცანა – ესაა გარემომცველი სინამდვილის მიმართ რეჟისორის პოზიცია, მისი იდეური თვალთახედვა, მოქალაქეობრიობის მისეული ქადაგება, როგორც ეს მას ესმის და გრძნობს“ (თუმანიშვილი, 2008:106).

როგორც უკვე ვთქვით, ქვეტექსტი რეჟისორის ინტერპრეტაციაზეა დამოკიდებული, თუ როგორ შეიგრძნობს მოვლენებს და როგორია მისი პოზიცია ამ კონკრეტული სიტუაციის მიმართ, ზეამოცანა ანუ რეჟისორის მთავარი სათქმელი იდეა, ზოგ შემთხვევაში რეჟისორის ტკივილი, პრობლემა მთელ პიესაში ლაიტმოტივად მიჰყვება მას და იგი ძირითადად ქვეტექსტით არის გადმოცემული.

თეატრის მნიშვნელობა გაცილებით დიდია, ვიდრე ერთი შეხედვით ჩანს. სხვადასხვა ისტორიული მოვლენის დროს მას გარკვეული ფუნქცია ეკისრებოდა, ის იყო იარაღი, რომელიც პირდაპირ გაჭრილად არ ისვროდა, მაგრამ სამიზნე აუდიტორიამდე ზუსტი გზავნილით მიდიოდა, რა თქმა უნდა სარდალი და იდეოლოგიის ავტორი ამ პარტიზანულ ბრძოლაში რეჟისორია, იდეოლოგიური დაპირისპირების მთავარი იარაღი სწორედ თეატრი იყო. ილიამ თეატრი ერთ-ერთ მთავარ იარაღად აქცია ეროვნულ, იდეოლოგიურ ბრძოლაში, სწორედ თეატრს დააკისრა მან იმ დროისათვის ასე მოძლიერებული და უკვე მოდურად ქცეული რუსული ენის წინააღმდეგ გაბრძოლება და ქართული ენის პოპულარიზაცია.

„ილია ჭავჭავაძეს თეატრი მიაჩნდა „ეროვნული გრძნობის გაღვიძების მთავარ ტრიბუნად, სწამდა, რომ ქართული თეატრის აღორძინება ხელს შეუწყობდა ერთიანი ქართული ენის დამკვიდრებას“ (ანდრონიკაშვილი, 2008:25).

„ხომ იცი, თეატრი რა დიდი რამ არის ჩვენთვის, დაცემული ხალხისთვის, მაგის მეტი ნაციონალობის ნიშანწყალი ჯერჯერობით ჩვენ არ გვაქვს რა. ეგ ერ-

თი ადგილია, საცა ჩვენი ენა საჯაროდ ისმის“ – წერდა ილია ქართულ თეატრზე (ანდრონიკაშვილი, 2008:25).

ამ შემთხვევაში ილიამ ქვეტექსტებს დააკისრა მისთვის ასე მნიშვნელოვანი ეროვნული იდეის განხორციელება. გამართული ქართული მეტყველება, რომელიც ილიას აზრით მსახიობის მთავარი საზომი იყო, მისაბაძი უნდა ყოფილიყო მაყურებლისთვის, თეატრი იმ დროისათვის საკმაოდ პოპულარული იყო, მაღალ საზოგადოებაში სპექტაკლებზე სიარული კარგ ტონად ითვლებოდა. სწორედ ამიტომ აირჩია ილიამ თავისი იდეის პოპულარიზაციის სამიზნე აუდიტორიად თეატრის მაყურებელი და არაპირდაპირად, პირდაპირი სამეტყველო აქტების ანუ პიესის ტექსტის საშუალებით, რომელშიც როგორც მგლები ცხვირს ტყავში, ოღონდაც „მგლები“ ამ შემთხვევაში კარგი გაგებით, შეფუთული იყო მისი ეროვნული იდეა – ქართული ენის გადარჩენა.

როგორც უკვე ავღნიშნეთ, სპექტაკლის წარმატება ქვეტექსტის სწორად მიტანის ანუ წარმატებული ირიბი აქტების გარეშე წარმოუდგენელია.

ვფიქრობთ, ნებისმიერი ლიტერატურული ნაწარმოები, პიესა, სპექტაკლი, მუსიკა, ცეკვა და სხვა – ქვეტექსტის, ირიბი აქტების ერთობლიობაა, იმიტომ რომ არაფერი ღირებული არ კეთდება იდეის, ჩანაფიქრის, მიზნის გარეშე. ყველა ნაწარმოებს, იქნება ის ლიტერატურული, მუსიკალური, იქნება ეს ნახატი, სპექტაკლი თუ სხვა, – აქვს თავისი მიზანი, ყველაფერის მიღმა არის უფრო მეტი, ვიდრე ერთი შეხედვით ჩანს, ყველაფრის უკან იმალება ის მთავარი, რაც აიძულებს მწერალს აიღოს კალამი, მხატვარს – ფუნჯი, მუსიკოსს – სანოტო რვეული და სხვა.

#### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

1. ანდრონიკაშვილი ვ., სათეატრო რეჟისურის პედაგოგიკის საკითხები, თბ., 2008.
2. თუმანიშვილი მ., სანამ რეპეტიცია დაიწყება, თბ., 2008.
3. კალანდარიშვილი მ., მოდერნიზმი ქართულ თეატრში, თბ., 2010.
4. მრევლიშვილი მ., მხატვრული კითხვის ხელოვნება, თბ., 2006.
6. მრევლიშვილი ს., მსახიობის ოსტატობა, თბ., 2008.
7. მრევლიშვილი ს., ტოვსტონოგოვის სარეჟისორო გაკვეთილები, თბ., 2010.
8. Аллан Ф. Перро Р. Выявление коммуникативного намерения, содержащегося в высказывании. М. 1986.
9. Зарецкая Е. Риторика. Теория и практика речевой коммуникации. М. 2001.
10. Серль Дж. Р. Что такое речевой акт? НЗЛ. Вып. XVII. М. 1986.
11. Чехов А. Повести и рассказы. М. 1982.
12. <http://www.odris.ru/text/text-1346.html#top>
13. <http://www.georgianart.ge/index.php?option=com-content&view=article&id=48&Itemid=&ed=7>



მი საკრავებისაგან შემდგარი საომარი და სამხედრო, ხოლო ხის ჩასაბერი, სიმე-  
ბიანი და ზოგჯერ საჟღარუნებელი საკრავებისაგანაც შემდგარი სალხინო  
მწყობრები (ჩიჯავაძე, 2009:40-41).

ივ. ჯავახიშვილის ცნობით, სამხედრო მწყობრი XI-XII საუკუნეების საქარ-  
თველოში ბუკისა და დუმბულეების ან ბუკისა და ტაბლაკისაგან ყოფილა შედგე-  
ნილი. საპატო სტუმრის დახვედრის დროსაც „ბუკთა და დუმბულათა მწყობრი  
ჰყოლიათ“ (იქვე). შოთა რუსთაველს „ვეფხისტყაოსანში“ სალხინო საკრავთა  
„მწყობრად“ ჩანგი, ბარბითი და ნაი, აგრეთვე ნაი, ჩანგი და დაფი მოიხსენიება  
(ჯავახიშვილი 1938:217).

სამხედრო და სალხინო მწყობრების შედარებით სრულ კლასიფიკაციას  
ოთარ ჩიჯავაძის ნაშრომში ვხვდებით. მკვლევრის ცნობით, სამხედრო მწყობრი  
ბუკისა და დაბდაბის, ბუკისა და ტაბლაკის, ბუკისა და ქოსის ან ბუკისა და დუმ-  
ბულისაგან ყოფილა შედგენილი (ჩიჯავაძე, 2009:41). როგორც ვხედავთ, ლითო-  
ნის ჩასაბერი საკრავი – ბუკი – ამგვარი მწყობრის აუცილებელი ატრიბუტია.  
საომარ მწყობრში ძველად ქოსი და დაბდაბი, ნობი(ა) და დაბდაბი, ქოსი და ნა-  
ლარა, ბუკი და წინწილა, ქოსი და წინწილა ან ებანი და წინწილა ერთიანდებოდა.  
სალხინო მწყობრის შემადგენლობაში კი ჩანგი და დაფი ან ქოსი და წინწილა ყო-  
ფილა (იქვე:44).

ზოგიერთ შემთხვევაში მწყობრში სამი საკრავიც ერთიანდებოდა: ბუკი,  
ტაბლაკი, დაფი; ბუკი, დაბდაბი, ნობა; ბუკი, ტაბლაკი, ნობა და ბუკი, ტაბლაკი,  
დაბდაბი (იქვე:42). რაც შეეხება ოთხსაკრავიან მწყობრს, იგი შედარებით გვიან-  
დელ წყაროებში იხსენიება და ქოსის, ნალარის, ნაფირისა და სტვირის ან ქოსის,  
ნალარის, ყვიროსტვირისა და ზროხაკუდისაგან შეგებოდა (იქვე:44).

ამრიგად, როგორც წყაროებიდანაც დასტურდება, ტერმინი „მწყობრი“  
ძველად საკმაოდ აქტიურად გამოიყენებოდა. ამ ცნების ქვეშ ძველ საქართველო-  
ში ძირითადად ორი, სამი ან ოთხი საკრავისაგან შემდგარ ანსამბლს გულის-  
ხმობდნენ. ივანე ჯავახიშვილის ცნობით, არსებობდა ხუთ და მეტსაკრავიანი  
მწყობრებიც, თუმცა ამის დამადასტურებელ ისტორიულ წყაროებს მკვლევარი  
უკვე აღარ უთითებს. ყველა შემთხვევაში ტერმინ „მწყობრის“ ორკესტრთან გა-  
იგივება შეცდომაა. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ XX საუკუნემდე, ტრადიცი-  
ულ ქართულ ყოფაში ხალხურ საკრავთა არანაირი ორკესტრი არ არსებულა.

XX საუკუნე, როგორც ცნობილია, საბჭოთა ეპოქაა. ამ ეპოქამ თავისი იდე-  
ოლოგია მოიტანა, რომელიც ხალხისათვის მასობრივი კულტურისა და პოლიტი-  
კის თავს მოხვევას ისახავდა მიზნად. კოლექტიურობისა და მასობრიობის ეპო-  
ქაში მუსიკას განსაკუთრებულად დიდი როლი მიენიჭა. სწორედ ამ პერიოდს  
უკავშირდება საქართველოში ხალხურ საკრავთა ორკესტრის შექმნაც.

უნდა ითქვას, რომ ე.წ. „ხალხურ საკრავთა ორკესტრი“ პირველად რუსეთ-  
ში, ჯერ კიდევ გასაბჭობამდე შეიქმნა (1888). მისი დამაარსებელი ვასილი ან-  
დრეევი გახლდათ. საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ, მასობრიობი-  
სა და რიცხვმრავლობის გამო, სახელმწიფო იდეოლოგიისათვის ანდრეევისეუ-  
ლი ორკესტრი მთლიანად მისაღები და მისაბაძი გახდა.

საქართველოში ხალხურ საკრავთა ორკესტრის შექმნას თავისი ისტორია  
აქვს, რომელიც ვასილ თამარაშვილის, ავქსენტი მეგრელიძისა და კირილე ვაშა-  
კიძის სახელებს უკავშირდება. XX საუკუნის დასაწყისში ხალხურ საკრავთა გა-

უმჯობესებაზე ვასილ თამარაშვილი მუშაობდა. ნატო მოისწრაფიშვილის ცნობით, იგი თურმე შვიდსიმინ ჩონგურებსაც ამზადებდა, თუმცა მისი მცდელობა ჩონგურის „გაუმჯობესებისა“, უშედეგოდ დამთავრებულა (მოისწრაფიშვილი, 2008:151). მოგვიანებით მისი საქმიანობა ავქსენტი მეგრელიძეს გაუგრძელებია. ამ უკანასკნელმა, თამარაშვილისაგან განსხვავებით, უპირატესობა ტრადიციულ ჩონგურს მიანიჭა. ავქსენტი მეგრელიძემ მეჩონგურე ქალთა ანსამბლი ჩამოაყალიბა, რომელშიც 9-10 ჩონგური ერთად აჟღერდა. მართალია, მეგრელიძისეულ გუნდში ტრადიციული საკრავები გაერთიანდა, მსგავსი მოვლენა ქართული სოფლური ყოფისათვის მაინც უცხო იყო. მიუხედავად ამისა, იმდროინდელი პრესა მეგრელიძისეულ ექსპერიმენტს დადებითად გამოეხმაურა და მისი საქმიანობა ხალხურ საკრავთა აღდგენის მცდელობად შეაფასა.

მოგვიანებით, მეგრელიძის მეჩონგურეთა ანსამბლს სხვა საკრავებიც დაემატა. ჩონგურისა და ფანდურის ერთ ანსამბლად გაერთიანებაც პირველად სწორედ მის გუნდში მოხდა. აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქართველოს სიმებიანი საკრავების ერთად აჟღერება, ცხადია ხალხური მუსიკის შემსრულებლობაში სიახლეს წარმოადგენდა. თავის ერთ-ერთ სტატიამი ლოტბარი წერდა: „ჯერჯერობით ჩვენს ანსამბლში შედის დასავლეთ საქართველოს ოთხსიმინი ჩონგური და აღმოსავლეთ საქართველოს სამსიმინი ფანდური... ყველა ქართული ხალხური მუსიკალური ინსტრუმენტის ერთად თავისმოყრა, მათი შეწყობა და შეხმატკბილება ჩემი მუშაობის აქტუალური ამოცანაა. მიზნად მაქვს დასახული უმოკლეს ხანაში მოვახდინო ჩონგურის, ფანდურის, ჭიანურის, სტვირის, სვანური ჩანგის, დოლის და სალამურის შეხმატკბილება“ (მოისწრაფიშვილი, 2008:168-172). თავისი მიზანი ლოტბარს 30-იან წლებში წარმატებით განუხორციელებია.

ავქსენტი მეგრელიძის თამამი ექსპერიმენტები შესაძლოა ხალხურ საკრავთა ორკესტრის შექმნის მცდელობად განვიხილოთ, თუმცა, როგორც ჩანს, ეს ლოტბარის საბოლოო მიზანი არ ყოფილა. აუცილებლად უნდა აღინიშნოს, რომ მეგრელიძე ტრადიციული საკრავების შესაძლებლობებს დასჯერდა და მათი რეკონსტრუქცია არ მოუხდენია. მართალია მან ერთ ანსამბლში განსხვავებული საკრავები გააერთიანა, მაგრამ ეს ჯერ კიდევ არ იყო ორკესტრი, რომელიც საკრავთა ჯგუფებისა და ქვეჯგუფების ორგანიზებულ ერთობას გულისხმობს. ხალხურ საკრავთა ორკესტრის შექმნა საქართველოში საბოლოოდ კირილე ვაშაკიძემ შეძლო. მას, ტრადიციული საკრავებისადმი, მეგრელიძისაგან განსხვავებული დამოკიდებულება ჰქონდა. საინტერესოა, თუ რას წერს იგი:

„ქართულ ხალხურ მუსიკალურ ინსტრუმენტებზე მუშაობა ჩამორჩენილია. ჩვენ ჯერ კიდევ ვერ დავეუფლეთ ამ ინსტრუმენტებს თანამედროვე მელოდიების გადმოსაცემად: მათი გამოყენება ჯერ კიდევ ვერ გასცილებია მარტივი ანსამბლების ფორმას, სადაც მელოდიების შესრულება ხდება არა თვით ინსტრუმენტებზე, არამედ მომღერალთა მიერ, ინსტრუმენტები კი მხოლოდ მარტივ აკომპანიმენტს ასრულებენ.

ჩვენ შეგვიძლია და უნდა მივალწიოთ იმას, რომ ხალხურმა ინსტრუმენტებმა შეასრულონ არა მარტო ხალხური მარტივი მელოდიები, არამედ კლასიკური და სხვა ეროვნებათა მელოდიებიც.

საჭიროა ხალხური, პრიმიტიული მუსიკალური ინსტრუმენტების განვითარება და მათზე დაკვრის ტექნიკის დაუფლება. ამავე დროს უნდა შევინარჩუნოთ მათი ტემბრი და დადებითი თავისებურებანი“ (ვაშაკიძე, 1937:3).

საყურადღებოა, რომ კ. ვაშაკიძეს განათლება მოსკოვში, გნესინების სახელობის მუსიკალურ-პედაგოგიურ სასწავლებელში ჰქონდა მიღებული. იქვე გაიარა ხალხურ საკრავთა ორკესტრის ხელმძღვანელის კვალიფიკაციის ასამაღლებელი კურსები. ამიტომაც არაა გასაკვირი მისი პოზიცია ხალხურ საკრავთა „გაუმჯობესების“ შესახებ. მისთვის, როგორც ევროპულ მუსიკალურ ტრადიციებზე აღზრდილი ადამიანისათვის, ხალხური ფანდურის ან თუნდაც ჩონგურის შესაძლებლობები „პრიმიტიული“ იყო.

ხალხურ საკრავთა „გაუმჯობესების“ იდეა ვაშაკიძემ იმავე წელს წარმატებით განახორციელა და თბილისის არქიტექტურულ ტექნიკუმში ქართულ ხალხურ საკრავთა პირველი ორკესტრი ჩამოაყალიბა.

ვაშაკიძის ორკესტრში დაირღვა კუთხურობის პრინციპი: განსხვავებული ეთნოგრაფიული რეგიონის სხვადასხვა საკრავი – ჩონგური, ფანდური, ჩანგი, ჭუნირი, სალამური და სხვ., – ერთ ანსამბლად გაერთიანდა. სხვადასხვა ჯგუფისა თუ ტექნიკური შესაძლებლობის მქონე ინსტრუმენტთა ერთად აჟღერება რომ შეძლებოდა, ლოტბარმა მათი ტემპერაცია მოახდინა და დიატონური ნყობა ქრომატიულით ჩაანაცვლა. კირილე ვაშაკიძემ ცვლილებები საკრავების კონსტრუქციაშიც შეიტანა და განსხვავებული ფორმისა და ზომის ინსტრუმენტები დაამზადა.

მსგავსი ტიპის ორკესტრისათვის ქართულ სინამდვილეში სპეციალური რეპერტუარი არ არსებობდა. ამიტომაც, მასზე ძირითადად ხალხური მელოდიების დამუშავებული ვერსიები ან კომპოზიტორთა ნაწარმოებები სრულდებოდა.

ხალხურ საკრავთა ორკესტრის ჩამოყალიბებას იმდროინდელ ქართულ პრესაში დადებითი შეფასებები მოყვა. ამან ლოტბარი ნაახალისა და თავისი შემოქმედებითი საქმიანობა უფრო გააფართოვა. 1953 წელს კირილე ვაშაკიძემ ხალხურ საკრავთა ორკესტრი სახელმწიფო ანსამბლთანაც ჩამოაყალიბა. ლ. გეგეჭკორის სტატიაში ამ ორკესტრის დეტალურ აღწერას ვხვდებით:

„ორკესტრში გაერთიანებული ათი სახელწოდების საკრავი ოთხ ჯგუფად უნდა გაიყოს: პირველი – სიმებიანი საკრავები: ჩონგური, ფანდური და ჩანგი; მეორე – სიმებიანი (ხემიანი) სვანური ჭუნირები; მესამე – სასულე საკრავები: სალამური, დუდუკი და გუდასტვირი და მეოთხე – საცემელი (დასარტყმელი) საკრავები: დიპლიპიტო, დაირა და დოლი.

ხმების მიხედვით ორკესტრის საკრავები დაყოფილია შემდეგ ჯგუფებად:

1. მელოდიის წამყვანი პირველი და მეორე სალამური;
2. ორკესტრის ფუძე: ჩონგური – ბანი, ჩონგური – დაბალი ბანი, ჭუნირი – ბანი და ჭუნირი – დაბალი ბანი;
3. მუსიკალური ნაწარმოების შემამკობელი საკრავები: პირველი ფანდურები, პირველი ჩონგურები, პირველი, მეორე და მესამე ჩანგი, მეორე და მესამე ფანდური, დუდუკები და გუდასტვირი“ (გეგეჭკორი, 1954:47).

როგორც ვხედავთ, ორკესტრი მთლიანად ევროპული პროფესიული მუსიკის სტანდარტების მიხედვით იყო შედგენილი. ქართული და მით უმეტეს ხალხური მხოლოდ საკრავთა სახელწოდებებია, სხვა მხრივ კი ამ ორკესტრს ნამდვილად არაფერი ჰქონდა საერთო ქართულ ფოლკლორთან.



ვაშაკიძის მიერ ორკესტრის შექმნის თავდაპირველი მიზანი ხალხურ საკრავთა ტექნიკური შესაძლებლობების გაუმჯობესება იყო, თუმცა სინამდვილეში ეს პირიქით მოხდა. სხვადასხვა ჯგუფის რამდენიმე საკრავის ერთდროული ხმოვანება ზღუდავდა თითოეული მათგანის ინდივიდუალობას და ხელს უშლიდა იმპროვიზაციულობას, რაც ხალხური შემოქმედების ერთ-ერთ უმთავრესი მახასიათებელია. ალბათ ამიტომაც, ამ ტიპის ორკესტრებს დიდ ხანს არ უარსებია და მალევე დაიშალა.

ხალხურ საკრავთა ორკესტრის დაშლის შემდეგ ფეხი მოიკიდა მცირე შემადგენლობის ინსტრუმენტულმა ანსამბლებმა. ამგვარ საშემსრულებლო ჯგუფებში არა ტრადიციული, არამედ ვაშაკიძის მიერ რეკონსტრუირებული ქრომატიული საკრავები ერთიანდებოდა. მსგავსი ტიპის საკრავიერი ჯგუფები საქართველოში დღემდე პოპულარულია. ბევრი ასეთი ანსამბლი ხშირად „ფოლკლორულის“ სახელით გამოდის სცენაზე და არასწორ ინფორმაციას აწვდის მსმენელს. მათ რეპერტუარში ხშირად მდარე ხარისხის მუსიკალური ნიმუშები ჭარბობს.

ამ ტენდენციებმა სერიოზული ზიანი მიაყენა ტრადიციულ საკრავებსა და საკრავიერ მუსიკას. დღეს ბევრგან ვხვდებით ე.წ. „ხალხურ საკრავთა“ შემსწავლელ ჯგუფებსა თუ წრეებს, რომელთა ხელმძღვანელები ძირითადად სწორედ ქრომატიულ და არა – დიატონურ ხალხურ საკრავებზე შესრულებას ასწავლიან.

საწავლო-საშემსრულებლო პრაქტიკაში ქრომატიულ საკრავთა პოპულარობა საკითხის აქტუალობაზე მეტყველებს. აუცილებელია, რომ დიატონური და ქრომატიული საკრავები ერთმანეთისაგან გაიმიჯნოს, მათ შორის არსებული პრინციპული სხვაობა კი უფრო მეტად გამოიკვეთოს. რაც შეეხება ხალხური მუსიკის შემსრულებლობის თანამედროვე ტენდენციების კვლევას, იგი მომავლის პერსპექტივად მესახება.

#### **დამონშებული ლიტერატურა:**

1. გეგეჭკორი ლ., ქართულ ხალხურ საკრავთა ორკესტრი, ჟ. „საბჭოთა ხელოვნება“ №2, 1954.
2. გეგეჭკორი ლ., ხალხური სიმღერის მოამაგენი, თბ., 2007.
3. ვაშაკიძე კ., ქართული ხალხური მუსიკალური ინსტრუმენტების ანსამბლი, გაზეთი „მუშა“, 1937.
4. მოისწრაფიშვილი ნ., ავქსენტი მეგრელიძე, თბილისი, 2008.
5. ჩიჯავაძე ო., ქართული მუსიკალური ფოლკლორის მცირე ენციკლოპედიური ლექსიკონი, თბ., 2009.
6. ჩიჯავაძე ო., საკრავები ძველ საქართველოში, თბ., 2009.
7. ჯავახიშვილი ი., ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები, თბ., 1938.

**ტრადიცია და სიასლა ქედის რაიონის ხალხურ მუსიკალურ ყოფაში  
(აჭარის, 2013 წლის საექსპედიციო მასალების მიხედვით)**

ქედის რაიონის ხალხური მუსიკალური ტრადიციით ჩემი დაინტერესება განაპირობა 2013 წელს, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების მიმართულების მიერ ორგანიზებულმა სტუდენტურმა ფოლკლორისტულმა ექსპედიციამ, რომელსაც მე ვხელმძღვანელობდი<sup>1</sup>.

ქედის რაიონი გამორჩეული მუსიკალური თუ ქორეოგრაფიული ტრადიციების გამო, არაერთხელ გამხდარა ქართველ მკვლევართა ინტერესის საგანი. თბილისის კონსერვატორიის მუსიკალური ფოლკლორის მიმართულების არჩევანი შემთხვევითი არც ამჯერად ყოფილა. ხალხური შემსრულებლობის მხრივ ექსპედიციისთვის განსაკუთრებით საინტერესო აღმოჩნდა სოფლები: ქვედა ბზუბზუ, ქვედა მახუნცეთი, კვაშტა, ვაიო, დოლოგანი, ზემო აგარა, ცხმორისი, კოკოტაური, დანდალო, მეძიბნა, მერისი, და საკუთრივ დაბა ქედა. მთლიანობაში ექსპედიციამ 250-მდე ნიმუში ჩაიწერა (ვარიანტების ჩათვლით). ჩვენ ასევე შესაძლებლობა გვქონდა ფოტოფირზე აღგვებეჭდა ქედის რაიონის კულტურის ცენტრის თანამშრომელთა მიერ შეგროვილი, ხელნაწერი ნიმუშები: შელოცვები, ხალხური ლექსები, ანდაზები, გამოცანები, ზღაპრები, მდიდარი ეთნოგრაფიული მასალა სხვადასხვა რიტუალისა და ხალხური ჩვეულების შესახებ (მთლიანობაში 1200-მდე ფოტო). აღვნიშნავ, რომ ადგილობრივი კულტურის სამსახურების თანამშრომლები განსაკუთრებული რუდუნებითა და პასუხისმგებლობით ეკიდებიან ამ მასალების შეგროვებისა და სისტემატიზაციის საქმეს.

სტუდენტური ექსპედიციის მიერ ჩანერილ მასალაში იკვეთება ერთი მხრივ აჭარისთვის და საკუთრივ ამ რაიონისთვის ტრადიციული, ძველი რეპერტუარი (როგორც სასიმღერო, ისე საკრავიერი), მეორე მხრივ კი ისეთი ნიმუშები, რომლებიც მოგვიანებით, როგორც ირკვევა გასული საუკუნის მეორე ნახევარშია გაჩენილი.

კვლევის ინტერესებმა, ბუნებრივია, მოითხოვა, თვალი გადაგვევლო აჭარული მუსიკალური ფოლკლორის ფიქსაციის ისტორიისათვის და გავცნობოდით ამ კუთხის ჩვენთვის ხელმისაწვდომ ყველა საექსპედიციო ჩანაწერს. ასეთი აღმოჩნდა: შალვა მშველიძის ლილვაკების კოლექცია (1931); ალექსანდრე ფარცხალაძის ლილვაკების კოლექცია (1934); ვლადიმერ ახოზაძის (1949, 1958, 1959); ივეტ გრიმოს (1967); მინდია ჟორდანიას (1971, 1972); ევსევი ჭოხონელიძის (1973); კახი როსებაშვილის (1973); ედიშერ გარაყანიძის (1988); ფონდ „ღია საზოგადოება საქართველოსა“ და ტრადიციული მრავალხმიანობის საერთაშორისო ცენტრის მიერ ორგანიზებული კომპლექსური (2005, ხელმძღვანელი ელგუჯა დადუნაშვილი), და ტრადიციული მრავალხმიანობის საერთაშორისო ცენტრის (2005, ხელმძღვანელი ნატო ზუმბაძე) ექსპედიციები.

ჩამოთვლილი საველე კვლევების ნაწილი ქედის რაიონსაც მოიცავს და შესაბამისად ჩვენს განსაკუთრებულ ინტერესს იმსახურებს. სასიხარულოა ის ფაქტი, რომ გასული საუკუნის 30-იან, 50-იან, 60-იან და 70-იან წლებში ქედაში ფიქსირებული ტრადიციული აჭარული ნიმუშების დიდი ნაწილი 2013 წლის ექსპედიციამაც ჩაინერა.

როგორც ძველი და ახალი საველე მასალების შედარება და შეჯერება გვიჩვენებს, ქედის რაიონისათვის ტრადიციულია სიმღერები: ძველი და ახალი „მაცრული“, „მოყვარე“, „ევრიდა მასპინძელსა“, „უამიელურმი“, ძველი და ახალი „ჩაღმა ჩაყრილო ვენახო“, „ნადური“, „ჩათხრობილი“, „ხერტალმა ხელი დამგალა“, „ჩელა საჩეჩელა“, „ვოსა“, „შვიდკაცა“, „ალიფაშა“, „ძველი ხასანბეგურა“, „აბადელა“, „ხინკალა“, „ბახმაროს მთაზე“, „მერისული“, „ორთამელური“, „თირინი“, „ჩაგუნა“, „ჩარირამა“, „რაშა“, „მისდევეს მელა ლომსა“, „ვოითანანი“. აქვე გვხვდება აკვნის ნანები და ტირილები. ჩამოთვლილი სიმღერების უდიდესი ნაწილი აჭარის დანარჩენი რაიონების ამავე სახელწოდების სიმღერებისაგან მხოლოდ ვარიანტულად სხვაობს.

ძველი აჭარული სიმღერების გვერდით დღესდღეობით ქედაში საკმაოდ გარცელებული და პოპულარულია ისეთი ნიმუშები, რომელთა როგორც მუსიკალური ისე არამუსიკალური პარამეტრები აშკარად მეტყველებს მათ უფრო გვიანდელ წარმოშობაზე. ამგვარი რეპერტუარი საკმაოდ საინტერესო და არაერთგვაროვანია. მასში შეიძლება გამოიყოს სასცენო პრაქტიკიდან ამოზრდილი, მუსიკალური ენის თვალსაზრისით ტრადიციულ ნიმუშებთან შედარებით ახლოს მდგომი, ხშირ შემთხვევაში „განდაგანას“ ინტონაციაზე აგებული სიმღერები – „ნანიდა ნანა“, „წყალს ნაფოტი ჩამოჰქონდა“, „გაღმა გორას ნალია“, „წინდებს ვქსოვ და მიქსოვია“, „შევიარდენი ამოფრინდა“ და სხვ; საბჭოთა იდეოლოგიით გამსჭვალული ნიმუშები ბელადებზე, სამამულო ომისა და შრომის გმირებზე – „ლენინ ოქტომბრის ბელადო“, „სტალინ სტალინ საყვარელო“, „გორისციხესთან სახლი დგას“, „22 ივნისს ომი დაიწყო“, „წელიწადი თორმეტი თვე“, „სიმღერა ომის გმირებზე“, „განახლებულ აჭარას“, „ყანა ქალებს ველარ იტევს“, „შრომაშია ხალხის ძალა“ და სხვ; ძირითადად გეოგრაფიულ ადგილებთან დაკავშირებული არც თუ იშვიათად პატრიოტული სულისკვეთების – „სიმღერა აჭარაზე“, „სიმღერა ბათუმზე“, „ჩემო ლამაზო ქედებო“, „სამას წელიწადს იბრძოდი“, „დანდალოდან დოლოგნამდე“, „სიმღერა ქედაზე“ და სხვ; და ბოლოს ქალაქური სტილის ნიმუშები – „მოდო, მოდი ეს ქვეყანა“, „სუფრული“, „რა მამალი გვყოლია“, „ცოლი მომიკვდა“, „აბადელი ოვდელია“ და სხვ.

ჩვენთვის არსებითად მნიშვნელოვანია საკვლევ რაიონში მუსიკალური ფოლკლორის ფუნქციონირებისა და სხვადასხვა ასაკის შემსრულებელთა ტრადიციასთან დამოკიდებულების საკითხი. სიახლეს აღარ წარმოადგენს ის გარემოება, რომ გასული საუკუნიდან მოყოლებული ხალხური მუსიკა თანდათან ჩამოცილდა ქართველი კაცის ყოფას. ედიშერ გარაყანიძე XX საუკუნეში შემსრულებლობის სფეროში მომხდარ ცვლილებებს შორის პირველ რიგში შესრულების ადგილის შეზღუდვას ასახელებს (გარაყანიძე, 2007:67). არაერთი შრომისა და საკულტო-სარიტუალო სიმღერის ყოფიდან გაქრობა და მივიწყება განაპირობა შრომის პროცესის ტექნოლოგიზაციამ, თანამედროვე ადამიანის რწმენა-წარმოდგენებში მომხდარმა ცვლილებებმა, ცხოვრების ტემპის ზრდამ, მასობრივმა

კომუნიკაციებმა. სხვადასხვა მხრიდან მომდინარე სხვადასხვა მუსიკალური პლასტის ტოტალურმა შემოქრამ გარკვეული ზეგავლენა იქონია ქართული მრავალხმიანობაზე და მის შინაგან კანონზომიერებებზე. ცხადია ქედა არ წარმოადგენს ამ მხრივ გამონაკლისს. ყოფაში ტრადიციული სიმღერის შესრულება აქაც მხოლოდ განსაკუთრებულ შემთხვევებად შეიძლება განვიხილოთ. მაგალითად ისეთ ქორწილში ან სუფრასთან, სადაც თავმოყრილია ტრადიციული სიმღერისა და გალობის შემსრულებელთა რომელიმე ჯგუფი, ან მუსიკალური ტრადიციით გამორჩეული ოჯახი. თუმცა, მიუხედავად ამისა, ცხადია ანმყოში ხალხურ სიმღერასა თუ დასაკრავს დაკარგული აქვს წარსულში არსებული ფუნქცია. იგი აღარ აღიქმება ამა თუ იმ რიტუალის და წეს-ჩვეულების ისეთივე განუყოფელ და ორგანულ ნაწილად, როგორც წარსულში აღიქმებოდა.

ჩვენ მიერ ჩანერილ მთქმელთა უმეტესობა, იმ თაობის წარმომადგენელია, რომელმაც XX საუკუნეში ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორში მომხდარ გარდატეხის ეპოქაში იცხოვრა. მათ მეხსიერებაში ჯერ კიდევ ცოცხლობს ხალხური მუსიკის ბუნებრივ გარემოში შესრულების ფაქტები. ამ რაიონის უხუცესი მომღერლები იხსენებენ შრომის სიმღერების შესრულებას ყანაში, მაცრულებისას პატარძლის წაყვანისას, მათსავე მეხსიერებაში ინახება ბავშვობაში მოსმენილი აკვნის ნანები, თუ ქალთა შრომის პროცესთან დაკავშირებული ნიმუშები. ამავე დროს მათი ცხოვრების დიდი ნაწილი მოიცავს იმ პერიოდს, როცა ქართული ხალხური სიმღერა ტოვებს მისთვის ბუნებრივ გარემოს და აქტიურად იწყებს ფუნქციონირებას სცენაზე. ამგვარად მათი მუსიკალური გამოცდილება ერთი მხრივ წინაპრებისგან გადმოცემულ ინფორმაციას და საოჯახო მუსიციების ტრადიციას ეფუძნება, მეორე მხრივ სასცენო პრაქტიკას, რომელსაც ისინი ახალგაზრდობაშივე ეზიარნენ. ამ თაობის შემსრულებელთა რეპერტუარიც მეტწილად ორივე, როგორც ძველ, ისე ახალ ნიმუშებს მოიცავს. არ შეიძლება არ აღინიშნოს ერთი უარყოფითი ტენდენცია, კერძოდ ის, რომ უმეტეს შემთხვევებში მათ თანამედროვე სიმღერების შესრულება უფრო ეადვილებათ, ვიდრე ძველისა. მაგალითად, უჭირთ და მხოლოდ ფრაგმენტულად შეუძლიათ გადმოსცენ ისეთი სიმღერები, როგორცაა „შვიდკაცა“, „ალიფაშა“ ან „ჩათხრობილი“, თუმცა გაცილებით შეწყობილად და ადვილად გამოსდით „სიმღერა აჭარაზე“, „დანდალოდან დოლოგნამდე“, „ლენინ ოქტომბრის ბელადო“ და სხვ. თავად მომღერლების განმარტებით „შვიდკაცა“, „ალიფაშა“, „ჩათხრობილი“ რთული სიმღერებია და მათ შესასრულებლად კარგად მომზადება და ამავე დროს მომღერალთა უფრო დიდი რაოდენობაა საჭირო. აუცილებელია მომღერლების რეგულარული შეკრება და მრავალ ხმაში შემღერება, ეს ვერ ხერხდება სხვადასხვა ობიექტური, თუ სუბიექტური მიზეზების გამო. ახალი, მეტწილად საბჭოთა თემატის სიმღერების უკეთ, უფრო შეწყობილად შესრულების უმთავრესი მიზეზი კი მათივე მუსიკალური ენის სიმარტივეა. თვითმყოფად მრავალხმიან მუსიკალურ აზროვნებას საბჭოთა პერიოდში შექმნილი ფოლკლორის სახით დაუპირისპირდა გაცილებით უფრო მარტივი მუსიკალური ენის მქონე, თამარ მესხის სიტყვებით „აღმაფრენით გაჟღენთილი ტექსტებით, პლაკატური ხასიათით, სტერეოტიპული პარადულობთ“ გამსჭვალული ნიმუშები (მესხი, 2002:495). ქართული მუსიკალური ფოლკლორის ამ შრემ „არქაული ტრადიციებით მდიდარ გლეხურ შემოქმედებასთან მკვეთრი კონტრასტი შექმნა“ (იქვე:493).

მეტად საყურადღებოა სიძველისა და სიახლის გადაკვეთის გზები. ერთ-ერთი ჩანერისას, სოფელ კოკოტაურში მომღერლებმა ერთმანეთს გადააბეს ბატონების საბოდიშო და საბჭოთა შინაარის ნიმუში. თუმცა მათ აღქმაში ეს იყო არა ორი, არამედ ერთი სიმღერა, რომელსაც მათივე განმარტებით ყოველთვის ასე ასრულებდნენ. სიმღერის ამგვარი გარდასახვა ისევ და ისევ XX საუკუნეში ხალხურ ყოფაში მომხდარი მთელი რიგი ცვლილებების გამოდახილია. აქვე უნდა გავითვალისწინოთ ის გარემოებაც, რომ ტრადიციულ აჭარულ ყოფაში ბატონებისადმი მიძღვნილი ნიმუშები საერთოდ არ ფიქსირდება, სიმღერის ეს ვარიანტი როგორც ჩანს აქ მეზობელი გურიიდანაა გადმოსული. მას დაკარგული აქვს სოციალური ფუნქცია. მთქმელებმა კატეგორიულად უარყვეს მისი სამკურნალო რიტუალთან კავშირი, თუმცა ვერც რომელიმე წეს-ჩვეულება დაასახელეს, რომელსაც საკუთრივ ეს სიმღერა ახლდა. ფაქტია, რომ მათ მეხსიერებაში ნიმუში ამგვარად ცოცხლობს და მასში ძველი და ახალი მუსიკალურ-შინაარსობრივი პლასტი დიფერენცირებული არ არის.

ქედის რაიონის ახალგაზრდა შემსრულებლები სიმღერას უმეტესად კულტურის ცენტრებთან, ან სასოფლო კლუბებთან არსებულ ანსამბლებში სწავლობენ. რეპერტუარი, რომელსაც ასეთი ჯგუფები ეუფლებიან ხშირად მათი ხელმძღვანელის გემოვნებაზეა დამოკიდებული. შეიძლება ითქვას, რომ დღესდღეობით საქართველოში არსებული სასცენო შემსრულებლობის ორი ურთიერთგანსხვავებული მიმართულება, რომელთაგანაც ერთ-ერთს სწორება აუთენტიკურ ფოლკლორზე აქვს, ხოლო მეორეს პირუკუ – ქედაშიც თანაარსებობს. ექსპედიციამ ჩაიწერა ისეთი ანსამბლები, რომელთათვისაც არ წარმოადგენს პრიორიტეტს ტრადიციული რეპერტუარი და შემსრულებლობა და ისეთებიც, რომლებიც უპირატესობას სწორედ ამას ანიჭებენ. ასეთი ჯგუფების არჩევანის ერთ-ერთი მიზეზი ბუნებრივია ისიცაა, რომ საბჭოთა პერიოდში შექმნილი ნიმუშები დღესდღეობით აღარ სარგებლობს პოპულარობით. თუმცა უფრო არსებითი და მთავარი ამ პროცესში ვფიქრობთ ბოლო ათწლეულებში, დედაქალაქში გაჩენილი ის იმპულსებია, რომლებიც ინერციით რეგიონებში მცხოვრებ ახალგაზრდებზეც ახდენს ზეგავლენას. ესაა ტრადიციისაკენ შემობრუნების ტენდენცია, რომელიც შესრულებისას ხალხური სიმღერის არსებითი შინაგანი კანონზომიერებების გათვალისწინებას გულისხმობს. ასეთი ახალგაზრდებისათვის ხალხური სიმღერა თვითგამოხატვის ერთგვარი საშუალებაა. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით აღსანიშნავია ქედის კულტურის ცენტრთან არსებული ვაჟთა და გოგონათა ფოკლორული ანსამბლები – „ელესა“ და „იაგუნდი“ და მერისის კულტურის ცენტრთან არსებული ანსამბლი „მოყვარე“. დღესდღეობით ეს ჯგუფები ერთი მხრივ ტრადიციის მატარებელთაგან, მეორე მხრივ საქსპედიციო ჩანაწერებიდან სწავლობენ და აღადგენენ მათივე კუთხის ნიმუშებს. მათი საქმიანობა ძირითადად მუსიკალური ფოლკლორის აღდგენას, შენარჩუნებასა და პოპულარიზაციას ემსახურება.

ვოკალური მუსიკის ანალოგიურ სურათს გვაძლევს საკრავიერზე დაკვირვება. აჭარის დანარჩენი კუთხეების მსგავსად ქედაში ძლიერია ჭიბონზე შესრულების ტრადიცია. რეპერტუარი მოიცავს „განდაგანასა“ და „ხორუმის“ განსხვავებულ და უაღრესად საინტერესო ვარიანტებს, აგრეთვე ისეთ დასაკრავებს როგორცაა: „ყოლსამა“, „ქურთბარი“, „ლეკური“, „ბაღდადური“. გვხვდება ჭი-

ბონზე დამღერების ფაქტებიც. საჭიბონე რეპერტუარში აშკარა სიახლეა ამ საკრავზე ისეთი მელოდიების შესრულება, როგორცაა „კეკელა და მარო“ და „მთაში სალამურს ვაკვნესებ“. ამავე კონტექსტში აღსანიშნავია სამმილიანი ჭიბონის არსებობა და მასზე შესრულებული მელოდიები.

საკრავიერ მუსიკაში აგრეთვე გასულ საუკუნეში გაჩენილ ტენდენციად უნდა ჩაითვალოს ფანდურის დიდი გავრცელება, რაც, პირდაპირპროპორციულად ამცირებს ჩონგურის პოპულარობას. ამ გარემოების დამატებითი დასტური იყო ჩვენთვის სოფელ ვაიოში, თავართქილაძეების ოჯახში ნანახი ფანდურად გადაკეთებული ჩონგურიც. ქედის რაიონში ფანდური გვხვდება როგორც ხალხური, ისე ტემპერირებული სახით. სასიმღერო თანხლების გარდა, მასზე ხშირად ასრულებენ „ხორუმსა“ და „განდაგანას“. ქედის მუსიკალურ ყოფაშივე ვხვდებით აჭარაში უკვე ტრადიციულად ქცეული გარმონის გამოყენებასაც, როგორც ცეკვის, ისე სიმღერის თანხლებად.

ფაქტია, რომ ხალხური მუსიკალური ტრადიციის მხრივ ქედა ერთ-ერთი გამორჩეული რაიონია. ფოლკლორული მუსიკირების შემთხვევები გვხვდება სხვადასხვა თაობებში. საკმაოდ მდიდარი და მრავალფეროვანია სასიმღერო თუ საკრავიერი რეპერტუარი. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ზოგადი ტენდენცია – მუსიკალური ფოლკლორის თანდათან უფრო და უფრო ვიწრო წრეებისთვის გასაგებ ხელოვნებად გადაქცევა ამ რაიონშიც შეინიშნება. გივი ორჯონიკიძის სიტყვებით, ჩვენს თანამედროვეობაში „ხალხურმა მუსიკამ ბევრისთვის დაკარგა იმ ბუნებრივი სამეცყველო მუსიკალური ენის მნიშვნელობა, რომელსაც ადამიანი წინათ თავის ფიქრსა და გრძნობას ანდობდა“ (ორჯონიკიძე, 1985:194). ამასთან ერთად, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ დღესდღეობით ხალხურ მუსიკას დედაქალაქში უფრო მეტი მსმენელი და გულშემატკივარი ჰყავს, ვიდრე იქ, სადაც მისი ფუნქციონირების უფრო ბუნებრივი გარემოა, საიდანაც უნდა მიედინებოდეს სიმღერა დედაქალაქში. ვფიქრობთ, ამ პრობლემების ფონზე მწვავედ დგება რეგიონების სწორად ინფორმირებისა და ხალხური მუსიკალური განათლების საკითხი. ტრადიციული მუსიკის ხელშეწყობა, განსაკუთრებით იქ, სადაც ჯერ კიდევ ძლიერია ეთნიკური მუსიკალური გენი, რის ცოცხალ მაგალითსაც ამ შემთხვევაში ქედის რაიონი წარმოადგენს, ერთ-ერთი ყველაზე საშური და გადაუდებელი საქმეა.

და ბოლოს, მიუხედავად მთელი რიგი სირთულეებისა, რომელთა წინაშეც აყენებს თანამედროვეობა ფოლკლორს, უნდა ითქვას რომ საქართველოში მრავალ ხმაში სიმღერა ჯერ კიდევ რჩება ადამიანების კომუნიკაციის, საერთო სულისკვეთების გადმოცემის ერთ-ერთ საშუალებად. მთქმელთა მეხსიერებაში მცირეოდენი სტიმულის შემთხვევაშიც კი ხელახლა ცოცხლდება ესა თუ ის ნიმუში, რაც პირველ რიგში მათვე ახარებს და შემდეგ ჩვენ – მათგან ახალი ინფორმაციის მომლოდინედ. ამის ნათელი მაგალითები ჩვენი საველე მუშაობის განმავლობაში არაერთხელ ვიხილეთ.

### შენიშვნები:

1. ჯგუფის წევრები იყვნენ კონსერვატორიის მაგისტრანტები სოფო კოტრიკაძე და თეონა ლომსაძე.

### გამოყენებული ლიტერატურა:

1. გარაყანიძე ედ., ქართული ხალხური სიმღერის შემსრულებლობა, 2007.
2. გეგეშიძე მ., ეთნიკური კულტურა და ტრადიციები, 1978.
3. ვალიშვილი ნ., ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობა და ხალხური მუსიკის შემსრულებლობის პრობლემები თანამედროვე საქართველოში. კრებულში: ტრადიციული მრავალხმიანობის მეოთხე საერთაშორისო სიმპოზიუმი (ნურნუმია რ., ჟორდანიას ი., (რედ.)), 2008.
4. კოტრიკაძე ს., აჭარული ხალხური მუსიკა XX საუკუნის 30-იანი და 50-იანი წლების საექსპედიციო ჩანაწერებში (ტრადიცია და სიახლე). საბაკალავრო ნაშრომი. ხელნაწერი. ქმმშლ არქივი, 2011.
5. კოტრიკაძე ს., ტრადიციისა და სიახლის პრობლემა აჭარულ ხალხურ მუსიკაში (XX საუკუნის 60-იანი წლებიდან დღემდე), სამაგისტრო ნაშრომი, ხელნაწერი, ქმმშლ არქივი, 2013.
6. მესხი თ., საბჭოთა პერიოდის ქართული სამუსიკო ფოლკლორის შესახებ, კრებულში: ტრადიციული მრავალხმიანობის მეოთხე საერთაშორისო სიმპოზიუმი, 2002.
7. ორჯონიკიძე გ., თანამედროვე ქართული მუსიკა ესთეტიკისა და სოციოლოგიის შუქზე, 1985.
8. შილაკაძე მ., ქართული ხალხური მუსიკალური ტრადიციები და თანამედროვეობა, 1988.
9. ჩხიკვაძე გრ., თანამედროვე ქართული მუსიკალური ფოლკლორი, 1961.
10. ნურნუმია რ., ქართული ხალხური სიმღერა დღეს – ცოცხალი პროცესი თუ სამუზეუმო ექსპონატი? (სოციოლოგიური ანალიზის ცდა) კრებულში: მუსიკისმცოდნეობის საკითხები, 1997.
11. ჭოხონელიძე ე., ქართული მუსიკალური ფოლკლორი და თანამედროვეობა (ისტორიისა და თეორიის საკითხები), წლიური სამეცნიერო შრომა, ხელნაწერი, ქმმშლ არქივი, 1995-96.
12. Земцовский И., Народная музыка и современность (К проблеме определения фольклора), Современность и фольклор (Статьи и материалы.), 1977.

### დამონებული ექსპედიციები:

1. მშველიძე შალვა (1931). ხმები წარსულიდან (ქართული ხალხური მუსიკა ფონოგრაფის ცვილის ლილვაკებიდან), 2007.
2. ფარცხალაძე ალექსანდრე (1934). ხმები წარსულიდან (ქართული ხალხური მუსიკა ფონოგრაფის ცვილის ლილვაკებიდან), 2008.
3. ახოზაძე ვლადიმერ (1949). აჭარა ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის ფონოარქივი, (ამის შემდეგ ქმმშლფა).
4. ახოზაძე ვლადიმერ (1958). აჭარა ქმმშლფა.
5. ახოზაძე ვლადიმერ (1959). აჭარა ქმმშლფა.
6. გრიმო ივეტ (1967). აჭარა ქმმშლფა.
7. ჟორდანიას მინდია (1971). აჭარა ქმმშლფა.

8. ჟორდანია მინდია (1972). აჭარა ქსმშლფა.
9. როსებაშვილი კახი (1973). აჭარა ქსმშლფა.
10. ჭოხონელიძე ევსევი (1973). აჭარა ქსმშლფა.
11. გარაყანიძე ედიშერ (1988). აჭარა ქსმშლფა.
12. დადუნაშვილი ელგუჯა (2005). აჭარა ქსმშლფა.
13. ზუმბაძე ნატალია (2005). აჭარა ქსმშლფა.
14. რუხაძე თეონა (2013). აჭარა ქსმშლფა.



### **ტრადიციული გლოვის რიტუალი და თანამედროვეობა**

ეთნომუსიკოლოგიურ მეცნიერებაში გლოვის რიტუალი ერთ-ერთ უძველესადაა მიჩნეული. ძველ კულტურებში საუკუნეების მანძილზე ისტორიული, პოლიტიკური, რელიგიური და სხვა ცვლილებები თავისებურ კვალს ატყობენ ამა თუ იმ რიტუალს და აშკარად შესამჩნევია რიტუალის შიგნით ეს ცვლილებები. წინამდებარე მოხსენების მიზანია, ისტორიულ რაკურსში გლოვის რიტუალის უმნიშვნელოვანესი კომპონენტის – დატირების შესწავლა მუსიკალური ტრადიციული ფორმებისა და საშემსრულებლო თავისებურებების, მათი ეპოქალური ცვლილებებისა და უძველესი შრეების გათვალისწინებით.

საქართველო ვოკალური მრავალხმიანობის კლასიკური ქვეყანაა. ამიტომ ხალხური სიმღერის ნებისმიერი ჟანრი ნასაზრდოებია პოლიფონიური აზროვნების თავისებურებებით. პოლიფონიური შესრულება, ბუნებრივია, ჯგუფურ, ხალხმრავალ შესრულებას მოითხოვს. ამიტომაც რიტუალები, მათ შორის გლოვის რიტუალიც, შესაფერისი ადგილია ასეთი შესრულებისათვის. მაგრამ ხალხმრავლობის პირობებში შესრულებული ინდივიდუალური ნატირალი აუცილებლად შეიცავს მრავალხმიანობის ელემენტებს ან ნიშნებს, რაც გამოიხატება მოტირლის სიტყვებზე დამსწრეთა რეაქციით, იგივე ქვითინით, რაც მუსიკალური კილოს ფარგლებში ჯდება და ერთიან მუსიკალურ ქსოვილს ქმნის მოტირალთან ერთად (ბაიაშვილი, 1988:7-8), მიუხედავად ამისა, ქართულ სინამდვილეში გამოიყოფა ინდივიდუალური და ჯგუფური ტირილები. ხალხური ტერმინოლოგიის შესწავლითა და მათი ძველ წყაროებში შემორჩენილი ტერმინების შედარებით დგინდება გლოვის რიტუალის დრამატურგია და მასში დატირების სხვადასხვა სახეთა განსხვავებული ფუნქციები. დგინდება ნატირალთა მთელი ჯაჭვი, რომელიც სახვადასხვა ფუნქციის ტირილებს შეიცავს. ეს კი გვაფიქრებინებს გლოვის რიტუალის დანაწევრებით შესწავლაზე, რადგან მიცვალებულისადმი მიძღვნილი რიტუალები განსხვავებული დანიშნულებისაა და მრავალგვარი ქმედებებით ხასიათდება. ამიტომაც კვლევის პირველ ეტაპზე მხოლოდ დაკრძალვის რიტუალის მუსიკალური მხარით შემოვიფარგლები.

გასათვალისწინებელია ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების მრავალდიალექტიანი ბუნება. საქართველოს 20-მდე ეთნოგრაფიულ კუთხეში ხალხის მიერ სიკვდილისადმი სხვადასხვაგვარი დამოკიდებულება და საუკუნეებით ჩამოყალიბებული წესები დასტურდება, რაც განსაკუთრებით კარგად ჩანს დატირებებსა და საგლოველ ჰიმნებში. გლოვის გამომხატვის ერთი მთავარი საშუალება ადამიანის ხმაა და სწორედ მასშია საძებარი ეპოქალური თუ რელიგიური და სხვა სახის ცვლილებები.

ამერიკელი მკვლევარი ვიქტორ გრაუერი თავის ერთ-ერთ ნაშრომში აღნიშნავს ადამიანთა ჯგუფური მუსიკალური მეხსიერების უკიდევანო შესაძლებლობებზე (გრაუერი, 2010:140), ხოლო ცნობილი ქართველი ეთნომუსიკოლოგი იოსებ ჟორდანიას, თავის სადოქტორო დისერტაციაში განსაკუთრებულ ადგილს

უთმობს ადამიანის მუსიკალური მეხსიერების სტაბილურობას. ამის ნათელი მაგალითები მას მრავლად მოაქვს თავის შემდეგ ნაშრომებშიც (ჟორდანიას, 1989). ისიც გასათვალისწინებელია, რომ როცა საქმე რიტუალურ შესრულებას შეეხება, რიტუალის წყალობით განსაკუთრებით კარგად ნარჩუნდება მუსიკალური ნიმუშები (მერიემი, 1964:222). გლოვის რიტუალი კი ერთ-ერთი კონსერვატიული რიტუალია თავისი ბუნებით.

საყურადღებოა, რომ ცნობილი ეთნომუსიკოლოგი იზალი ზემცოვსკი საგანგებოდ ეხება გლოვის რიტუალის შესწავლის საკითხს და მეტად საჭირო მეთოდოლოგიას გვთავაზობს სლავურ-კარელიურ მასალაზე დაყრდნობით (ზემცოვსკი, 1984). ანთროპოლოგიური თვალსაზრისით, ბერძნული დაკრძალვის რიტუალი შესწავლილი აქვს მარგარიტა ალექსიუს (2002), ანდრეი ფიშმანს, ანაკარაველ-ჩეივსს (2007), პაოლა ოლივეტის (2009) და სხვ. ქართველ ეთნომუსიკოლოგთაგან – ბარამ ბარამიძეს (1975), თეა კასაბურს (1987) და ნინო კალანდაძე-მახარაძეს (2004). დანარჩენი ეთნომუსიკოლოგები საგანგებოდ არ შეხებიან ამ თემას, ფრაგმენტულად კი გრ. ჩხიკვაძე (1961), ნ. მაისურაძე (1975), შ. ასლანიშვილი (1956), ვლ. ახოზაძე (1957) და სხვ. ეთნოლოგებიდან დალი გიორგაძეს აქვს შესწავლილი გლოვის რიტუალი აღმოსავლეთ საქართველოს მთის რეგიონებში (გიორგაძე, 1981), ხოლო ნატირალთა პოეტური მხარე – ამირან არაბულს (2004). XX ს. დასაწყისში საგულისხმო დაკვირვება აქვს სვანურ გლოვის ჰანგებზე ცნობილ კომპოზიტორს ზაქარია ფალიაშვილს (ფალიაშვილი, 1912) და რა თქმა უნდა, დიმიტრი არაყიშვილს (1925).

ნაშრომში ნარმოებულ ანალიზი ეყრდნობა ძველ და ახალ საექსპედიციო ჩანაწერებს, რაც დინამიკაში საგლოველ ნიმუშებზე თვალის გადავინებისა და ისტორიულ მონაცემებთან შეჯერებით დასკვნების გამოტანის საშუალებას იძლევა.

თავდაპირველად ორიოდ სიტყვით გლოვის – კერძოდ დაკრძალვის რიტუალს შევეხები. მკვლევართა საერთო აზრია, რომ დატირება უძველესი ჟანრია და შესაძლებელია მასში სხვადასხვა სააზროვნო შრეების გამოყოფა – როგორც რელიგიური, ასევე მუსიკალური თვალსაზრისით. ამ შემთხვევაში ნიმუშთა განხილვისას სიმარტივე არ ნიშნავს სიძველეს, შესაძლოა იგი გამოწვეული იყოს ნიმუშის ფუნქციის დაკარგვით ან რეკონსტრუირებით, ან მრავალხმიანობის ფორმის შეცვლით ამა თუ იმ მიზეზის გამო. დაკრძალვის რიტუალის მთავარი ფუნქცია მიცვალებულთან გამომშვიდობება და უკანასკნელ გზაზე გაცილებაა. ამისი მამოძრავებელი ძალა სოციუმის რწმენაა სულის სხვა სამყაროში გადასვლის შესახებ. ამიტომაც დაკრძალვის რიტუალში დატირებათა უმთავრესი დანიშნულება სულის მსახურება – განწმენდაა. დაკრძალვის რიტუალის დრამატურგიაში დატირების სხვადასხვა სახეები გვხვდება და თვითეულ მათგანს თავისი შესრულების დრო და ადგილი გააჩნია. ყველაზე სრულად ხევესურეთშია შემონახული დატირების სახეები. ესაა: დათვლა ტირილი, ძახილით ტირილი, ხმით ტირილი, სულით ტირილი. ამ სახეობების განხილვა და საქართველოს სხვა კუთხეებთან შედარება საშუალებას გვაძლევს მათი „ნარჩენები“ სხვაგანაც მოვიძიოთ. დაკრძალვის რიტუალის დრამატურგიაში პირველი პლასტია შეცხადება ანუ ე.წ. სიკვდილის დაფიქსირება. გამოკვლევით დადგინდა, რომ ეს პლასტი გამოიხატება თითქმის ყველგან – კივილით. ეთნოგრაფების მიერ დასტურდება,

რომ კივილს ამ დროს სამი მნიშვნელოვანი ფუნქცია აქვს – ერთია ხალხისთვის ამბის შეტყობინება, მეორე – მიცვალებულის სახელის ძახება, რაც სულის გასაგონად ხდება და მესამე – ჭირისუფლის სატკივრის გაზიარება. როგორც ჩანს, ამ ჩვეულებამ დროთა განმავლობაში თავისებური სახე მიიღო. ერთ შემთხვევაში ის ცალფა ნივილ-კივილია, მას ჭირისუფალი ასრულებს. როცა სოციუმი იგებს კივილს, თავს ვალდებულად თვლის, ამ სოციუმის ყველა წევრი მივიდეს ჭირის გასაზიარებლად და იმართება დიალოგური კივილი ჭირისუფალსა და გამზიარებლებს შორის – უსიტყვო ანტიფონი, რაც ცნობილია განსაკუთრებით დასავლეთ საქართველოს რეგიონებში. შესაძლოა, ისეთი სიმკვეთრით არა, მაგრამ ასეთი რიტუალი აღმოსავლეთის ყველა რეგიონში დასტურდება. როგორც ირკვევა, გარდა იმისა, რომ ადამიანური კივილი ბუნებრივი რეაქციაა სიკვდილის შეტყობის დროს, აქ ბგერობის, ბგერათნარმოების განსაკუთრებულ ხერხთანა გვაქვს საქმე, რაც გლოვის შემდგომ ეტაპს არ ახასიათებს. ახლა მეტად საინტერესოა, გლოვის დრამატურგიის ეს ეტაპი რამდენად აქტუალურია სხვადასხვა ეპოქებსა და სოციალურ წრეებში. საქმე ისაა, რომ გლოვის ნიმუშების უძველესი ჩანაწერები შესრულებულია XX საუკუნის I ნახევარში და არავის მოსვლია აზრად კივილის ჩანწერა, მაგრამ არსებობს მოგზაურთა, ეთნოგრაფთა, მწერალთა მეტად საგულისხმო აღწერები, რაც უტყუარი მტკიცებულებაა გლოვის რიტუალში კივილის ძველად არსებობის შესახებ. ასევე მემპტიანეთა აღწერები ქართველ მეფეთა გარდაცვალების შესახებ საკმაოდ აშკარად მიუთითებენ ამ წესის ბუნებრივობასა და აქტუალობას (ქისტაური, 2011). როგორც ირკვევა, ძველად მიცვალებულზე კივილი აუცილებელიც კი იყო. ახლა კი იგი სრულდება გაუცნობიერებლად, როცა ვინმეს ეს კივილი აღმოხდება, თორემ როგორც წესს, იშვიათად შეხვდებით და თანაც დაკარგული აქვს ის პირველადი დანიშნულება აღმოსავლეთ საქართველოში, დასავლეთში კი დასავლეთელების ხასიათიდან გამომდინარე, ჯერ კიდევ არსებობს დიალოგური კივილი.

ამავე დროს, კივილი დაკრძალვის რიტუალის დრამატურგიის პირველ პლასტად უნდა ჩაითვალოს. მეორე პლასტი – ე.წ. მოტირალთა ფესტივალია. სოციო-კულტურულ ანთროპოლოგიის მკვლევარნი ასე უწოდებენ (მერიამი და სხვ. 1964). მეტად საყურადღებოა ამ ფესტივალში მოტირალთა სხვადასხვა ტიპის ტირილთა თანხვედრა. ეს გამონვეულია მომსვლელთა განსხვავებული გემოვნებითა და მზაობით. საქართველოს ბევრ კუთხეში ჯერ კიდევ არსებობენ პროფესიონალი – ტირილის კარგი მცოდნენი და არაპროფესიონალი მოტირლები, – ანუ ვისაც გული ეწვის, ისა ტირის; ხალხი ამბობს – რამდენი მოტირალცაა, იმდენი ტირილიაო, ეს ხაზს უსვამს დატირების მრავალსახეობას, მაგრამ არა პროფესიულ ნატირალს. ისიც სიმართლეა, რომ ნატირალთა სიტყვიერი ტექსტი იმპროვიზაციულია და ყოველი მოტირალი განსხვავებულ ვერბალურ ტექსტს წარმოთქვამს. საფიქრებელია, რომ მრავალგვარობაში ხალხი სწორედ სიტყვიერ ტექსტს გულისხმობს, თორემ ნატირალს საქართველოს ყველა კუთხეში თავისი მელოდიური მოდელი გააჩნია და ხალხი ნატირალს შორიდან ასხვავებს სიმღერისაგან. საქართველოს თითქმის ყველა კუთხეში სოფლად გავრცელებულია და ჯერ კიდევ ცოცხალია, ქალაქად კი სხვაგვარადაა საქმე.

ჯერ ერთი, რომ ქალაქური ყოფის სწრაფმა ტემპებმა, ახალმა სოციალურმა ძვრებმა, რელიგიურმა აქტივობამ, უცხოეთის ქვეყნებთან აქტიურმა ინტეგ-

რირებამ საგრძნობლად შეცვალა როგორც ცხოვრების წესები, ასევე ქალაქის მცხოვრებთა მენტალიტეტი. ეს ყველაფერი კი მკაფიოდ აისახა ხალხურ რიტუალებში. მიუხედავად გლოვის რიტუალის გამძლეობისა, აშკარად შეიმჩნევა მასში ცვლილებები. უპირველესად ეს ცვლილებები შესამჩნევია რიტუალის გარეგნულ ფორმაში. საქმე ის არის, რომ ქრისტიანობის გავრცელებამ და ფეხმოკიდებამ ეკლესიის წიაღში გადაანაცვლა დაკრძალვის რიტუალი. შესაბამისად, საეკლესიო ღვთისმსახურებამ და წესის აგების რიტუალმა გამოიწვია დატირების ტრადიციის შესუსტება. თუმცა, არც თუ ხშირად, მაგრამ ხდება ეკლესიური და ხალხური დატირების წესების სინქრონული თანხვედრა. საბჭოთა პერიოდში, როცა აკრძალული იყო სარწმუნოებრივი ცხოვრება და ეკლესიის მსახურება იზღუდებოდა, შეიმჩნევა ხალხური დატირების ტრადიციის გამოცოცხლება. ამას მოჰყვა სავსებით მოსალოდნელი მეორადი პაგანიზმის გავრცელება გლოვის რიტუალში, მაგრამ საფიქრებელია, რომ დატირების მუსიკალური მხარე (მელო-ინტონაციური საფუძვლები) მეტნაკლებად შენარჩუნდა. შესაძლოა, ზოგიერთი დატირების სახეობა ხალხმა დაივიწყა, ზოგ შემთხვევაში ორი ან მეტი სახეობა ერთმანეთს შეერწყა, მაგრამ დატირების სინკრეტული და იმპროვიზაციული ბუნება შენარჩუნებულია. ამის შესახებ მეტყველებს შედარებით ძველი ჩანაწერები (ს. ჟღენტის, შ. მშველიძის, შ. ასლანიშვილის, თ. მამალაძის 50-იანი წლების ჩანაწერები. იგივე შეიძლება ითქვას 60-70-80-იანი წლების ჩანაწერებზე). შეიძლება დავასკვნათ, რომ სოციალური და რელიგიური ცვლილებების შემთხვევაში ტირილების ფორმა და დრამატურგიული ფუნქცია იცვლება ან ორი სახეობა ერთმანეთს შეერწყმის, მაგრამ შენარჩუნებულია ნატირალის იმპროვიზაციული და სინკრეტული ფუნქცია. აშკარაა, რომ სინკრეტიზმი, რომელიც ძალიან ძლიერი ელემენტია დატირების შესრულებისას, იმპროვიზაციულობასთან ერთად, განსაზღვრავს გლოვის ნიმუშის სიცოცხლისუნარიანობას. საფიქრებელია, რომ სინკრეტულობა პოლიფონიური აზროვნების ანალოგიურია, რადგან პოლიფონიური აზროვნების მსგავსად ხდება რამდენიმე პლასტის ერთდროული გააზრება, კერძოდ სიტყვის მოგონება, ჰანგზე განწყობა, შესრულება, მოძრაობა, მიმიკა და განწყობა ერთი და იმავე დროს, ერთ სიბრტყეზე გააზრება.

განსაკუთრებულად საინტერესოა ქართული გლოვის ნიმუშების მრავალხმიანი ფორმები. თუ გადავხედავთ ზაქარია ფალიაშვილის 1912 წელს, ანუ მე-20 საუკუნის დასაწყისში გამოცემულ კრებულს, წინასიტყვაობაში კომპოზიტორი აღწერს რა სვანური ზარის შესრულების წესს, აღნიშნავს, რომ სვანურ ზარი ოთხნაირი ყოფილა – მიცვალებულის ოთახში, გარეთ – ეზოში გამოსვენებისას, გზაში სახლიდან სასაფლაომდე და სამარის კართან. 1956 წელს მკვლევარი ვლადიმერ ახოზაძეც აღნიშნავს სვანური ზარის იგივე დრამატურგიულ საშემსრულებლო მომენტებს. ბოლო ექსპედიციებში კი სხვადასხვაგვარი ცნობებია შესამჩნევი. მაგ., ეთნომუსიკოლოგი ნუკრი ჟორდანიას აღნიშნავს სვანების მიერ ზარის თქმას იმ მომენტში, როცა მიცვალებულს ასწევენ გარეთ გამოსვენებისათვის. ამას გარდა, აღნიშნულია ძველ ლიტერატურაში სვანური და ზოგადად ზარის ორი სახეობა – ერთი საგლოველი სიტყვების ვაი ვუი და ა.შ. გამოყენებით და მეორე – იმპროვიზაციული სიტყვებით. აღნიშნულიც კია მოზარეთა მთავარ თვისებად სიტყვების იმპროვიზაციულად შეთხზვის უნარის აუცილებ-

ლობა. გურულ, იმერულ, მეგრულ, აფხაზურ, სვანურ ზარებში კი შემორჩენილ ნიმუშთა უმრავლესობა სწორედ საგლოველ სიტყვებზეა აგებული. როგორც ჩანს, სვანეთშიც კი, სადაც ასე ძლიერია მიცვალებულის პატივისცემა და გლოვის რიტუალი ჯერ კიდევ ცოცხალია, სიტყვიერი ანუ ვერბალური ტექსტი შეცვლილია გლოვის სიტყვებით, მაგრამ სინკრეტული შესრულება და პოლიფონიური ქსოვილი შენარჩუნებულია. ეს შეიძლება აიხსნას გლოვის ჰანგის სტაბილურობით, რომელიც ერთგვარ მუსიკალურ მოდუსს წარმოადგენს და ასევე შეიცავს საგლოველ ფორმულებს. ისინი მეტად მყარია და ხალხური შემოქმედების სხვა ჟანრებშიც ვრცელდება უცვლელად.

დასასრულს, ქართული გლოვის რიტუალის შესწავლისას აშკარად გამოიკვეთება მუსიკალური ქსოვილის სიმყარე და რიტუალის შიგნით კი შესამჩნევია ისტორიული, რელიგიური და კულტურული პროცესების ცვლილებების შედეგად სახეცვლილი გარემოს გავლენები.

### დამონებული ლიტერატურის სია:

1. არაბული ა., სამგლოვიარო პოეზია, თბ., 2006;
2. არაყიშვილი დ., ქართული მუსიკა, ქუთაისი, 1925;
3. ასლანიშვილი შ., ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერის შესახებ, ტ. II. თბ., 1956;
4. ახობაძე ვლ., სვანური სიმღერები, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის არქივი, ხელნაწერის უფლებით, 1956;
5. ბაიაშვილი ქ., პროფესორი გრიგოლ ჩხიკვაძე თუშ-ფშავ-ხევსურული მუსიკალური დიალექტების შესახებ, გრიგოლ ჩხიკვაძის საიუბილეო კონფერენციის მასალები, თბ., 2013;
6. ბარდაველიძე ვ., აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთის საზოგადოებრივ-საკულტო ძეგლები, ტ. I, თბ., 1974;
7. ბარამიძე ბ., ერთი ტრადიციული ჟანრი ქართულ ფოლკლორში, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“ №6, 1978;
8. ბრაუნი სტ., გადამდები ჰეტეროფონია: ახალი თეორია მუსიკის წარმოშობის შესახებ, წიგნში: ნურნუმია რ., ჟორდანიას ი., ტრადიციული მრავალხმიანობის I საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები, ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი, თბ., 2002;
9. გარაყანიძე ე., ქართული მუსიკალური დიალექტები და მათი ურთიერთიმართება, თბ., 2011;
10. გარაყანიძე ე., ქართული ხალხური სიმღერის შემსრულებლობა, თბ., 2007;
11. გიორგაძე დ., გლოვისა და დაკრძალვის წესები საქართველოში, თბ., 1987;
12. გრაუერი ვ., პიგმეებისა და ბუმენების მრავალხმიანი პრაქტიკის ზოგიერთი მნიშვნელოვანი თავისებურება ევროპული ტრადიციული ვოკალური მრავალხმიანობის გათვალისწინებით, წიგნში: ნურნუმია რ., ჟორდანიას ი., ტრადიციული მრავალხმიანობის IV საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები, ტმკსც, 2004;

13. ვირსალაძე ე., ქართული ხალხური ლირიკის ძირითადი სახეობანი, ლიტერატურული ძიებანი8, 1853;
14. იაშვილი მზ., ქართული მრავალხმიანობის საკითხისათვის, თბ., 1975;
15. კალანდაძე-მახარაძე ნ., ზარი ქართველ მამაკაცთა ტრადიციულ მრავალხმიანობაში, წიგნში: ნურნუმია რ., ჟორდანია ი., ტრადიციული მრავალხმიანობის II საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები, თბ., ტმკსც, 2004;
16. კასაბური თ., გლოვის წესის მუსიკალური მხარე საქართველოში (სადიპლომო ნაშრომი), თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქსმშ ლაბორატორიის არქივი,დ-43(1971) ხელნაწერის უფლებით, 1997;
17. მაისურაძე ნ., აღმოსავლეთ საქართველოს მუსიკალური კულტურა, თბ., 1975;
18. მაკალათია ს., მთიულეთი,-1983 თუშეთი,1984 -ხევსურეთი, 1895-ფშავი, 1987- მთის რაჭა, თბ., 1930;
19. ჟორდანია ი., ვოკალური მრავალხმიანობის გავრცელება მსოფლიოს ტრადიციულ მუსიკალური კულტურებში, თსკ.ტმკსც ბიულეტენი3, 2005;
20. ფალიაშვილი ზ., ქართული ხალხური სიმღერების კრებული, 1930;
21. შილაკაძე მ., ქართული ხალხური მუსიკალური ტრადიციები და თანამედროვეობა, თბ., 1988;
22. ჩიტაია გ., მიცვალებულის კულტი, შრომები, ტ.V, თბ., 2001;
23. ჩხიკვაძე გრ., ქართული ხალხური სიმღერა (კრებულის წინასიტყვაობა), თბ., 1961;
24. Земцовский И. «Семасиология музыкального фольклора (методологические предпосылки)». В кн.: Арановский, Марк, Проблемы музыкального мышления, Москва, 1974.
25. Земцовский И. «Этномузыковедческий взгляд на Балто-славянскую похоронную причеть в индоевропейском контексте». В кн.: Балто-славянские исследования (ред. Иванов. В.). Москва, 1985/87.
26. Alexiou, M. The lament ritual in ancient Greece. Oxford University Press. archive.org/shorhistoryoffr01robe. 2004.
27. Olivetti P. Musical Features of the Ritual Lament in Ancient Greece..Rosetta 2:21-31..  
.http://rosetta.bham.ac.uk/Issue-02/Olivetti.htm Rosetta2. 2007.
28. Caraveli-Chaves (1980) Anna Caraveli-Chaves. "Bridge Between Worlds: The Greek Women's Lament
29. Andrea Fishman Female Voices of Solitude, Resistance, and Solidarity - Oral ...  
journal.oraltradition.org/files/.../07-23.2.pd...
30. Resistance, and Solidarity. Andrea Fishman. Margaret Alexiou's The Ritual Lament nGreek Tradition offered a diachronic, comprehensive study of Greek rituals Communicative Event." Journal of American Folklore, 93:129-57.

## **ტრადიცია და ნოვაცია XX საუკუნის სიმფონიაში**

სიმფონია – ინსტრუმენტული მუსიკის ერთ-ერთი ყველაზე სტაბილური ჟანრია. ის არსებობის სამსაუკუნოვან ისტორიას ითვლის და სხვა ინსტრუმენტული ჟანრებისგან განსხვავებით დღემდე ყველაზე კონსერვატიულად ინარჩუნებს თავის არსს და ფუნქციას, თუმცა ეს ჟანრი **XX** საუკუნის მუსიკაში მრავალფეროვანი გზებით ვითარდება.

ცნობილია, ნებისმიერი ცვლილება, რომელიც ენის, ფორმის დონეზე ხდება, მომდინარეობს აზროვნების ცვლილებისგან. ცვლილება აზროვნებაში ჯაჭვურად გადაეცემა ჯერ ყველაზე მობილურ – ენას, ხოლო ენა კი ფორმის გავლით მოქმედებს ისეთ მყარ კატეგორიაზე, როგორცაა ჟანრი. ეს მუსიკაში ჟანრის არსებობის ზოგადი მექანიზმია. შესაბამისად, აზროვნების ცვლილებას ამ სისტემაში გადამწყვეტი როლი აკისრია. ამგვარად, ჟანრის ცვლილების მექანიზმი აზროვნებიდან იწყება და პირველ რიგში აისახება მუსიკალურ ენაზე.

**XX** საუკუნის დასაწყისში მუსიკალური ენის სფეროში უმნიშვნელოვანესი გარდატეხა მოხდა. პირველ რიგში, კომპოზიტორებმა უარის თქვეს ტონალობაზე, რომელსაც სამი საუკუნის განმავლობაში ეფუძნებოდა მუსიკალური აზროვნება. ატონალობა, დოდეკაფონია, სერიალიზმი და სხვ. – მუსიკალური ენის ამ ცვლილებებმა, ბუნებრივია, მნიშვნელოვანი გავლენა იქონია ჯერ მიკრო-, ანუ სტრუქტურების, შემდგომ კი მაკრო ჟანრის დონეზე.

მუსიკალური ენის რადიკალური ცვლილებით გამოწვეული ჟანრის მოდიფიკაციის მკაფიო მაგალითი ვებერნის სიმფონია op. 21-ია, სადაც ახალ ენას და მის ადეკვატურ სტრუქტურებს, სიმფონიის ჟანრის ტრადიციული ფარგლებისგან შორს გავყავართ. სიმფონიის სტრუქტურა როგორც მიკრო-, ისე მაკროდონეზე, მისი ინსტრუმენტული შემადგენლობა, ქრონომეტრაჟი, შეიძლება ითქვას, ეწინააღმდეგება სიმფონიის ჟანრის კლასიკურ პარამეტრებს – მის „ჩვეულ“ მასშტაბებსა და სოციალურ ფუნქციას (რაც ასე მნიშვნელოვანია ჟანრის არსებობისთვის)<sup>1</sup>.

მეორე მხრივ კი, დღემდე იქმნება სიმფონიები, რომლებიც საკმაოდ ახლოს დგანან ტრადიციებთან – ტონალობასთან, კლასიკურ ფორმებთან – იმ სისტემასთან, რომელმაც წარმოშვა ეს ჟანრი. ასეთია აივზის **IV** და განსაკუთრებით, მოსტაკოვიჩის **XV** სიმფონიები. მათში მეტ-ნაკლებად შენარჩუნებულია ტრადიციული ენაც და სტრუქტურებიც, თუმცა ერთი სიახლით, რომელიც ისახება აივზთან და **XX** საუკუნის **60**-იანი წლებისთვის ერთ-ერთ ყველაზე დამახასიათებელ პრინციპად ყალიბდება (როგორც სიმფონიაში, ისე სხვა ჟანრებში) – კომპოზიტორები თემა-სიმბოლოებით ესაუბრებიან მსმენელს, რაც მუსიკაში ინტელექტუალური<sup>2</sup> საწყისის წინა პლანზე გადმოწვევითაა განპირობებული. სხვატექსტის, სიმბოლოს როლს ხშირად არა მხოლოდ ციტატა, არამედ სტილიზება, ალუზია ასრულებს: „თანამედროვე საკომპოზიტორი აზროვნების სპეციფიკური თვისება – მუსიკალურ-სტილური პლურალიზმია“, – წერს ლუჩანო ბერიო

(Берио, 1989:129), რომლის *Simfonia 1968* სიმფონია ტექსტი-სხვატექსტით ოპერირების მკაფიო ნიმუშია, აქვე უნდა ვახსენოთ შნიტკეს I და III სიმფონიები, ისინი, ფაქტობრივად, წარმოადგენენ სიმფონიებს სიმფონიის შესახებ.

სიმფონიამ XX საუკუნეში ხელახლა აღმოაჩინა მისი ჟანრული განსაზღვრების ეტიმოლოგიური მნიშვნელობა, რაც ჟანრის ისტორიაში მეტად საყურადღებო ადგილს იკავებს, რადგან ჟანრის ტრადიციისგან კიდევ ერთ ახლებურ გააზრებასთანაა დაკავშირებული.

სიმფონიის ჟანრისთვის მისი ტრადიციული სტრუქტურა, ფუნქციათა გადანაწილება ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი პარამეტრია. ამ მხრივ XX საუკუნის სიმფონიებში ნაწილთა რაოდენობისა და ფუნქციების ფართო სპექტრია ახლებურად გააზრებული. უფრო მეტიც, ნაწილთა სტანდარტული რაოდენობის შემთხვევაშიც, განსხვავებულ ობიექტურ და მხატვრულ რეალობასთან გვაქვს საქმე. კერძოდ, პარტიტურაში მითითებული ნაწილების რაოდენობა არ ემთხვევა ნაწარმოების დრამატურგიას. ასეთებია, მაგალითად, შნიტკეს III სიმფონია, სადაც რეალურ ოთხნაწილიანობაში პირველი ნაწილი შესავლის, ხოლო მეორე კი ფუნქციურად პირველ ნაწილს წარმოადგენს, ასევე ნათელა სვანიძის სიმფონია, სადაც ფინალი საკუთრივ ფინალის და სკერცოს ფუნქციას ითავსებს.

XX საუკუნეში კულმინაციას აღწევს ტრადიციული ციკლის გაფართოვებისა და შემჭიდროვების პრინციპი. ხშირად იქმნება როგორც ერთ-, ისე მრავალნაწილიანი სიმფონიები. თუმცა, მნიშვნელოვანია, რომ ერთნაწილიანი სიმფონიების უმეტესობაში მკაფიოდ ვლინდება ციკლის ნიშნები. ამის ნიმუშია ბარბერის პირველი სიმფონია, სადაც, ერთი ნაწილის ფარგლებში სრული სონატურ-სიმფონიური ციკლია წარმოდგენილი. ანალოგიური პრინციპია დამახასიათებელი ბარდნაშვილის II სიმფონიისთვისაც. ეს სიმფონიები ერთდროულად შეიცავენ სონატურობისა და სონატურ-სიმფონიური ციკლის თვისებებს. რაც, კომპოზიტორების მიერ ამ სტრუქტურების განზოგადების პროცესის შედეგია. საკუთრივ ერთნაწილიანი სიმფონიების არსებობა კი, ვფიქრობთ, კომპოზიტორების მიერ ახალ რეალობაში ფორმალურად ქცეული სტანდარტებისადმი (უპირველეს ყოვლისა, სტრუქტურისადმი) ბინარული დამოკიდებულების გამოხატულება<sup>3</sup>.

ვფიქრობთ, მსგავსი მიზეზით ხდება ნაწილთა რაოდენობის გაზრდაც. 10-12 ნაწილიანი სიმფონიაც XX საუკუნის მუსიკის მოვლენაა. მნიშვნელოვანია იმის აღნიშვნა, რომ ნაწილთა რაოდენობას განსაზღვრავს, ერთი მხრივ, ექსპოზიციურობაზე ორიენტირებული საკომპოზიტორო მეთოდი, ხოლო მეორე მხრივ, ორი განსხვავებული მხატვრული სახის სხვადასხვა განსხვავებული მოდიფიკაციით წარმოდგენა ისე, რომ მათ შორის თითქმის არაა კონფლიქტი. არანაკლებ მნიშვნელოვანია გარკვეული პროგრამული ჩანაფიქრი. ასე, მაგალითად, მესიანის და გუბაიდულინას სიმფონიები გარკვეული იდეის მატარებლები არიან: ორივე სიმფონიაში წარმოდგენილია ორი სანყისის განვითარება; ორივეს აქვს სათაური. სათაური ხშირად გვხვდება ერთნაწილიან სიმფონიებში: კომპოზიტორი მსმენელს გარკვეულ იდეაზე მიანიშნებს, ახდენს შინაარსის კონკრეტიზაციას. ამგვარად, აბსტრაქტულობა აღარაა ჟანრის წარმმართველი პრინციპი.

„შერეული ჟანრი“ – XX საუკუნეში ჟანრების წარმოქმნის ძირითადი ტენდენციაა“, – წერს მ. ლობანოვა (Лобанова, 1990:218). ჟანრთა სინთეზის შედეგია



და სწორედ XX საუკუნესთან დაკავშირებულია ისეთი ჟანრის წარმოშობა, როგორცაა კამერული სიმფონია. კამერულობის ორგვარი გააზრებაც წმინდა XX საუკუნის მოვლენას წარმოადგენს. ესაა კამერულობა სააზროვნო სისტემის დონეზე, რაც ვებერნის სიმფონიაშია ასე მკაფიოდ წარმოდგენილი და კამერულობა შემადგენლობის დონეზე, სადაც ნაწარმოების დასახელების მიუხედავად აშკარად იკითხება სიმფონიური კონცეფცია და მასშტაბური ჟღერადობა (შონბერგის, ნასიძის კამერული სიმფონიები). კამერიზაციის მიზეზი შესაძლოა ვეძებოთ ასევე სოციალურ ასპექტში, მის ფუნქციაში: სიმფონიის ჟანრი აღარაა წარმმართველი და მისი აუდიტორია თანდათან მცირდება, შესაბამისად მცირდება შემადგენლობაც.

სიმფონიის ჟანრის განვითარებაში ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მოვლენა ვოკალურ ჟანრებთან სინთეზია. ის, რაც XIX საუკუნეში გამონაკლისს წარმოადგენდა (ბეთჰოვენის IX, ბერლიოზის „რომეო და ჯულიეტა“), XX საუკუნეში ერთ-ერთი პრინციპი გახდა. თუ ადრე ჟანრის განსაზღვრება არ იცვლებოდა, სიმფონიას სიმფონია ერქვა, და ვოკალი დამხმარე საშუალება იყო, XX საუკუნეში წარმოიშვა შერეული ჟანრების არაერთი ნიმუში, სადაც უკვე ჟანრულ განსაზღვრებაში ფიგურირებენ სხვა ჟანრები: სიმფონია-მესა, ფსალმუნების სიმფონია, ინსტრუმენტულ მუსიკაში სიმფონია-კონცერტი და სხვ. სიმფონიის ჟანრთან სხვა ჟანრები სხვადასხვა დონეზე ურთიერთობენ და მთავარი – სიმფონიის ამოსავალი, – კონცეფცია ყოველთვის შენარჩუნებულია.

XX საუკუნეში დაწერილი სიმფონიები უჩვეულოდ მრავალფეროვანია. ვხვდებით როგორც ერთნაწილიანს, ისე მრავალნაწილიანს; როგორც გიგანტურ შემადგენლობას, ისე კამერულ ანსამბლს; როგორც წმინდა სიმფონიურ მუსიკას, ისე ვოკალურ ჟანრებთან სინთეზირებულს. მკვლევართა ნაწილმა ამ პროცესს ჟანრის დესტაბილიზაცია უწოდა: „ყველაფერი შეინჯღრა, შეირია, გაირეცხა აქამდე მკვეთრი კრიტერიუმები, ადრინდელი მკაცრი ტიპოლოგიური განსხვავებები აღარაა საკმარისი – დადგა ის ეტაპი ჟანრის მოძრაობისა, რომელსაც მაშველი ტერმინი „დესტაბილიზაცია“ უწოდეს“ (Тараханов, 1987:16). თუმცა ამ მრავალფეროვნებაში არსებობს სტაბილური ელემენტი – განზოგადებული კონცეფცია, რაც საერთოა როგორც კლასიკური, ისე თანამედროვე სიმფონიებისთვის. სწორედ ამიტომ ეს უკანასკნელი, **კონცეფცია**, მიგვაჩნია ჟანრის ნიშანთა სისტემაში ერთადერთ უცვლელ და აუცილებელ პარამეტრად.

ამგვარად, სამყაროს ხედვის განზოგადებული კონცეფცია შენარჩუნდა ჟანრში და სტაბილურია სიმფონიის ყველა მოდიფიკაციის შემთხვევაში (გამონაკლისს შეიძლება წარმოადგენდეს ჟანრის ეტიმოლოგიურ რაკურსში გააზრება). თუმცა, კონცეფციაც წარმოუდგენელია ევოლუციის გარეშე – ადამიანისა და სამყაროს ურთიერთობა დროთა განმავლობაში იცვლება. ჟანრში ცვლილებაც, ვფიქრობთ, სწორედ ამ ურთიერთობის, კონცეფციის რაკურსის (რაკურსების) შეცვლამ განაპირობა.

თითოეული ეპოქა სამყაროს შემეცნების საკუთარ გზას გვთავაზობს და, აქედან გამომდინარე, მხატვრული კონცეფცია წარმოუდგენელია განვითარების, ცვლილების გარეშე, რადგან მას განაპირობებს გარემო, რომელშიც იგი არსებობს. თანამედროვე გარემო კი განსხვავდება წინა ეპოქებისგან და ზოგჯერ, რადიკალურადაც სამყაროში მუდმივად მიმდინარე ცვლილებების გამო. XX სა-

უკუნის ცნებები „კომპიუტერი“, „კოსმოსის გათავისება“, „ატომური ბომბი“, „გლობალური კომუნიკაციურობა“ და მრავალი სხვა, ერთი მხრივ, ინდივიდუალიზმის წინა პლანზე წამოწევა და მეორე მხრივ, გლობალიზაცია – ქმნის თანამედროვე სამყაროს მოდელს და განსაზღვრავს მხატვრული აზროვნების თავისებურებებს, რაც სხვადასხვანაირად აისახება საკომპოზიტორო შემოქმედების ყველა დონეზე. სწორედ ამის მკაფიო მაგალითია სიმფონიის ჟანრის განვითარების გზები XX საუკუნეში.

სიმფონიამ, როგორც ჟანრმა არ შეწყვიტა ფუნქციონირება, მიუხედავად იმისა, რომ ტრადიციული მახასიათებლების დიდი ნაწილი დაკარგა. ჯერ კიდევ XIX საუკუნეში ჰუგო რიმანი წერდა: „ბეთჰოვენის შემდეგ კომპოზიტორებმა ვერ განავითარეს ფორმა, მაგრამ შეცდომა იქნება იმის თქმაც, რომ ეს ფორმა აღარაა სიცოცხლისუნარიანი. დრომ აჩვენა, რომ ეს ფორმა მუდმივად ივსება ახალი შინაარსით“ (Риманъ, 1904:1181). სწორედ ახალი შინაარსი, სამყაროზე ძველისგან განსხვავებული წარმოდგენა ასაზრდოვეს ჟანრს დღემდე.

სიმფონიის ყველა ახალი ნაირსახეობის წარმოშობა XX-XXI საუკუნეების მუსიკაში მისი სიცოცხლისუნარიანობის მანიშნებელია. ეს კიდევ ერთხელ ადასტურებს იმას, რომ სიმფონია თანამედროვე მუსიკალური თუ ზოგადსაზოგადოებრივი სივრცის ის რგოლია, რომელიც გარემოს, კონტექსტის შეცვლის მიუხედავად, ერთი მხრივ, ინარჩუნებს თავის თვითმყოფადობას, ხოლო, მეორე მხრივ, ახალ გარემოსთან დიალოგში შედის და ამით, მუდმივად თანამედროვე და აქტუალურია.

ამგვარად, სიმფონიის ჟანრი ცოცხალი ორგანიზმია, იგი მემკვიდრეობაა, რომელიც თობიდან თაობას გადაეცემა და ვითარდება. იგი მხოლოდ იმ შემთხვევაში შეწყვეტს არსებობას, თუ მისი კონცეფცია აღარ იქნება აქტუალური.

მნიშვნელოვანია იმის აღნიშვნა, რომ სიმფონია, XIX საუკუნისგან განსხვავებით, აღარაა წამყვანი ჟანრი, თუმცა სიმფონიის ჟანრის როლი არც ერთ ახალ ჟანრს არ აუღია საკუთარ თავზე (როგორც თავის დროზე, სიმფონიამ მესა ჩაანაცვლა). ეს კანონზომიერია, რადგან თანამედროვე სიტუაციაში ვერ დავასახელებთ ვერც ერთ დომინირებულ ახალ ჟანრს. ახალი ჟანრის, როგორც კულტურის მყარი კატეგორიის შექმნას გარკვეული დრო სჭირდება: უნდა შეიქმნას ტიპური ნიშნები, რომლებიც განმეორდება მრავალ ნაწარმოებში და შექმნის მდგრად სისტემას.

„...სიმფონია, – წერს თ. ადორნო, – ისეთივე ტრადიციულია და იქნება, როგორც ადამიანია, რომელიც ჩაისახა მშობლების სიყვარულით და მთელი ცხოვრება წყვეტდა იდეალის მოპოვებისა თუ დაკარგვის, რწმენისა თუ ურწმუნობის, სიცოცხლისა თუ სიცოცხლიდან წასვლის ამოცანებს“ (Беринский, 1987:25).

### შენიშვნები:

1. აქ არ გვაქვს არც ნაწილთა ტრადიციული რაოდენობა, არც სონატური ფორმის ნიშნები, არც კონტრასტული თემები, მათი დაპირისპირება, გამჭოლი განვითარება. გვაქვს კონცეფცია, რომელიც მართალია არის განზოგადებული, მაგრამ მიმართულია მსმენელის არა ფართო, არამედ საკმაოდ მცირე აუდიტო-

რიისადმი, რასაც, კამერულობა, როგორც ასეთი, თავისთავად გულისხმობს. ყოველივე ეს წინააღმდეგობაშია სიმფონიის ტრადიციულ პარადიგმასთან.

2. იგულისხმება, რომ მსმენელისთვის ცნობილი და გასაგებია კომპოზიტორის მიერ გამოყენებული თემები (სტილები) და მათი სიმბოლური მნიშვნელობა.

3. ერთნაწილიანი სიმფონიებზე მუშაობისას ჩვენი ყურადღება მიიპყრო იმან, რომ სიმფონიის ეს სახეობა მუსიკალური კულტურის არა მაგისტრალური შრისთვის, არამედ პერიფერიული – ეროვნული სკოლებისთვისაა სახასიათო. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ქართულ მუსიკაში მათი მრავალრიცხოვნება, კერძოდ, ნასიძის, ყანჩელის, ბარდნაშვილის ამ ტიპის ნაწარმოებებში. ევროპულ მუსიკაში მსგავსი სიმფონიები მართალია ბევრად ადრე, მაგრამ, ნაკლები სიხშირით გვხვდება. მათ შორისაა ბარბერის და სიბელიუსის სიმფონიები

### ციტირებული ლიტერატურა:

1. Берио Л., Постигание музыки - это работа души. Журн.: Советская музыка, 1989, № 3
2. Беринский С., Мысли в слух. Журн.: Советская музыка, 1987, № 6.
3. Лобанова М., Музыкальный стиль и жанр. История и современность. М., 1990.
4. Риманъ Г., Музыкальный словарь. Москва: Издательство Юргенсона, 1904.
5. Тараканов М., Симфония: заветы, состояние, перспективы. Журн.: Советская музыка, 1987, № 1

## მუსიკა, სტუდენტი, თავისუფლება

ამ სამი სიტყვის დასათავურებაში გამოტანა, რომელთა მნიშვნელობაც ყველასათვის ცნობილია, განაპირობა თანამედროვე ფრანგი მკვლევარისა და პედაგოგის, სელესტერ ფრენეს მოძღვრების მიმდევრის – ფილიპ მერიეს მიერ ერთ-ერთ ბოლო ნაშრომში გაკეთებულმა განცხადებამ: „ყველას შეუძლია ისწავლოს და მოიპოვოს თავისუფლება.“ ცხადია, სწავლა და განათლება სულიერ და მორალურ თავისუფლებას აძლევს ადამიანს, მაგრამ რამდენად ინარჩუნებს მოპოვებულ თავისუფლებას პიროვნება საზოგადოებაში ინტეგრაციისა და სოციალური დაუცველობის შემთხვევაში? ბოლო 10 წლის მანძილზე დაკვირვების შედეგები მიზეზი შეიქმნა იმისა, რომ განმეხილა მუსიკალურ საგანმანათლებლო სივრცეში არსებული ზოგიერთი პრობლემური საკითხი, რომელიც არა მხოლოდ საქართველოსთვის ყოფილა აქტუალური.

ფ. მერიეს ნაშრომი – (F. Meirieu, “Le devoir de résister”) „წინააღმდეგობის (ან შეწინააღმდეგების) მოვალეობის“ ძირითადი ნაწილი ეთმობა შემდეგი 4 პუნქტიანი კონცეპციის განხილვას:

1. ყველას შეუძლია ისწავლოს და მოიპოვოს თავისუფლება;
2. არავის შეუძლია აიძულოს ვინმე, რომ ისწავლოს;
3. პედაგოგიკა დარწმუნებულია ყველას სწავლების აუცილებლობაში;
4. ამავე დროს, მოუწოდებს „არ დანებდეს და დაეხმაროს ყოველ სუბიექტს წარმატების მიღწევაში, თუმცა უარს ამბობს ამ მიზნის მისაღწევად ყველა საშუალების გამოყენებაზე“ (Meirieu, 2008:37). ისმება კითხვა: გააჩნია კი უმაღლესი სამუსიკო სასწავლებლის ყველა სტუდენტს მოპოვებული თავისუფლების რეალიზების სოციალური გარემო?

რეალური მაჩვენებლებით, მხოლოდ ერთეულები აღწევენ სწავლით მოპოვებულ თავისუფლებას. თუმცა, ყველამ ვიცით, რომ იმ ერთეულებისთვისაც, მხოლოდ მაღალი ესთეტიკური კატეგორიების წვდომა არ არის საკმარისი შემოქმედებითი განვითარებისათვის. კიდევ უფრო სავალალოა სამუსიკო სასწავლებლების იმ სტუდენტების ბედი, რომლებიც უკვე სტუდენტობის პერიოდში, სრულ გაურკვევლობაში იმყოფებიან: სწორი იყო თუ არა მათი არჩევანი?

მუსიკის შესწავლის სფეროში, დარგის სპეციფიურობის გამო, მუსიკის სწავლის არჩევანი სტუდენტობის ასაკამდე – ადრეული ბავშვობის წლებში ხორციელდება. იშვიათი გამონაკლისის გარდა, საწყის ეტაპზე ბავშვის მომავალს მშობლები და პედაგოგები არეგულირებენ. ხშირ შემთხვევაში ბოლომდე წარმატებით მიმდინარეობს პროცესი: იგი გაივლის სასკოლო ასაკის პერიოდს, უმაღლესი განათლების (ბაკალავრიატის, მაგისტრატურის, დოქტორანტურის) ყველა საფეხურს და ჩამოყალიბდება მაღალი რანგის პროფესიონალად. მაგრამ გახშირებულია შემთხვევები, როდესაც სწავლის ადრეულ ეტაპზე – სკოლაში, ხშირად კი სტუდენტობის ასაკში, ვლინდება სწავლის მიტოვების სურვილი; ფ.

მერიეს აზრით, არავის აქვს სწავლის დაძალების უფლება, თუმცა თავადვე მიუთითებს, რომ ამგვარი პრობლემის გადასაჭრელად უნდა გამოვლინდეს პედაგოგიური მიდგომის ორიგინალურობა.

ვუბრუნდებით მოსწავლეთა (სტუდენტთა) იმ ჯგუფს, რომლებიც პრობლემურ სიტუაციაში აღმოჩნდნენ. გამომდინარე იმ ფაქტიდან, რომ მუსიკის სწავლება ძირითადად ინდივიდუალურად მიმდინარეობს, უდიდეს მნიშვნელობას იძენს პედაგოგის პროფესიონალიზმი და მეთოდური მიდგომის ხერხები:

ა) არსებობენ პედაგოგები, რომლებიც თავის დიქტატს უქვემდებარებენ მოსწავლის ნებელობას; შედეგად – ინდივიდუალობა დაკარგულ მუსიკოსს ვიღებთ;

ბ) არსებობენ ისეთი პედაგოგები, რომლებიც ვერ ამყარებენ კონტაქტს მოსწავლესთან, არ ან ვერ ასწავლიან, არასაინტერესოდ წარმართავენ სასწავლო პროცესს. მალე ვლინდება შედეგი: მოსწავლე (სტუდენტი) თანდათან გულგრილი ხდება მეცადინეობისადმი, მუსიკისადმი, კარგავს სწავლის სურვილს და აპათიაში ვარდება. ბ. ასაფიევი სამუსიკო განათლების სფეროში არსებული ხარვეზებისათვის, ცალსახად ადანაშაულებდა პედაგოგებს. ლ. ბარენბოიმი მიიჩნევდა, რომ „შემოქმედებით უნარს მოკლებული პედაგოგი გარაიქმნება ფორტეპიანოზე დაკვრის მასწავლებლად (Баренбойм, 1973:48). ამდენად, ახალგაზრდებს, ვიდრე პედაგოგის პროფესიას აირჩევენ, ძალიან დიდი დაფიქრება მართებთ.

მუსიკის დარგში ნებაყოფლობითი გზით სწავლა და თავისუფლების მოპოვება (თუ ბავშვობაში უკვე მოპოვებულის შენარჩუნება!) ბევრ ფაქტორზეა დამოკიდებული; რასაკვირველია, პედაგოგის როლის ზედმეტად დამძიმებაც არ იქნება მართებული, თუმცა უშუალოდ მუსიკასთან მიმართებაში – მაინც გადამწყვეტი იქნება მისი პიროვნული და პროფესიული განსწავლულობის ხარისხი. ჩნდება მთელი რიგი შეკითხვებისა:

1. ვინ არის პედაგოგი? როდესაც ბავშვი უარს ამბობს სწავლაზე – არის თუ არა ეს პედაგოგის ბრალი?
2. რა როლი ეკისრება ამ პროცესში ოჯახს?
3. რამდენადაა პედაგოგი ჩართული ბავშვის სულიერ აღზრდაში?
4. არის თუ არა დანერგული ნოვაციები საგანმანათლებლო სისტემაში?
5. როგორი პროგრამებით და მეთოდებით ასწავლიან სამუსიკო სკოლებში?
6. ვინ განაპირობებს მომავალი მოქალაქის საზოგადოებაში ინტეგრირებას და მის დასაქმებას?

რასაკვირველია, პირობითი პასუხები ყველა შეკითხვაზე გაგვაჩნია, მაგრამ რეალობაში მიმდინარე პროცესი დამაფიქრებელია. თუნდაც ბოლო შეკითხვაზე პასუხი, რომელიც უმაღლეს საგანმანათლებლო პროგრამაშია კონსტატირებული: მოცემული საგანმანათლებლო პროგრამის ათვისების შემდეგ, სახელმწიფო ვალდებულია განათლების სტატუსის შესაბამისად დაასაქმოს დიპლომირებული პიროვნება. წინააღმდეგ შემთხვევაში ისევ ჩნდება შეკითხვა: თუ კონკრეტული დარგის, კერძოდ – მუსიკის სპეციალისტი აღარ არის საჭირო, რატომ ცხადდება მიღება?

მთელი ეს საკითხები გადაუდებელ პასუხებს საჭიროებენ, წინააღმდეგ შემთხვევაში, სტუდენტობის ასაკში მუსიკალური განათლების მისაღებად თავ-

ვისუფალი არჩევანის გაკეთება დაგვიანებულია. რეალურ ცხოვრებაში მატულობს არამიზნობრივად „დასაქმებული“ მუსიკოსების რაოდენობა: ბანკებში, ოფისებში, ბიზნესში და ა.შ. საგანმანათლებლო დარგში რაიმე ნოვაციასთან ხომ არ გვაქვს საქმე?

და ისევ ვუბრუნდებით პრობლემას: რა ხდება სტუდენტად გახდომამდე? კარგად სწავლების პრობლემა უკვე უმცროსი სასკოლო ასაკის ბავშვებთან იწყება; ყურადღებით შესწავლას მოითხოვს სასწავლო პროგრამები და მათი რეალიზების დონე. მასწავლებლების უმრავლესობას არ გააჩნია სათანადო მომზადება პედაგოგიკის დარგში. ამის გამო, დაწყებით კლასებში მუსიკის სასწავლად შემოსული ასობით ბავშვი მოკლე დროში ანებებს სწავლას თავს. ამის დადასტურებაა ის ფაქტი, რომ მთლიანად საქართველოში და კერძოდ აჭარაში – მინიმუმამდეა შემცირებული საშუალო და უმაღლესი სამუსიკო განათლების მიღების მსურველთა რაოდენობა. როგორც ირკვევა, სამუსიკო განათლების დარგში არც სხვა ქვეყნებშია სახარბიელო მდგომარეობა. ბავშვები, რიგი ობიექტური და სუბიექტური ხელისშემშლელი პირობების გამო, მუსიკის შესასწავლად ვერც კი აღწევენ სტუდენტობის ასაკამდე. საქართველოსთან მიმართებაში საინტერესოდ მივიჩნევთ სანკტ-პეტერბურგელი მკვლევარისა და მუსიკის პედაგოგის – ი. ავრამკოვას ნაშრომის გახსენებას, რამეთუ, საქართველოს ყველანაირი საგანმანათლებლო დარგი, მათ შორის სამუსიკოც, დასაბამიდანვე ე.წ. საბჭოთა სწავლების სისტემას ექვემდებარებოდა. ავტორი თავის კოლეგებს მოუწოდებს და უპირველეს ამოცანად უსახავს განსხვავებული დონის მუსიკალური მონაცემებიანი ბავშვების დიფერენცირებისაკენ; სთხოვს ამ ჯგუფებისათვის სასწავლო ლიტერატურისა და მეთოდოლოგიის შემუშავებას. ასევე, იგი აუცილებლად მიიჩნევს სასწავლო პროცესში ნოვაციების დანერგვას; ბავშვების საზოგადოების სრულყოფილებიან წევრებად ჩამოყალიბების მიზნით, გაკვეთილზე კეთილგანწყობის შექმნას (Аврамкова, 2004:49).

XXI საუკუნის დასაწყისში პეტერბურგელი პედაგოგის ეს მოწოდება იმას მოასწავებს, რომ ყოფილ საბჭოთა სივრცეში, ისევ მოქმედებს 100 წლის წინ, სსრ კავშირის III ყრილობაზე მიღებული გადაწყვეტილება – „საყოველთაო მუსიკალური განათლების შესახებ“, რის საფუძველზეც მთელ საბჭოთა სივრცეში გახსნილ ასობით სამუსიკო სკოლაში გააერთიანეს სასკოლო ასაკის ყველა ბავშვი, რომლებსაც უნიფიცირებული პროგრამით ასწავლიდნენ. რუსეთში მოღვაწე პროფესიონალმა მუსიკოსებმა ბ. ასაფიევმა და ბ. იავორსკიმ სწრაფად აუღეს ალლო მიმდინარე პროცესს და დააჩქარეს ზოგადი და პროფესიული სამუსიკო სკოლების ფუნქციების განსაზღვრა. იმის გამო, რომ პროფესიული და ზოგადი სამუსიკო სწავლების ამოცანები ძირეულად განსხვავდებოდა (და განსხვავდება) ერთმანეთისაგან, საჭიროდ მიიჩნიეს მათი სასწრაფო გამიჯვნა. ზოგადი სამუსიკო განათლების დევიზად იქცა ბ. ასაფიევის დებულება-მოწოდება: „განზე – პროფესიონალიზმისაგან“ – „В сторону – от профессионализма!“ (Асафьев, 1965:64).

ჩვენი დაკვირვებით, ბოლო წლებში მომრავლებული საჩვენებელი კონცერტები და კონკურსები ძირითადად ერთი და იმავე ბავშვებისთვის იმართება. მათი რაოდენობიდან გამომდინარე, კიდევ უფრო მეტი კითხვა ჩნდება: სად მი-

დიან ისინი? რატომ ანებებენ თავს მუსიკალურ განათლებას? ისევ საგანმანათლებლო სისტემის ხარვეზი იჩენს თავს?

გასული საუკუნის დიდი ფრანგი დიდაქტიკოსის, პრაქტიკოს-პედაგოგისა და მეცნიერის სელესტერ ფრენეს კონცეპციებს მთელი მსოფლიოს პროგრესული პედაგოგიკა იზიარებს: კერძოდ, სწავლების და აღზრდის პროცესთან შემოქმედებითი მიდგომა ს. ფრენეს აზრით, შემდეგს გულისხმობს: ბავშვის ინტერესების გათვალისწინებას; სწავლების დამოუკიდებლობის მოთხოვნას; პიროვნების თვითგამოხატვის ხელშეწყობას; პედაგოგისა და მოსწავლის თანამშრომლობას; პასუხისმგებლობისა და დამოუკიდებლობის გრძნობის გამომუშავებას; სკოლის გამჭვირვალობას; სამყაროსთან მიმართებაში კრიტიკული დისკუსიის განხორციელების სწავლებას და ა.შ.

როგორც ვხედავთ, ამ მოთხოვნებს არაფერი აქვს საერთო საბჭოთა სწავლების სისტემასთან და სამნუხაროდ, არც ჩვენს დღევანდელობასთან. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტროს მიერ 2007 წლით დათარიღებული ბრძანება – სამუსიკო სწავლებისათვის განკუთვნილი რეკომენდაციებით, საკმაოდ პოზიტიურია თავისი შინაარსით, სადაც მოიხსენიება მუსიკის დანყებითი სწავლების საფეხურზე გამოსაყენებელი ბევრი კარგი მნიშვნელობის მატარებელი სიტყვა: მუსიცირება, ტრანსპონირება, ფურცლიდან კითხვა, კრეატიულობა და ა.შ., რომელთა პრაქტიკაში დანერგვაც, შესაძლოა შეცვლიდა კიდევ რეალურ სურათს. ისევ ჩნდება კითხვა: ვინ უნდა ასწავლოს ყველაფერი ეს?

ფ. მერიე აცხადებს: პედაგოგიკა დარწმუნებულია ყველას სწავლების აუცილებლობაში. თავისთავად ეს განცხადება ძალიან ჰუმანური და დემოკრატიულია. მაგრამ კიდევ ერთხელ განვმეორდებით და იმათ მივემხრობით, ვისაც სამუსიკო განათლების სფეროში ეფექტური შედეგების მისაღებად აუცილებლად ესახება – ძლიერი და სუსტი კონტინგენტის დიფერენცირება, წინააღმდეგ შემთხვევაში ნიჭიერი და კარგი მონაცემებიანი ბავშვების განვითარება შეფერხდება, ხოლო სუსტები მაინც ვერ შეძლებენ საშუალო დონის გადალახვას; თუმცა, აუცილებელია ამ ჯგუფისათვის მისადაგებული სასწავლო პროგრამის შემუშავება, რომელიც ბავშვებს სამუსიკო ხელოვნებაში ინტეგრაციის საშუალებას მისცემს; ისინი შეძლებენ მოყვარულის დონეზე მუსიცირებას და რაც მთავარია – განათლებული მსმენელები იქნებიან.

ფ. მერიე მიიჩნევს, რომ სკოლის მიზანი უნდა იყოს განათლების თავისუფლება. სკოლამ უნდა ასწავლოს თავისუფალ არსებებს. თავისუფლება საჭიროებს მომზადებას: ეს განათლების პრობლემაა.

ამგვარად, დავუბრუნდით სპირალს: კარგად და სწორად აღზრდილი ბავშვი – იქნება თავისუფალი; იგი გახდება კარგი და განსწავლული სტუდენტი და ჩამოყალიბდება კარგ პროფესიონალად, მაგალითად, – საუკეთესო პედაგოგად. მაგრამ პროცესის პირიქით წარმართვის შემთხვევაში, მივიღებთ იმ დონის პედაგოგებს, რომლებიც ბავშვების თავისუფალ სამყაროში შესვლას აფერხებენ. საინტერესოა, რომ ანალოგიურ პრობლემას აწყდებიან ევროპელებიც. მათ შორის ფ. მერიეც მიიჩნევს, რომ „პედაგოგიკა გაიჭედა თავისუფლებასა და სწავლებას შორის.“

რა არის ამის მიზეზი? როგორ უნდა გადაიჭრას პრობლემა? მომავალ სტუდენტს ბავშვობის ასაკიდანვე უნდა შეასწავლოს თავისუფლების არსი; მათ უნდა განემარტოს, რომ პიროვნული თავისუფლება მოიპოვება ძლიერი ნებელობის გამოიმუშავებით, კარგი ცოდნით და შემეცნების გზით. ასეთ შემთხვევაში, ისინი თავისი ინიციატივით ეძიებენ განათლების მიღების გზას. არსებობს „სხვა“ თავისუფლება, რომელიც მოჩვენებითია, ემყარება ვოლუნტარულ, ცრუ და ზერელე განსწავლულობას. იმისათვის, რომ სამუსიკო განათლების სფეროში თავიდან ავიცილოთ სტრესული მდგომარეობა, სასურველია მეორე სასკოლო ასაკის დადგომამდე განისაზღვროს სამუსიკო სკოლაში ჩარიცხული ყველა ბავშვის სპეციფიკური მონაცემები და სავარაუდო შემოქმედებითი პოტენციალი. დროულად უნდა განისაზღვროს – რატომ ვასწავლით თანაბარი დატვირთვით სხვადასხვა პოტენციალის მქონე ბავშვებს? მართალია, არავინ არ უნდა ისწავლოს იძულებით, არავის აქვს უფლება ვინმე აიძულოს, რომ ისწავლოს. მაგრამ, არის შემთხვევები, როდესაც კარგად მიმდინარეობს პროცესი, შემდეგ კი უცებ ჩნდება მუსიკის სწავლისადმი ზერელე დამოკიდებულება. რა აფერხებს მათ? მიღებული საკუთარი განათლების ხარისხი თუ სწავლის დასრულების შემდეგ მოპოვებული თავისუფლების სოციალურ გარემოსთან რეალიზების შეუთავსებლობა? პირველ რიგში – დასაქმების პრობლემა!

როგორც ირკვევა, განათლების არჩევანს, სწავლისა და სწავლების თავისუფლებას, ჩვენს რეალობაში, ყოველთვის არ მიჰყავს პიროვნება განათლების გზით მოპოვებული თავისუფლებისაკენ.

#### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

1. Асафьев Б., Избр. статьи о музыкальном просвещении и образовании. Л. 1965.
2. Аврамкова И.С., Формирование художественно-пианистических навыков Юных музыкантов./Фортепианное искусство. Сб. научных трудов. СПб. 2004.
3. Баренбойм Л.А., Путь к музицированию. Л-М., 1973.
4. Песталоцци И.Г., Избр. пед. соч. В 2-х т. М., 1981.
5. Meirieu Philippe. Pédagogie: le devoir de résister. ESF, Paris, 2008.



## О ФОРМООБРАЗУЮЩЕЙ РОЛИ СРЕДНЕВЕКОВОЙ МОНОДИИ (НА ПРИМЕРЕ 1-Й СИМФОНИИ ЭДГАРА ОГАНЕСЯНА)

Первую симфонию Эдгар Оганесян написал в 1957 году и посвятил ее своему наставнику – Араму Ильичу Хачатуряну. Симфония сразу же привлекла внимание специалистов свежестью замысла, глубиной мысли и новизной выразительных средств. Первое масштабное произведение молодого автора высоко оценили А.Хачатуряна и Дм.Шостакович, который в частности подчеркнул огромный профессиональный рост и самобытность мышления автора, а также справедливо заметил, что замысел симфонии кардинально выделяется среди произведений армянских композиторов в симфоническом жанре, определив ее как концептуальную симфонию<sup>1</sup>. Наличие концепции в симфонии оценивалось специалистами как важнейшая особенность, благодаря которой Симфония Оганесяна продолжает традиции советской композиторской школы в области концептуального симфонизма.

Симфония отличается необычной формой. Внутри традиционного четырехчастного цикла логика драматургического развития основывается на двух неравных по хронометражу и объему разделах. Первый включает в себя Вступление и Первую часть, а остальные три части – Skerzo, Andante и Finale, являются составляющими второго раздела и следуют друг за другом по принципу *attaca*.

Интересную трактовку идеи формообразования Симфонии предлагает Никогос Тагмизян, сравнивая ее с двукрылым архитектурным созданием знаменитого Таманяна<sup>2</sup> (имеется ввиду уникальный архитектурный комплекс зданий Театра оперы и балета и Большого концертного зала Филармонии).

Целостность и поистине симфоническое раскрытие этому “архитектурному комплексу” придает последовательное применение монотематизма, как важнейшего принципа развития. В частности, подчеркивается особая соединяющая роль темы Вступления, напоминающая армянские эпические песни.

При том, сама тема Вступления также имеет прототип, из которого порождаются, идейно-эмоциональными импульсами которого насыщаются все музыкальные образы симфонии. Имеется ввиду монодия средневекового тага “Авик” (“Птица”). Интонационный прообраз тага предопределяет целостное развитие всего симфонического полотна. И не случайно, что эмоциональной кульминацией Симфонии становится Третья часть, которая полностью основана на теме тага “Авик”. “К нему ведут все предыдущие интонационные процессы и от него исходит их последующее развитие”, – отмечает Н. Тагмизян<sup>3</sup>.

В данной работе мы обратились к самому факту применения оригинального композиционного приема – обращению к тематизму средневековой монодии. Эту особенность неоднократно отмечали авторитетные исследователи армянского симфонизма С. Коптев и М. Терьян: ”Создавая собственные темы, композитор

основывается на трудовых фольклорных песнях – оревелах, а также впервые в истории армянского симфонизма обращается к теме “Тага”<sup>4</sup>.

Кстати, идея использования в симфонической музыке темы тага “Авик”, и вообще, древней средневековой монодии, по признанию автора, принадлежит Дм. Шостаковичу. Эта идея нашла свое перевоплощение в симфонии армянского композитора, раскрыв потенциальные творческие возможности и перспективы архаических культурных слоев прошлого. Растущий интерес армянских композиторов к средневековому искусству во второй половине XX века, по мнению А.Аревшатян, отражает не только стремление обогатить современную музыку новым образным и интонационным содержанием, но и становится интересным и логическим продолжением преломления традиций неоклассицизма в Армянском музыкальном искусстве<sup>5</sup>.

Таг “Авик” один из единичных образцов, сохранившихся с эпохи развитого феодализма, когда армянская музыкальная культура, благодаря крестьянскому, городскому и гусанскому песнетворчеству, достигла высшей точки развития. В этот же период (X-XI вв.) совершается в культовой музыке, которая под воздействием народно-профессионального искусства обогащается беспрецедентной эмоциональностью и масштабностью. Расширяется ладоинтонационная палитра мелодического развития, не ограничиваясь рамками одного лада или гласа.

Этот период развития армянского тагового творчества по определению Х.Кушнарев предопределяет перспективу дальнейшего становления профессионального композиторского искусства. “Не приходится говорить о том, насколько показательным для армянской композиторской музыки является факт преодоления гласовых ограничений и установления новых методов музыкального развития еще в условиях монодизма. Факт этот свидетельствует о широких возможностях естественного, а не искусственного использования в армянском композиторском творчестве сложных форм ладо-интонационного и тематического развития”, – утверждает Кушнарев<sup>6</sup>.

Именно эти перспективы заинтересовали классика армянской профессиональной музыки Комитаса. Он не только изучил таги, относящиеся этому периоду, но и записал их, со свойственной ему скрупулезностью, и даже записал на фонографе в собственном исполнении, в котором выявляются самые значительные и ценные особенности – возвышенный, монументальный стиль выражения, теплое, жизнеутверждающее настроение, вместе с тем, сдержанная эмоциональность, которые в архитектуре той же эпохи характеризуются как монументально-декоративный стиль.

Н.Тагмизян утверждает, что в рукописях Комитаса сохранились несколько вариантов нотных записей тага “Авик”. Один из этих вариантов считается наиболее совершенным и приводится в качестве иллюстрационного материала в капитальном труде Н. Тагмизяна “Тригор Нарекаци и армянская музыка в V-XII веках”<sup>7</sup>.

Именно этот вариант послужил образно-идейной и тематической основой Симфонии Оганесяна. От нее зарождаются темы и мотивные обороты всех частей Симфонии. Тщательное изучение тем и мотивов всей симфонии, приводит к выводу, что каждый из них основывается на интонациях или мотивах тага. Но в каждом

отдельном случае композитор творчески развивает и индивидуализирует эти темы, обогащая их самобытным эмоциональным и образным содержанием.

Вот как образно описывает это свойство Н. Тагмизян: “Мельчайшие элементы тага “Авик” – секундовые и квартовые восходящие мотивы, пунктирный ритмический рисунок и т.д. – появляются в главных узловых моментах отдельных частей, приобретая значение краеугольных камней всей структуры. Затем, с помощью цементирующих свойств летмотивов и лейттем создают интонационные арки, тем самым связывая между собой составляющие всей структуры. Над ними возвышается башня тага “Авик” и покоряя двукрылое здание и завершает архитектурное совершенство всей структуры”.<sup>8</sup>

Мотив темы Вступления Первой части повторяет вторую фразу тага.

Главная тема более самостоятельна, но в мотивных опеваниях можно заметить характерные обороты, похожие на 13-15 фразы тага.

Необычным образным переоплощением подвергается Побочная тема Первой части. Внеи сразу же можно заметить ассоциативное сходство с припевом народной песни “Луснак гишер” (“Лунная ночь”). Подтверждением этому служат наблюдения ряда исследователей (С. Коптев, М. Терьян, М. Берко, Ж. Зурабян и др.) Но очевидно также прямая схожесть с мотивом первой фразы тага – с-f-e-f. Более того, второе проведение Побочной темы в точности повторяет мотив оригинала.

В этом разделе впервые звучит интонация восходящей малой секунды (e-f), которая служит соединяющим звеном в самых ответственных моментах, в кульминациях, и, наконец, в Финале Симфонии.

Не трудно заметить, что эта вводная интонация играет роль завершающей фразы как в мелодии тага, так и в Симфонии.

Характерным интонационным сходством отличаются нисходящие увеличенные секунды, которые несут собой огромный энергетический заряд для дальнейшего развития. Выделяясь в диатоническом контексте изложения, увеличенные и уменьшенные интервалы усиливают напряжение своим откровенным притяжением к устойчивым ступеням. Такое же значение имеют интонации, основанные на увеличенных секундах в 3-й и 11-й фразах тага, создавая перспективу дальнейшего развития.

Тема Второй части Симфонии народно-бытового характера имеет реальный прототип мелодии Ванской плясовой, но тем не менее, и в ней ощущается интонационное родство с темой Вступления. В репризном разделе Второй части эта тема звучит в увеличении, мотивными дроблениями в точности повторяя графический рисунок последних фраз тага.

Третья часть Симфонии является художественным переоплощением тага “Авик” с помощью характерных средств выразительности симфонического мышления. Автор буквально цитирует первое проведение тага (с 1-10 фразы), но, как справедливо отмечает Н. Тагмизян, отказывается от метроритмической свободы, свойственной свободному импровизационному характеру монодии, и привносит определенные метрические тактовые черты в размере 4/4, что придает музыкальному материалу бо́льшую внутреннюю организованность.

Важную формообразующую роль играют авторские паузы, которые придают развитию бо́льшую напряженность и динамическую насыщенность. Особые композиционные находки в оркестровке придают монодии невероятную мощь и неповторимое звучание. Одним из этих характерных приемов являются октавные, унисонные вертикальные повторения, которые свойственны эпическому стилю изложения Оганесяна.

Поскольку речь зашла о стилистических особенностях композитора, следует отметить разнообразие приемов полифонического письма, в том числе – контрапункт, линейное изложение, имитационное развитие хроматических ходов, стреттовые или увеличенные проведения тем и мотивов и т.д., которые мастерски применяет автор в Третьей части Симфонии.

Все это проявляется в Финале, интонационно-тематические прототипы Главной и Побочных тем которого можно проследить во втором разделе тага, в частности – синкопичный ритмический рисунок Главной темы, нисходящее движение увеличенными секундами, которые напоминают 11-ю фразу тага. В целом роль Финала в драматургии соответствует заключительному разделу тага.

Таким образом, представленные примеры подтверждают факт, что композитор использовал мелодическое развитие тага не только в качестве образно-тематических прототипов, а в более масштабной, обобщающей роли формообразующего постулата. Этим же обусловлен качественно новый подход Эдгара Оганесяна в обращении к одному из древнейших жанров монодического песнетворчества в Первой симфонии. Подчеркивая важность нового подхода композитора, С.Саркисян справедливо отмечает; “Широко известен факт использования тага “Авик” (Havik) Эдгаром Оганесяном в первой симфонии (1957) с показательным для будущей композиторской практики конструктивным подходом к мелодической модели тага”<sup>9</sup>.

Все вышеизложенное позволяет сделать вывод, что, средневековая монодия может послужить не только образно-тематическим прототипом симфонии, но и инвариантом драматургического развития музыкального материала, в котором окристаллизованы перспективы развития национального музыкального мышления.

#### Примечания:

1. Шостакович Дм., “Своеобразным искусством” (на арм. языке), журнал “Советакан арвест” (Советское искусство), 1959г., N 5, с. 39.
2. Тагмизян Н., “Симфония Эдгара Оганесяна” (на арм. языке), журнал “Советакан арвест” (Советское искусство), 1963 г., N 11, с. 23.
3. Там же, с. 24.
4. Коптев С., Терьян М., “Симфоническая музыка и инструментальный концерт”, Музыка Советской Армении. Сб статей п/р Атаяна Р., Арутюнян М., Будагяна Г. – Москва, 1960, с. 203-207.
5. Аревшатян А., “Монодия и поэзия средневековья в творчестве современных армянских композиторов”, Вестник общественных наук, 1978, N 12 /432/, Ереван, АН Арм. ССР, с. 70.

6. Кушнарев Х., Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Ленинград, 1958, с. 130-131.
7. Тагмизян Н., Григор Нарекаци и армянская музыка в V-XV вв., Ереван, 1985, с. 203.
8. Тагмизян Н., “Симфония Эдгара Оганесяна” (на арм. языке), журнал “Советакан арвест” (Советское искусство), 1963 г., N 11, с. 23-24.
9. Саркисян С., Армянская музыка в контексте XX века, Москва, 2002, с. 41.

**ქართული საგალობლის ინტერპრეტაციის საკითხისათვის  
(წმ. ანდრის კრიტიკის „სინანულის კანონის“ მიხედვით)**

საგალობელი, რომელსაც თეოლოგები „მუსიკალური ბგერებით შემკულ ხატს“ უწოდებენ, მიმართულია „უჟამო, მარადიული, უცვალელებელი“ ღმერთისაკენ. ამიტომ ის, როგორც წმ. იოანე დამასკელი ამბობს, თავად იქცევა ღვთის სადიდებელ დაუსაბამო მოვლენად: „ძუელად დღეთა იგალობების ღმერთი ყოველთა ამათ მისდად ყოფისათვის, ესე იგი არიან: საუკუნე და ჟამი“ (ხიდაშელი, 1988:294). ამიტომ საეკლესიო საგალობლის ლიტურგიკულ-ესთეტიკური დანიშნულების, კომპოზიციური მთლიანობის და ინტონაციური ლოგიკის თავისებურებების აღქმა საღვთისმეტყველო აზროვნებიდან უნდა მომდინარეობდეს. გალობა რწმენის განმტკიცების აუცილებელ პირობად მიაჩნდა წმ. პავლე მოციქულს. ამიტომაც მოუწოდებდა ადამიანებს საკუთარი თავისთვის ღვთის სიბრძნე ფსალმუნებით, ჰიმნებით და სასულიერო ჰანგებით ჩაეგონებინათ. სასულიერო მუსიკასთან პავლე მოციქულის დამოკიდებულებას შემდეგნაირად განმარტავს წმ. იოანე ოქროპირი: „რადგან კითხვა დამღლეელი და უსიამოვნოა, ის (პავლე მოციქული) ჭეშმარიტებას არა მონათხრობით, არამედ ფსალმოდირებით აზაიარებდა, რათა გალობის დროს მორწმუნეებს დაეტკობთ სული და შეემკოთ დაღლილობა“.

წმ. ანდრია კრიტიკის „დიდი კანონი“ ის ფენომენია, რომლის შესამეცნებლად, შუა საუკუნეების ცნობილი ქართველი ფილოსოფოსის იოანე პეტრიწის ენით რომ ვთქვათ, „ძალი და მოქმედებაი სულისაი და გონებისაი“ ერთდროულად უნდა ამოქმედდეს.

ჰიმნოგრაფიული კანონის I ნიმუში ამ ჟანრის სხვა ანალოგების მოცულობას რამდენჯერმე აჭარბებს, ის 250 ტროპარისგან შედგება და დიდ როშია განფენილი. ამ თვალსაზრისით „სინანულის კანონი“ ისეთ ქმნილებათა რიცხვს მიეკუთვნება, რომელთა შესახებ წმ. გაბრიელ ეპისკოპოსის წერს: „ლოცვის გრძნობა, როგორც ყოველი ძლიერი გრძნობა, ზოგჯერ უტყვიან, ზოგჯერ კი გადმოიღვრება უამრავი სიტყვით. ტყუილად ფიქრობენ, რომ ძლიერ გრძნობებს არ უყვართ გრძელი სიტყვები. არა. ზოგჯერ გრძნობა ძალზე მრავალსიტყვან იმის გამო, რომ მას არ ძალუძს თავისი თავის სრულად გამოხატვა. იმის გამო, რომ მას თითქოსდა შეუძლია განმტკიცება საკუთარი თავის გადმოღვრით და სურს უფრო სრულყოფილად იქნეს გამოხატული, არ აკმაყოფილებს ეს სიტყვები და გამოთქმები და ამიტომ ეძებს სხვა, უფრო ძლიერ სიტყვებს და გამოთქმებს, რადგან ღრმა გრძნობებისათვის სწორედ ესაა ნიშანდობლივი, რომ სიტყვებით მისი გამოხატვა ძნელია“ (ქიქოძე, 1993:153).

აქედან გამომდინარე, ნებისმიერი საეკლესიო ქმნილების სწორად გაგება რწმენის და გონების შერწყმას მოითხოვს, რადგან მსმენელმა უნდა შეძლოს ყურადღების კონცენტრირება და ლოცვის პროცესისათვის გონების მიდევნება. არამხოლოდ კრიტიკის კანონის, არამედ საეკლესიო მსახურების პროცესში მო-

წოდებული ნებისმიერი გალობის ლოცვის ტექსტი წვდომის გარკვეულ გამოცდილებას საჭიროებს, რადგან „ყოველი გასაგონი უმჯობეს არს გამოგონესა“ (ხიდაშელი, 1988:186).

შუა საუკუნეების ფილოსოფიაში შემეცნების აქტის აღსანიშნავად გავრცელებული ტერმინები „გამგონე“ და „გაგონებაი“ ღვთის სიტყვის სხვადასხვა სახით მიწოდების და აღქმის პროცესში შეიძლება დამკვიდრებულიყო. „გამგონე“ იოანე პეტრიწის მიხედვით, ნიშნავს „შემეცნებელს“, ხოლო „გასაგონი“ შემეცნების საგანს (ხიდაშელი, 1988:185). „სინანულის კანონის“ და საერთოდ, საგალობლის შემეცნების აუცილებელი პირობაც სწორედ „გაგონებაა“, როგორც პირდაპირი (ე.ი. ყურით მოსმენა), ისე ფილოსოფიური მნიშვნელობითაც, რამდენადაც „გაგონება“ „გონებით განხორციელებულ აზროვნებას“ ნიშნავს. მართალია „გალობანი“ ადამიანის სულზე გავლენისათვის არის შექმნილი, მაგრამ „სული მიდგების მცირედ მცირედ, ვიდრემდის არა ყოველი შემოსახოს და მოიცვას გასაგონო“ (იქვე), გონებას კი წვდომის სხვა ხერხები აქვს, მას „თანვე აქვს თვისი გასაგონო და ამიტომ მისი აზროვნება მყისიერია“ (იქვე).

შუა საუკუნეების თეო-ფილოსოფიური აზრი კრიტიკის „სინანულის კანონის“ მოცულობასთან დაკავშირებულ პრობლემას კარგად ხედავდა. „გამგონესათვის“ რთული იქნებოდა ასეთი ვრცელი „გასაგონის“ ერთი მოსმენით შეცნობა. ამიტომ არის ასე გათვლილი „სინანულის კანონის“ შესრულების წესის ყველა დეტალი. ვგულისხმობთ, დიდი მარხვის მანძილზე ამ ქმნილების ორჯერ შესრულებას და ამასთან, პირველ კვირიაკეში ოთხ ნაწილად დაყოფას. ცნობილია, რომ თავის დროზე, „სინანულის კანონის“ დიდი მარხვის მეხუთე ხუთშაბათს შესრულება ტრულის VI მსოფლიო საეკლესიო კრებამ (691 წ.) დააკანონა<sup>1</sup>. მოგვიანებით, შეიცვალა ამ კანონის შესრულების წესი და ის XII ს. ძეგლების მიხედვით (ხელნაწერები sin. 83 – საბანშიდური ტიპიკონი (XII-XIII ს.), H.1349 – ტიპიკონი საეკლესიო (XIII ს.), დიდი მარხვის პირველ შვიდეულში სრულდება.

როგორც ცნობილია, ადამიანის გონებრივი და ემოციური შესაძლებლობები არ არის მოწყობილი ისე, რომ მასზე „უმჯობესი“, აღმატებული იდეები ერთი მოსმენით სრულყოფილად აღიქვას. ბუნებრივია, თავიდან ოთხად დაყოფილი (დიდმარხვის პირველი ოთხი დღის სერობაზე) და მოგვიანებით (მეხუთე კვირის ცისკარზე) ტექსტის სრულად შესრულებას გარკვეული მიზანი აქვს, რამდენადაც საეკლესიო განაწესში უმნიშვნელო ცვლილების მიღმა გარკვეული ლოგიკა არსებობს. თავის დროზე, ეკლესიის მამების მიერ კრიტიკის კანონის შესრულების სპეციფიკის შეცვლა ფსიქოლოგიური ფაქტორითაც იყო ალბათ განპირობებული. 250 ტროპარის და მასში ჩადებული იდეის ერთი მოსმენით სრულყოფილად აღქმა, მრევლისათვის ნამდვილად არ იქნებოდა ადვილი. შესაძლოა, „დიდი კანონის“ ტექსტის ასეთი მიწოდების მიღმა ფსიქოლოგიური მოტივიც დევს. თავისთავად ამგვარი დაყოფა ადვილებს ამ მასშტაბური კანონის სრულყოფილად აღქმას. რადგან „მეხსიერებამ რომ შესძლოს შეინარჩუნოს ყოველივე, რაც მას შესანახად გადასცემია, საჭიროა სულმა მოიხმაროს ყურადღების სათანადო ძალა. მეხსიერებაში მტკიცედ მხოლოდ ის ინახება, რაზეც მიმართული იყო მტკიცე და ასე ვთქვათ, დაძაბული ყურადღება სული-სა, ხოლო რამაც მხოლოდ გაიელვა არ შევა მეხსიერების კვალში“ (ხიდაშელი, 1988: 53-54).

კრიტიკელის „დიდი კანონის“ წმ. ორმოცდღეულში აღნიშნული წესით შესრულება არ არღვევს მისი, როგორც მხატვრულ-მუსიკალური ციკლის დრამატურგიას, რომელიც, ასევე შუა საუკუნეების ფილოსოფიურ სააზროვნო ლოგიკას ემყარება. როგორც ყველა საყოველთაო ლოგიკური პრინციპი, იგი ვრცელდება მხატვრულ ფორმაზეც. პეტრინის განმარტებით, ნებისმიერი მთელის არსებობა ნაწილების გარეშე წარმოუდგენელია, რადგან ყოველი დასრულებული ჯერ ნაწილები-საგან შედგება. ჩვენს ხელთ არსებულ სანოტო (Q. 680) და ტექსტუალურ მასალაზე (Sin.70) დაყრდნობით, კრიტიკელის კანონი უნდა განვიხილოთ, როგორც კომპოზიციურად დასრულებული მუსიკალურ-პოეტური ციკლი, რომელიც, ერთი მხრივ, საექლესიო მსახურების – ცისკრის ან სერობის შემადგენელი ნაწილია, მეორე მხრივ კი, თავად აერთიანებს თავის სტრუქტურაში 11 ძლისპირს, 250 ტროპარს, კონდაკს და ჩასართავებს და ამდენად, წარმოადგენს რთულ დრამატურგიულ მთლიანობას. მისი შემადგენელი ყოველი ელემენტი მთელის შექმნაში ლეზულობს არსებით მონაწილეობას და თავისი შინაგანი განვითარების იმპულსით განსაზღვრავს მთელის ხასიათს. თითოეული ძლისპირი, როგორც მთელის შემადგენელი რგოლი, დამოუკიდებლად და ერთმანეთთან მიმართებაში ქმნის კანონის საერთო კომპოზიციას. ისე, როგორც თავად კანონი თავისი მხატვრული შინაარსით და ფორმით ახდენს გავლენას მისი საღვთისმსახურო კონტექსტის (ვგულისხმობთ მსახურებებს – ცისკარს და სერობას) ხასიათზე.

კრიტიკელის კანონის შემეცნების პროცესს აადვილებს ძლისპირთა მუსიკალურ-კომპოზიციური სტრუქტურის ერთიანობა, რაც სტაბილური მუსიკალური მოდუსების მონაცვლეობას ეფუძნება. საქცევი ან მოდუსი, მიღებული თვალსაზრისით, არის გარკვეული იდეურ-ესთეტიკური პრინციპების მატარებელი რიტმულ-ინტონაციური მოდელი, რომელიც თავის თავში იმ გარემოს მხატვრულ-სახეობრივი საწყისების მატარებელია, რომელშიც იქმნება ესა თუ ის საგალობელი. ეს მყარი მოდუსები განაპირობებს კანონის დოგმატურობას, ზღუდავს ტექსტის განვითარების ემოციური განვითარების შესაძლებლობებს. ამ თვალსაზრისით, მთელი კანონის აგების პრინციპი „შეზღუდული იმპროვიზაციის“ მეთოდს ეფუძნება.

შემეცნების ამგვარი იმპულსია ჩადებული, ჩვენი აზრით, საღვთისმსახურო წლიურ ციკლშიც, რომელიც, ფაქტობრივად, უცვლელად მეორდება საუკუნეების მანძილზე. გამეორებადობის, სპირალური ბრუნვის მეთოდი მარადიული უწყამო შემეცნების სიმბოლოცაა. საღვთისმსახურო ციკლი არ კარგავს თავის აქტუალობას ერთი არსის ირგვლივ ბრუნვის მიუხედავად, რადგან ამ წრის ცენტრში შეუცნობელი მარადიული საწყისი დევს. ასევე შეიძლება ავხსნათ კრიტიკელის კანონის მუსიკალურ განვითარებაში სამი განსხვავებული და მათ საფუძველზე წარმოქმნილი ერთი შედგენილი D მოდუსის ბრუნვა, რომლის საფუძველზეც ვითარდება ძლისპირის ჰანგთა მუსიკალური მოდელი. იგი აერთიანებს ციკლს და შეიძლება ითქვას „ზე-აღმატებულია“ სხვა მუსიკალურ მოდელებზე, რადგან მისკენ მიემართება მუსიკალური განვითარების არსი.

„დიდი კანონის“ ძლისპირთა ჩვენს ხელთ არსებული სანოტო ნიმუშები (Q. 680) გამშვენებული გალობის ტიპს მიეკუთვნება. საგალობლის როგორც სინკრეტული მოვლენის სწორად გაგება ასევე არ არის მარტივი გამშვენებული ვარიანტის მოსმენის შემთხვევაში. ქართული გალობის გალობის შესრულების გამშვენება ანუ ვირტუოზული მანერა საექლესიო მუსიკის ისტორიაში მოგვიანებით დამ-



კვიდრებული პროფესიული განვითარების მაღალი დონის მაუწყებელი თვისებაა, რომელიც კანონიკის ფარგლებში თავისუფალ, შემოქმედებით ნებას გამოხატავს და იმ ერის მაღალი კულტურის ნიშანია, რომლის წიაღშიც იქმნება რთული მუსიკალური კომპოზიცია, ასევე რთული, ერთი შეხედვით, ძნელად აღსაქმელი ტექსტით. სასულიერო საგალობლის სიტყვების არსში ღრმად წვდომის გარეშე, შეუძლებელი იქნებოდა მგალობელთა მიერ მისი მუსიკალური მხარის იმპროვიზაციულ მანერაში გადაწყვეტა. შემოქმედებითი ნების ამგვარი გამოხატვა მხოლოდ მაღალპროფესიონალ მგალობლებს ხელენიფებოდათ, რომლებიც უკვე კარგად ფლობდნენ საგალობელთა სადა კილოს. სავარაუდოა, რომ ეკლესია, რომელიც ყოველთვის დიდი საფრთხილით ეკიდებოდა ნოვაციებს, თავის წიაღში უსაფუძვლოდ არ დაუშვებდა თვითგამოხატვის ასეთ აქტს, მისთვის კარგად მომზადებული მგალობლების მტკიცე რწმენა, ზოგად-საეკლესიო დოგმების დაცვის მყარი გარანტი რომ არ ყოფილიყო. გამშვენებული გალობით შემსრულებელი განსაკუთრებული მონდომებით, აღმატებულად გამოხატავს ღვთისადმი მონივნებას.

მართლმადიდებლურ კულტურაში საგალობელი კანონიკური მუსიკალურ-პოეტური ქმნილებაა, რომლის აღქმის პროცესი სამი კომპონენტის – შემქმნელის, შემსრულებლისა და მსმენელის ინტენციის სრულ თანხვედრას გულისხმობს.

საზოგადოდ, ცნობილია, რომ იმ ეპოქაში, როცა საგალობლები იწერებოდა, ადამიანი ქრისტიანული სამყაროს განუყოფელ ნაწილად თვლიდა თავს და მისთვის სარწმუნოებრივი დოგმებით აზროვნება არ მოითხოვდა დიდ ფსიქოლოგიურ დატვირთვას. რადგან „ღმერთის იდეა ადამიანის სულში თანდაყოლილია (---) როგორც სულის აუცილებელი მოთხოვნა, აღიაროს ღმერთი პირველსავე შესაძლებლობისას“ (ხიდაშელი, 1988:92).

### **შენიშვნები:**

1. ნმ. ანდრია კრიტელმა ტრულის (VI) მსოფლიო კრებას ესწრებოდა როგორც იერუსალიმის პატრიარქის თევდორეს წარგზავნილი.

### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

1. ქიქოძე გ., გაბრიელ ეპისკოპოსი, ცდისეული ფსიქოლოგიის საკითხები, თბ., 1993.
2. ქორიძე ფ., სრული ოქროპირის წესი, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტის ფონდი – Q. 680, 1894.
3. პეტრიწი იოანე, განმარტება პროკლე დიადოხოსის ღმრთიმეტყველების საფუძვლების, თბ., 1999.
4. ხიდაშელი შ., ქართული ფილოსოფიის ისტორია, თბ., 1988.

## პოლისტილისტიკის ხერხები და მათი ფუნქციონირების დონეები მუსიკალურ ნაწარმოებებში

XX საუკუნის II ნახევრის მუსიკამ სტილის პრობლემის აქტუალიზაცია მოახდინა. ნამოიჭრა ახალი ტენდენციების მთელი რიგი, მათ შორის ერთ-ერთი ყველაზე დამახასიათებელია – ტრადიციული წარმოდგენების სტილზე, მისი ერთიანობის, ინდივიდუალობის – პოლისტილისტიკის ფენომენთან შეფარდება. უნდა აღინიშნოს, რომ დღეს პოლისტილისტიკის აქტიურმა ათვისებამ კომპოზიციურ პრაქტიკაში ნაწილობრივ შენეღდა, ყოველ შემთხვევაში, საგრძობლად შეიცვალა კომპოზიტორების მიდგომა ამ მეთოდისადმი. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, მუსიკისმცოდნეობაში ჯერაც არ არსებობს ამ ფენომენზე ერთიანი პოზიცია. ეს ფაქტი დაკავშირებულია თვით პოლისტილისტიკის ევოლუციასთან, გარდა ამისა, პოლისტილისტიკის უმთავრესი კატეგორიები დღეს სხვა “ჟღერადობას” იძენენ და, რაც მთავარია, – ჩნდება ამ ფენომენის ახალი ორიენტირები.

პოლისტილისტიკის იდეის და ტექნოლოგიის თეორიული არსი პირველად დაასაბუთა 1971 წელს მუსიკის საერთაშორისო კონგრესსზე აღფრედ შნიტკემ თავის მოხსენებაში “პოლისტილისტიკური ტენდენციები თანამედროვე მუსიკაში” (Шнитке, 1973). მაშინ შნიტკე თვლიდა, რომ პოლისტილისტიკა – ეს არის ერთ ნაწარმოებში სხვადასხვაგვაროვანი, **შეუთავსებელი** სტილური ელემენტების განზრახ შეთავსება. სწორედ ამიტომ, შნიტკე პოლისტილისტიკის სფეროს არ მიაკუთვნებდა ისეთ მოვლენებს, როგორცაა სხვისი თემა ვარიაციულ ციკლში, ხალხური მელოდია, ინსტრუმენტობა და სხვა.

პოლისტილისტიკის სხვაგვარი გაგება აქვს ლ. კაზანცევას, რომელიც, გვთავაზობს პოლისტილისტიკის ორ სახეს – სტილისტიკური სინთეზი და სტილისტიკური კონტრასტი (Казанцева, 1991).

კაზანცევას ტიპოლოგიის კვალდაკვალ, ე. ნაზაიკინსკი თავის სტატიაში “მუსიკალური ნაწარმოების სტილისტიკა” აღნიშნავს, რომ პოლისტილისტიკის შინაარსი არ იზღუდება მხოლოდ კონტრასტული სტილური კომპონენტების შეფარდებით და წერს: “მთლიანობაში სტილური შემადგენლების სახით შეიძლება იყოს დასახელებული ყველა დონისა და რანგის სტილი (ისტორიული, ეროვნული, ინდივიდუალური...), მათ შორის – ჟანრული სტილებიც” (Назайкинский, 2002).

პოლისტილისტიკის განვითარების პარალელურად ხდება ძველი ტერმინების გადაზრება. მაგალითად, ისეთი ტერმინის, როგორცაა – ფსევდოციტატა, ჩნდება ახალი ცნებები, მათ შორის – ვერტიკალური და ჰორიზონტალური პოლისტილისტიკა, იბადება პოლისტილისტიკის ახალი ხერხები, მაგალითად – ბრიკოლაჟი.

პოლისტილისტიკის ტექნოლოგიამ განვითარების დიდი გზა განვლო და დღეს იგი მთელ რიგ ხერხებს უკავშირდება, მათ შორის შეიძლება დასახელდეს:

**ციტატა, ავტოციტატა, ფსევდოციტატა, კოლაჟი, ალუზია, ადაპტაცია, სტილიზაცია, რემინისცენცია და ბრიკოლაჟი.**

“სხვისი სიტყვის” გამოყენება საკუთარი სტრუქტურის კომპონენტის სახით არის ხერხი, რომელსაც დიდი ხნის ტრადიცია გააჩნია. ეს ხერხი უკვე ბაროკოს ეპოქაში ფართოდ გამოიყენებოდა (ბახი, ვივალდი), ვინაიდან მაშინ ფასობდა უფრო მუსიკალური კომპოზიციის სრულყოფილება და არა ავტორობა. ციტირება გვხვდება XVII საუკუნის მუსიკაშიც (მაგალითად, მოცარტის “დონ ჟუანში”). მაგრამ ამ მეთოდის სრული რეალიზება შესაძლებელი გახდა მხოლოდ “ინდივიდუალური სტილის” არსებობის პირობებში, ანუ – XIX საუკუნეში, რომანტიზმის ჩამოყალიბების შემდგომ. სწორედ მაშინ გაჩნდა სტილების იმიტირების მცდელობა (შუმანის “კარნავალი”, პიესები “პაგანინი” და “შოპენი”).

შემდგომში, ციტირების მეთოდი საგრძნობლად გართულდა, ციტატას შეიძლება ჰქონოდა სიმბოლოს, ან სტრუქტურის დანიშნულება, ზოგჯერ იგი ასრულებდა განზოგადება-დახასიათების როლს.

ციტატის დანიშნულება განსაკუთრებით გაიზარდა XX საუკუნის მუსიკაში, ხოლო თვით ხერხმა რეალიზაციის მრავალსახოვანი ფორმები შეიძინა, რაც უკავშირდებოდა კომპოზიტორების შემოქმედებითი ამოცანების მრავალფეროვნებას. გაჩნდა ციტირების ხერხების მთელი სქალა – დანყებული სხვა სტილის, ეპოქის სტერეოტიპული მიკროელემენტების ან სხვა ეროვნული ტრადიციის (მელოდიური ინტონაციის, ჰარმონიული მიმდევრობის, საკადანსო ფორმულის) ასახვიდან, დამთავრებული გადამუშავებული ზუსტი ციტატებით ან ავტოციტატებით.

ციტატის ნაირსახეობად შეიძლება ჩაითვალოს **ავტოციტატა**, რომელიც საგრძნობლად აფართოვებს სისტემის “ტექსტი – ტექსტგარეშე სტრუქტურა” საზღვრებს (Лютман, 1970). დიდა “ტექსტი-ტექსტგარეშე სტრუქტურა” მოცემულია ი. ლოტმანის გამოკვლევებში, ხოლო ეს ტერმინები მუსიკალურ ნაწარმოებებთან მიმართებაში პირველად მ. არანოვსკიმ გამოიყენა სტატიაში, რომელიც მიეძღვნა დ. შოსტაკოვიჩის XV სიმფონიას (Арановский, 1977). ამ გამოკვლევაში არანოვსკი ასაბუთებს აზრს ავტოციტატის, როგორც პოლისტილისტიკის ხერხის შესახებ.

მაგრამ, იმ ნაწარმოებში, სადაც კომპოზიტორი იყენებს ავტოციტატას, ჩნდება ბუნებრივი კითხვა: რა უნდა ჩავთვალოთ “ტექსტად”, თუ “ტექსტგარეშე სტრუქტურა” – იგივე კომპოზიტორის მიერ შექმნილი მუსიკის მოდელია? სწორედ ასეთ მაგალითს წარმოადგენს დ. შოსტაკოვიჩის VIII სიმებიანი კვარტეტი, რომლის თემატური ლექსიკა მთლიანად აიგება კომპოზიტორის მიერ ადრე დაწერილი ნაწარმოების ციტირებაზე. ამიტომ, ამ კვარტეტში ტექსტგარეშე სტრუქტურას თვით შოსტაკოვიჩის მუსიკა წარმოადგენს, ხოლო მის საფუძველზე შექმნილი კი – “ტექსტად” გვევლინება.

შეიცვალა მიდგომა **ფსევდოციტატის** ტერმინთან მიმართებაშიც. თვით შნიტკე ფსევდოციტატის მაგალითად თვლიდა ი. დუნაევსკის “ენტუზიასტების მარშის” გამოყენებას მის მიერვე შექმნილ I სიმფონიაში. დღეს კი ფსევდოციტატად ითვლება კომპოზიტორის სახელის გამოყენება მაშინ, როდესაც იგი არ არის მუსიკის ავტორი. მაგალითად, პოპულარული ფილმის “ბინდი”-ს საუნდტრეკების უმრავლესობა კლოდ დებიუსის მიაკუთვნეს. ფილმში კი დებიუსის

“მთვარის შუქი” სულ 20 წამის განმავლობაში ჟღერს. მოვიყვან კიდევ ერთ მაგალითს. რ. ვაგნერის სახელს უკავშირებენ კომპოზიციას დარენ არონოფსკის ფილმიდან “რექვიემი ოცნებაზე”, სინამდვილეში კი მუსიკის ავტორი – კლინტ მენსელია.

ტერმინ “**კოლაჟის**” გამოჩენამ ნაწილობრივ გაართულა მანამაღვ არსებული მეთოდის გაგება. თვით ტერმინი იყო ნასესხები ფერწერიდან (ლათ. *collao* – მიწებებას ნიშნავს და სახვით ხელოვნებაში ეს ხერხი გამოხატავს რაიმე საფუძველზე ისეთი მასალების მიწებებას, რომელიც განსხვავდება როგორც ფერით, ასევე ფაქტურით). მაგრამ მუსიკოსები წინდაუხედავად მოიქცნენ როდესაც აიტაცეს ეს ტერმინი, ვინაიდან ტერმინი “ციტატა” აგრძელებს ფუნქციონირებას, მაგრამ მის გვერდით ფუნდამენტურად დამკვიდრებული ტერმინი “კოლაჟი”-ც მუდმივად გამოიყენება.

ა. შნიტკე კოლაჟს მუსიკაში ციტირების ნაირსახეობად თვლიდა. მოგვიანებით, ვინაიდან მუსიკისმცოდნეებმა ვერ მოახერხეს ორ ტერმინს შორის სხვაობის ახსნა, ამ ტერმინების სამი ძირითადი განმარტება ჩამოყალიბდა. პირველის თანახმად – ეს ცნებები გაიგივებულია, მეორეში ხაზგასმულია კოლაჟის დაქვემდებარებული როლი, მესამეს მიხედვით – ციტატა როგორც კოლაჟის ერთ-ერთი მეთოდი გაიაზრება.

ე. ნაზაიკინსკი ნაშრომში “მუსიკალური ნაწარმოების სტილისტიკა” აღნიშნავს, რომ კოლაჟის ტექნიკა XX საუკუნის მოვლენაა და მანამაღვ მისი გამოჩენა შეუძლებელი იყო. თუმცა, როგორც ავტორი თვლის, კოლაჟის წინამორბედად შეიძლება ჩაითვალოს პოპურის ჟანრი. მაგრამ, პოპურში ერთ კომპოზიციასში გაერთიანებული იყო საერთო ხასიათის ფრაგმენტები – საოპერო ნომრები, სიმღერები, ცეკვები, ინსტრუმენტული ნაწარმოებების მუსიკალური თემები (მაგალითისთვის შეიძლება მოვიყვანოთ ავსტრიელი კომპოზიტორის ა. დიაბელის “პოპური ბეთჰოვენის თემებზე”). მნიშვნელოვანია ისიც, რომ პოპურში ეს ფრაგმენტები, უმეტეს წილად, ერთი მეორეში შემაკავშირებელი ნაგებობების მეშვეობით მდორედ გადადიოდნენ.

სხვა სურათია XX საუკუნის მუსიკალურ კოლაჟებში, სადაც, როგორც წესი, მოცემულია სტილურად სხვადასხვაგვაროვანი ნაგებობების მკვეთრი დაპირისპირება. მაგალითად, ასეა აგებული ა. პიარტის ნაწარმოების “კოლაჟი BACH-ის თემაზე” მეორე ნაწილი (1964წ), სადაც მონაცვლებით მოცემულია დისონანტური კლასტერული ეპიზოდები და ბახის №6 ინგლისური სიუიტის სარაბანდის პირველი რვატაქტეული. კომპოზიციურად ეს ნაწილი ასე გამოიყურება: **ბახი – პიარტი – ბახი – პიარტი – ბახი**. აღნიშვნის ღირსია, რომ მოყვანილი “სტრუქტურა” რონდოს ფორმის დრამატურგიასთან ბუნებრივ ასოციაციას ბადებს.

იმ შემთხვევაში, როდესაც კომპოზიტორი ციტირებს სხვა სტილის ტექნიკას, ცდილობს აღადგინოს სხვა ეპოქისათვის დამახასიათებელი ფორმის, რიტმიკის, ფაქტურის თავისებურებები, ისე როგორც ამას აკეთებდნენ თავის ნეოკლასიკურ ოპუსებში ი. სტრავინსკი, ს. პროკოფიევი, კ. ორფი, კ. პენდერეცკი, იბადება პოლისტილისტიკის განსაკუთრებული ხერხი – **ალუზია** (ლათ. *allusion* – მინიშნება, ქარაგმა). ი. სტრავინსკის ნეოკლასიკური პერიოდის შემოქმედება ასე თუ ისე ალუზიურ ტექნიკას უკავშირდება. საკმარისია გავიხსენოთ ბალეტი “აპოლონ მუსაგეტი”, რომლის სტილი შეიძლება დავახასიათოთ როგორც კვა-

ზი-ანტიკური. მთელი ბალეტის მსვლელობისას მსმენელის გონებაში ჩნდება ასოციაციები ჟ. ბ. ლიულის, ქ. გლიუკის, ლ. დელიბის და სხვა კომპოზიტორების მუსიკასთან. თვით ი. სტრავენსკი არაერთხელ უსმევდა ხაზს, რომ ამ ნაწარმოებში სარგებლობდა ალუზიური ტექნიკით. ამის დასტურია მის მიერ გამოყენებული ინსტრუმენტების შემადგენლობა. იგი გვაგონებს ფრანგულ “მეფის 24 ვიოლინოს” ორკესტრს, რომელსაც ოდესღაც ჟ. ბ. ლიული ხელმძღვანელობდა.

პოლისტილისტიკის შემდეგი ხერხია – **ადაპტაცია** (ლათ. *adapto* – შეწყობა, შეგუება). ამ ხერხისადმი მიმართვისას კომპოზიტორი თავს ნებას აძლევს სხვა კომპოზიტორის ნაწარმოები გამოიყენოს. ამ ტექნიკას აქვს ორი დანიშნულება, ორი ფუნქცია:

- გამოყენებითი, როდესაც სხვისი ნაწარმოები, სხვისი “მასალა” გამოყენებულია რაიმე კონკრეტული მიზნებისათვის.

- მეორე – როდესაც ხდება კარგად ცნობილი მუსიკის გადააზრება, ადაპტაცია და შედეგად, ორიგინალში სრულიად ახალი აქცენტების შეტანა.

ადაპტირების ბევრი მაგალითი შეიძლება მოვიყვანოთ. ყველაზე ცნობილია – ბახ-ბუზონის “ჩაკონა” (ბახის სოლო ვილინოსათვის განკუთვნილი ნაწარმოების ადაპტაცია, გადაკეთებული ფერუჩო ბუზონის მიერ ფორტეპიანოსათვის). ან რ. შჩედრინის ერთაქტიანი ბალეტი “კარმენ-სიუიტა”, რომელიც წარმოადგენს ჟორჟ ბიზეს ოპერის ფრაგმენტების თავისუფალ ადაპტაციას, რის შედეგად პირველ რიგში შეიცვალა ნაწარმოების ჟანრი. გარდა ამისა, შჩედრინი ხშირად თვითნებურად ცვლის ბიზეს მიერ გამოყენებულ მუსიკალური გამოსახველობის ხერხებს – მელოდიებს, ჰარმონიას და ა.შ. ქართულ მუსიკაში მსგავს მაგალითად შეიძლება დავასახელოთ ნ. რაჭველის მიუზიკლი “ქეთო და კოტე”, რომელშიც მოხდა ვ. დოლიძის ერთსახელიანი ოპერის თავისუფალი ადაპტაცია.

**სტილიზაცია** – ეს არის ერთიან, მთლიან ნაწარმოებში რომელიმე ადრე შექმნილი სტილის განზრახ ასახვა. ასეთი ხერხი მხოლოდ მაშინ მიაღწევს წარმატებულ შედეგს, თუ სტილიზაციის ობიექტი მნიშვნელოვანი ისტორიული დისტანციითაა დაშორებული. თუ ეს პირობა დაცულია, ამ შემთხვევაში მკაფიოდ იქნება შეგნებული ფორმაქმნადობის პრინციპებისა და კანონზომიერებების განსხვავებები სტილიზაციის ობიექტსა და ახალ ნაწარმოებს შორის. დროის დისტანციის არარსებობის შემთხვევაში სტილიზაციის ნაცვლად მოხდება ორიგინალის გამეორება. ნამდვილი სტილიზაციის საუკეთესო მაგალითია ს. პროკოფიევის “კლასიკური სიმფონია”.

შევჩრდეთ პოლისტილისტიკის კიდევ ერთ ხერხზე – **რემინისცენციაზე** (ლათ. *reminiscentia* – მოგონება). რემინისცენცია ძალიან ჰგავს ალუზიას, ეს ორი ახლობელი ხერხია, ზღვარი მათ შორის თითქმის ნაშლილია. ძირითადი განსხვავება კი მდგომარეობს შემდეგში – ალუზია ყოველთვის ცნობიერი, რემინისცენცია კი, როგორც წესი – ქვეცნობიერი პროცესის შედეგია. ალუზიაში მოცემულია მითითება სხვა ნაწარმოებზე, რემინისცენციაში კი – მხოლოდ მოგონება, გამოძახილი.

დღეს პოლისტილისტიკის ხერხების რიგს დაემატა ახალი, აქტიურად გამოყენებადი ტერმინი – **ბრიკოლაჟი**, ხოლო კომპოზიტორს, რომელიც მიმარ-

თავს ამ ხერს **ბრიკოლერს** უწოდებენ (ტერმინი წარმოიშვა ბილიარდის თამაშიდან და რიკოშეტს ნიშნავს).

ახალი ცნების ფუძემდებელი – ფრანგი ფილოსოფოს-სტრუქტურალისტი კლოდ ლევი-სტროსია, რომელმაც ეს ტერმინი პოსტმოდერნიზმის ზოგიერთი მოვლენის ასახსნელად შემოიღო (Левин-Стросс, 1994). თავის წიგნში “მიუჩვეველი აზრები”, კლოდ ლევი-სტროსი წერდა, რომ ბრიკოლერი დღეს არის ის, ვინც ქმნის დამოუკიდებლად და სპეციალისტისგან განსხვავებით ყველა მისაწვდომ საშუალებას იყენებს. დღეს “ბრიკოლაჟი” ახალი მხატვრული მიმართულების აზრობრივ ტერმინად იქცა.

ბრიკოლაჟური ტექნიკის ფენომენი ბევრი ფაქტორის არსებობით არის განპირობებული და იოლად აიხსნება. კომპიუტერული ტექნოლოგიების გამოყენებამ კომპილაციური მეტატექსტების ახალი ტიპი წარმოშვა. ისინი 90-99% ციტატების, პარაფრაზებისა და სხვა ავტორების ტექსტების მთელი მონაკვეთებისაგან შედგებიან. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ასეთ ტექსტს ავტორობის ფუნქცია მაინც გააჩნია, რაც სხვისი ტექსტის არჩევის, დაკავშირებისა და კომენტირებაში გამოიხატება.

“ახლის” შექმნის მსგავსი მეთოდი მუსიკალურ შემოქმედებაშიც არსებობს. სწორედ ამას აღნიშნავს ლევი-სტროსი თავის გამოკვლევაში. იგი თვლის, რომ “თავისი” ტექსტის შექმნისას მუსიკაში სავსებით შესაძლებელია “სხვისი” ტექსტის გამოყენება. ბრიკოლერი ამ დროს გამოდის მეტა-ავტორის როლში, ხოლო მის მიერ “შექმნილი” ტექსტი – მეტა-ტექსტის ფუნქციით. ე.ი. ბრიკოლერი სტრუქტურირებს “რალაცას” უკვე არსებულიდან, ამიტომ ბრიკოლაჟი ძირფესვეულად გამოირჩევა მუსიკალური კომპოზიციისაგან. თუ მუსიკალური კომპოზიცია მოვლენას ასახავს სტრუქტურის მეშვეობით, მუსიკალური ბრიკოლაჟი – ეს არის უბრალოდ სტრუქტურის პრეზენტაცია, ამიტომ ბრიკოლაჟი არის ის რაც არის და არა ის – რასაც იგი გამოხატავს.

ბრიკოლერი-მუსიკოსი აღიქვამს ყველაფერს, რაც მანამდე იყო შექმნილი, როგორც საერთო საკუთრებას, როგორც ნიადაგსაქმარ, დამხმარე საშუალებას, რომლისგანაც მას შეუძლია “რალაცის”, მეტა-მუსიკის ტიპის კონსტრუირება, შექმნა. ლევი-სტროსი წერს, რომ ბრიკოლაჟის ტექნიკის გამოყენებით, ინტელექტუალურ ქრილში სრულიად მოულოდნელი შედეგების მიღწევას შესაძლებელი.

ამერიკელი მკვლევარი, კულტურის თეორეტიკოსი მ. ელიადე აღნიშნავს, რომ, ბრიკოლაჟი არის სტაბილური მელოდიკო-რიტმული სტრუქტურებით, ბლოკებით მანიპულაციის ტექნიკა (Горюхов, 2011). ასეთი ბლოკების რაოდენობა შეიძლება იყოს საკმაოდ დიდი, მაგრამ თავიდანვე შეზღუდული. ამიტომ, გამოდის ჩაკეტილი სისტემა, რომლის შიგნით ფორმულა-ბლოკების მხოლოდ კომბინაციური გადაადგილებებია შესაძლებელი. სწორედ ამით განსხვავდება ბრიკოლაჟი კოლაჟისგან. მთავარი განსხვავება იმაში მდგომარეობს, რომ ამ ტექნიკის გამოყენების შედეგად იცვლება იმ შემოქმედებითი პროცესის გაგება, რომელსაც კომპოზიცია ჰქვია. ამიტომ დაიბადა ახალი ტერმინი – **ბრიკოლერი**.

საინტერესოა, რომ ახალი ტერმინის გვერდით შემდეგი წყვილები – სინონიმები შეგვხდება:

- **ბრიკოლერი – პლაგიატორი**
- **ბრიკოლერი – კომპილატორი**

- **ბრიკოლერი – ხელოსანი**

დღეს ბრიკოლერად შეიძლება ჩაითვალოს ტექნო-ხაუს-დიჯეის ფიგურა. ამ სიტყვის თანამედროვე გაგებით, დიჯეი გამოჩნდა წინა საუკუნის 70-იან წლებში. დიჯეის ხელობა უკავშირდება არა იმას, თუ რა ფირფიტებს და ჩანაწერებს ახმოვანებს იგი, არამედ – რა ეფექტს ახდენს მის მიერ შერჩეული ყველა-სათვის ცნობილი ჩანაწერები მსმენელზე. მისი ხელობის მთავარი იდეაა – წარმოადგინოს მუსიკა, როგორც უწყვეტი ერთიანი ჟღერადი ნაკადი, შეაქეზოს ხალხი საცეკვაოდ, მართოს მოცეკვავეების განწყობა. დღეს დიჯეებისთვის სპეციალურად პატარა ტირაჟებით უშვებენ აუდიო-ნახევარფაბრიკატებს, ეგრედ-წოდებულ “ტრეკებს”, რომლებისგანაც კარგი დიჯეი “ქმნის”, უფრო სწორად – კომბინირებს ცოცხალ მუსიკას. ამიტომ, შეიძლება ითქვას, იგი – მუსიკოს-კომბინატორია, რომლის ხელობა – მუსიკალური პაზლების შედგენაა.

პოლისტილისტიკის ყველა გავრცელებული – ძველი და ახალი ხერხი მუსიკალურ ნაწარმოებში ფუნქციონირების ორი ძირითადი დონით ხასიათდება:

- **კონსტრუქციულ-კომპოზიციური**
- **სემანტიკური**

კონსტრუქციულ-კომპოზიციური ფუნქციები მუსიკალური ნაწარმოების ფორმაქმნადობის ყველა ეტაპზე მოქმედებენ, მათ შორის შეიძლება განვიხილოთ **ლექსიკური, სტილისტური და ფორმაქმნადი:**

**ლექსიკური** – როდესაც “ტექსტგარეშე სტრუქტურის” ობიექტს მელოდია, რიტმი, ჰარმონია, ფაქტურა და სხვა მუსიკალური გამომსახველობის საშუალება წარმოადგენს. სწორედ ლექსიკური ფუნქციით ხასიათდება ციტირების ტექნიკა, რომელსაც ხშირად ქართველი კომპოზიტორები მიმართავენ. მაგრამ თვით მეთოდი – დროის განმავლობაში საგრძნობლად იცვლებოდა. მაგალითისათვის საკმარისია მოვიყვანო ს. ციცინცაძის შემოქმედება. ადრეულ კვარტეტებში და საკვარტეტო მინიატიურებში კომპოზიტორი პირველწყაროსთვის ტიპური ინტონაციური საქცევების ციტირებას იყენებს. საავტორო მიდგომა კი წმინდა ვოკალური ბუნების ინტონაციის ინსტრუმენტულ, კერძოდ, – კვარტეტულ ჟღერადობაში გადმოტანის მცდელობას წარმოადგენს.

60-70-იანი წლების კვარტეტებში კომპოზიტორი ხალხური მაგალითის მხოლოდ საწყის ინტონაციაზე ამახვილებს მსმენელის ყურადღებას. ქართული სიმღერა კომპოზიტორისთვის არა მარტო გარკვეული იდეის მატარებელია, არამედ თემატური მასალის შთამაგონებელი, საწყისი ინტონაციური ბირთვია, რომელიც აღიქმება ნაწარმოების მთავარ დრამატურგიულ ელემენტად, მისი შემდგომი განვითარება კი მთლიანად კომპოზიტორის შემოქმედებით ჩანაფიქრს უკავშირდება. ასეთია V კვარტეტის I ნაწილის მთავარი თემა, რომლის პირველწყაროს წარმოადგენს ლირიკულ-სატრფიალო სიმღერა “შავო მერცხალო”. საგულისხმოა, რომ ცინცაძისათვის ციტატა არასდროს არ ყოფილა მუსიკალური ნაგებობის კონსტრუქციის ობიექტი. ტექსტგარეშე სტრუქტურები მის ნაწარმოებში სხვადასხვა გზით შეაღწევენ, მაგრამ, მათი გამოყენება ყოველთვის იყო განპირობებული არა გარე გავლენებით, არამედ კომპოზიტორის მხატვრული აზროვნების, მისი შინაგანი სამყაროს მოთხოვნებით.

ლექსიკურ ფუნქციას ესადაგება ფრინველების ხმებიდან გადმოღებული რიტმული ფორმულების თავისებური ციტირება, რომელიც მესიანის ბევრ ნა-

წარმოებშია ასახული (მაგ., “ფრინველების კატალოგი”, “ეკზოტიკური ჩიტები” და სხვ.)

**სტილისტური ფუნქცია** ესადაგება პოლისტილისტიკის ხერხს – სტილიზაციას, – როდესაც პოლისტილისტიკის ტექნიკის ობიექტი სხვა სტილი, სხვა ისტორიული მიმართულების სტრუქტურაა.

მაგალითად, გ. ყანჩელი თავის შემოქმედებაში ხშირად ეყრდნობა ქართული პოლიფონიის სიღრმისეულ შრეებს და ძველი პროფესიული მუსიკისთვის დამახასიათებელ თავისებურებებს და გარდასახავს მათ თანამედროვე შეგრძნების პრიზმაში. კომპოზიტორის IV სიმფონიის ფაქტურა თითქოს “ამოზრდილია” ძველებური ქართული საგალობლებისთვის დამახასიათებელი ვერტიკალის და ჰორიზონტალის ურთიეთკავშირებებიდან. ამ შემთხვევაში არ შეიძლება საუბარი პირდაპირ ანალოგიებზე. მაგრამ, მოძახილების თავისუფალი ვარიანტები, მოძრაობა პარალელური ინტერვალებით, ბანის მწყობრი სეკუნდური სვლები, აკორდების მწკარტე გადაბმულობა – ყველაფერი ეს ქართული საგალობლების სტილიზაციაზე მიგვითითებს.

**ფორმაქმნადი ფუნქცია** – ამ შემთხვევაში პოლისტილისტიკის ხერხების გამოყენება ხელს უწყობს ფორმის შემადგენელი ნაწილების გარკვევას. ხშირად პოლისტილისტიკის ერთ-ერთი ყველაზე გავრცელებული ხერხი – ციტატა – ჩნდება რა ნაწარმოების დრამატურგიული განვითარების კულმინაციურ ადგილებში, ხელს უწყობს ფორმის საკვანძო ადგილების დადგენაში და ამავდროულად წარმოადგენს თავისებურ ბიძგს ფორმის შემდგომი განვითარებისთვის. სწორედ ასეთია თემა-მონოგრამის *D Es C H* დანიშნულება დ. შოსტაკოვიჩის VIII სიმებიან კვარტეტში.

პოლისტილისტიკის **სემანტიკური ფუნქციები** განსაზღვრავენ კომპოზიტორის შემოქმედებით მიდგომას ტექსტგარეშე სტრუქტურისადმი, “სხვისი სიტყვისადმი”. ამ კუთხით შეიძლება განხილულ იქნას ორი ძირითადი სახე – **ექვივალენტური და არაექვივალენტური**:

**ექვივალენტური** – კომპოზიტორი “ტექსტგარეშე სტრუქტურის” წყაროს სემანტიკურ დანიშნულებას ინარჩუნებს. მაგალითად, ასე იქცევა ს. ნასიძე, როდესაც კამერული სიმფონიისათვის ინტონაციური მოდელის პროტოტიპად ირჩევს ხევსურული ორხმიანობის ძალზე იშვიათ ნიმუშს – ორხმიან სიმღერას „შავს ლუდსა“ და ინარჩუნებს მის ასკეტურ ხასიათს და არქაულ ჟღერადობას.

“ტექსტგარეშე სტრუქტურის” **არაექვივალენტური** გამოყენების სპეციფიკა ვლინდება მაშინ, როდესაც კომპოზიტორი “სხვისი სიტყვის” სახეობრივ შინაარსს მოდიფიცირებს, ამიტომ იგი არ უთანაბრდება ორიგინალს. ხშირად ეს ხდება ციტირებული პირველწყაროს გროტესკული, სატირისტული, იუმორისტული, პაროდიული გადააზრების გზით. მაგალითად, ვოკალურ ციკლში “აფორიზმები” დ. შოსტაკოვიჩმა შექმნა პაროდია თემაზე Dies Irae, ხოლო ვოკალურ ციკლში “სატირები”, – ს. რახმანინოვის ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული რომანსის “გაზაფხულის წყლები” თემა გაზაფხულით აღტაცების სიმბოლოს ნაცვლად, აღიქმება როგორც შეუფერებელი, ემოციური ექსტაზი, ვინაიდან მოიქცა განსაკუთრებულ კონტექსტურ პირობებში.

კეთილი იუმორით და თვითირონიით გამოირჩევა კარლ ჰაინც შტოკჰაუზენის ნაწარმოები “შტოკჰაუზენი-ბეთჰოვენი” (1970), სადაც დიდი კლასიკოსის



მუსიკა არის ელექტრონულად პრეპარირებული, ორკესტრი კი შტოკჰაუზენის მიერ დანერგლ მოკლე ფრაზებს ასრულებს.

ჩემი გამოკვლევის მიზანი უკავშირდებოდა სურვილს მეჩვენებინა, რომ პოლისტილისტიკის ბევრმა კატეგორიამ დღეს ახალი “ჟღერადობა” შეიძინა, გაჩნდა ახალი ორიენტირები, რომელთა უმეტესობა არ აუქმებს ძველს, არამედ უშვებს გამოყენების რამდენადმე სხვა რაკურსს. ზოგ შემთხვევებში კი – იბადება ისეთი პოლისტილისტური ტენდენციები, რომ კომპოზიტორი იძულებული ხდება უარი თქვას კომპოზიციის ტრადიციულ მეთოდებზე, თუმცა, უარის თქმის აქტები არ იყო უცხო XX საუკუნის მუსიკისათვის (გავიხსენოთ უარის თქმა ტონალობაზე, დიდ ფორმებზე, ნარატიულობაზე). როგორც ჩანს, ეს ტენდენცია გადაინაცვლებს XXI საუკუნეშიც.

### გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Арановский М. Пятнадцатая симфония Д. Шостаковича и некоторые вопросы музыкальной семантики.// Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 15. Л., 1977;
2. Горохов А. Феноменология религии. М.Элиаде/А.Горохов. М., 2011;
3. Казанцева Л. Полистилистика в музыке. Лекции по курсу «Анализ музыкальных произведений», Казанская Государственная консерватория, 1991;
4. Леви-Стросс К. Первобытное мышление. М., 1994;
5. Лотман Ю. Структура поэтического текста. М., 1970;
6. Назайкинский Е. Стилистика музыкальных произведений. Harmony. 2002, №2; <http://harmony.musigi-dunya.az/rus/archivereader.asp?s=1&txtid=107>
7. Шнитке А. Полистилистические тенденции современной музыки // Музыкальная культура народов. Традиции и современность. – М., 1973.

### **პარიაციები: მეთოდი, პრინციპი, ფორმა XX საუკუნის მუსიკაში**

ტერმინი „ვარიაციები“, რომელსაც საფუძვლად უდევს ლათინური სიტყვა *variatio*, დროში მიღწეულ განსხვავებას, სახეცვლას ნიშნავს. მუსიკაში ვარიაციები თავიდანვე, XVI საუკუნიდან ჩამოყალიბდა, როგორც აზრის განვითარების პრინციპი, როგორც ფორმა და როგორც მეთოდი. თითოეული მათგანი შესაძლებელია (უფრო ხშირად) ნაწარმოებში როგორც ერთდროულად, ისე ცალცალკე მოქმედებდეს, განსაკუთრებით ეს შეეხება პრინციპს და მეთოდს, რომლებიც შეიძლება ფორმისგან დამოუკიდებლად არსებობდნენ.

ვარიაციების განვითარების ისტორიულ გზაზე ჩამოყალიბდა ვარიაციული ფორმის რამდენიმე ტიპი და ვარიანტების რამდენიმე პრინციპი. კლასიფიკაცია სხვადასხვა პარამეტრის აქცენტირებას ემყარება და ამის გამო განასხვავებენ მკაცრ და თავისუფალ, პოლიფონიურ და ჰომოფონიურ და სხვა ტიპის ვარიაციებს. მთავარი ისაა, რომ ვარიაციების ყველა ნაირსახეობაში (ოსტინატური, ორნამენტული, თავისუფალი და სხვ.) ვარიაციული პროცესის წარმართვისთვის უმნიშვნელოვანესია სანყისი მოცემულობის (თემის) განვითარებისას ერთმანეთისგან გაიმიჯნოს ორი სანყისი – სტაბილური და მობილური და ყურადღება მათ ურთიერთობაზე გამახვილდეს. კერძოდ: სხვადასხვაგვარ ოსტინატურ ვარიაციებში (*basso ostinato*, *soprano ostinato* და სხვ.) სტაბილური საკუთრივ თემაა, ოსტინატური ხმა, ხოლო მობილური ყველაფერი სხვა; ფიგურაციულ ვარიაციებში უმთავრესი სტაბილური ელემენტები ჰარმონია და ფორმაა; თავისუფალში – სტაბილური ელემენტი მინიმუმამდეა შემცირებული და შეიძლება მოტივიც კი იყოს. სტაბილური, მდგრადი და მობილური ერთეულების ურთიერთობის კიდევ უფრო პირობით სახეს ვხვდებით ე.წ. განვითარებად ვარიაციებში (ა. შონბერგის ტერმინი. იხ.: (Schönberg, 1976)), სადაც სტაბილური ელემენტი თითქმის მთლიანად კარგავს თავის ამ თვისებას. შესაბამისად, აქ შესაძლებელია საუბარი სანყისი ერთეულის, მოტივის ან ინტონაციის, მხოლოდ შეფარდებით სტაბილურობაზე, რის გამოც იგი მოკლებულია ისეთ მნიშვნელოვან თვისებას, როგორცაა ცნობა მოსმენისას (რაც ნებისმიერი ვარიაციების უმნიშვნელოვანესი სტრუქტურული თვისებაა).

განვითარებადი ვარიაციების პრინციპს შონბერგი ჰომოფონიური მუსიკის ერთ-ერთი ძირითადი მახასიათებლად მიიჩნევს. „ჰომოფონიურ მუსიკას შესაძლებელია „განვითარებადი ვარიაციების“ ხელოვნება ვუნოდოთ“ (Шенберг, 2000:32). ამასთანავე, როგორც მუსიკალური აზრის განვითარების მეთოდი, განვითარებადი ვარიაციები თავისუფალი ატონალობის ერთ-ერთი უმთავრესი (თუ ერთადერთი არა) მახასიათებელია.

განვითარებად ვარიაციებში თემატური განვითარების პროცესი უწყვეტად მიმდინარეობს: ყოველი თემატური ერთეული წინამორბედიდანაა წარმოებული, რაც ერთგვარ ჯაჭვურ კავშირებს ქმნის მათ შორის. აღსანიშნავია, რომ ერთიდან ამგვარი „ამოზრდა“ ვრცელდება როგორც ჰორიზონტალურ, ასევე

ვერტიკალურ სტრუქტურებზე. შესაბამისად, მთლიანი ერთის მოდიფიცირებულ ვარიანტებზეა აგებული, სადაც შესაძლებელია ინტერვალების სიდიდის და მათი მიმართულების, ასევე, რიტმის თანდათანობითი სახეცვლა. აღსანიშნავია, რომ ბგერათსიმალლივობის და რიტმის ერთმანეთისგან სრული გამიჯვნა, განვითარებადი ვარიაციების ერთ-ერთ მნიშვნელოვან მახასიათებელს წარმოადგენს. გავიხსენოთ, რომ ტრადიციულად, ვარიაციებში ეს ორი პარამეტრი მჭიდროდ იყო დაკავშირებული ერთმანეთთან. ამგვარად, მოდიფიცირების პროცესში მთლიანის ცენტრალური ელემენტი (მოტივი, აკორდი, ინტონაცია) შესაძლებელია იმდენად რადიკალური გარდაისახოს, რომ თითქოს სრულებით დაშორდეს პირველსაწყისს. ამასთანავე, სწორედ ეს ელემენტი განსაზღვრავს ნაწარმოების მთლიანობას, რადგან მთლიანი მუსიკალური ქსოვილი იბადება, როგორც ამ ერთის მოდიფიკაციები.

მაგალითისთვის მოვიყვანთ შონბერგის პირველ ატონალურ ნაწარმოებს – **სამი საფორტეპიანო პიესა op. 11**-დან პირველს, სადაც ჰორიზონტალში მოცემული საწყისი ხუთბგერიანი მოტივი მთელი პიესის მუსიკალური მასალის ამოსავალი ხდება.

მაგალითი № 1

ვარიანტი, როგორც მუსიკალური აზრის განვითარების საშუალება, ძალზე მნიშვნელოვანია **XX** საუკუნის სხვადასხვა თაობის და სტილური ორიენტაციის კომპოზიტორისთვის. აქვე არ შეიძლება არ აღინიშნოს სტრავინსკისთვის ტიპური აქცენტურ-რიტმული ვარიანტების მეთოდი, მაგალითად მის ბალეტში **სალვო გაზაფხული**.

მაგალითი № 2

ამ კონკრეტული, ვიწროტექნიკური ხერხის გარდა, შესაძლებელია სტრავინსკის და **XX** საუკუნის მრავალი სხვა კომპოზიტორის შემოქმედებაში სტილური ვარიანტების პრინციპზე საუბარი. იგულისხმება ერთი ეპოქის კომპოზიტორის მიერ სხვა ეპოქის/ეპოქების საკომპოზიტორი მეთოდების, მანერების, გამომსახველი ხერხების და ა.შ. გამოყენება არა სტილიზაციის, არამედ, ინდივიდუალური შემოქმედებითი კონცეფციიდან გამომდინარე, ვარიანტულად. ამ შემთხვევაში ტერმინი „ვარიანტი“ ყველაზე უფრო ფართო გაგებითაა გამოყენებული. ამგვარი სტილური ვარიანტი უმთავრესად გვახვდება **XX** საუკუნის I ნახევრის იმ კომპოზიტორთა შემოქმედებაში, რომლებიც ნეოკლასიციზმის პრინციპებს, სხვადასხვა ეპოქებს შორის სტილურ დიალოგს ანიჭებენ უპირატესობას. ანალოგიურ, ორ ეპოქას შორის დიალოგის პრინციპს ვხვდებით **XX** საუკუნის 70-80-იან წლებშიც, კერძოდ ნეორომანტიზმში. მაგრამ განსაკუთრებით ინტენსიურად სტილური ვარიანტის პრინციპს მიმართავენ ის კომპოზიტორები, რომელთა სააზროვნო სისტემა, ფართო გაგებით, ციტაციის მეთოდზეა დაფუძნებული.

არსებობის ხანგრძლივი, მრავალსაუკუნოვანი ისტორიის შედეგად, როგორც ცნობილია, ჩამოყალიბდა ვარიაციების სხვადასხვა ნაირსახეობა, რომლებიც **XX** საუკუნეში, ზემოხსენებულ სპეციფიკურ და ზოგად – მეთოდთან და პრინციპთან ერთად, გამოიყენება, ისევე, როგორც რამდენადმე ტიპური ფორმა, სხვა ფორმების მსგავსად. არატონალურ მუსიკაში გვახვდება ტრადიციული ფიგურაციული ვარიაციები ორიგინალურ თემაზე, ვარიაციები ნასესხებ თემა-

ზე, მათ შორის ბაროკოს ეპოქაში გავრცელებული ვარიაციები ქორალის თემაზე, ოსტინატური ვარიაციები და, ასევე, შედარებით თავისუფალი ვარიაციები.

ამ ახალ, ტიპური ფორმისთვის არასფეციფიკურ პირობებში, მთლიანის ორგანიზების მთავარ პრინციპად და ამოსავალ წერტილად რჩება სტაბილური და მობილური ელემენტების ურთიერთობა, სადაც ტრადიციულს შეიძლება კონკრეტული მუსიკალური ენისთვის დამახასიათებელი პარამეტრები დაემატოს.

XX საუკუნის I ნახევრის კომპოზიტორებს შორის ყველაზე ხშირად ვარიაციებს ანტონ ვებერნთან ვხვდებით, რომელიც ამ ფორმის საკუთარი შემოქმედებისთვის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას არაერთხელ აღნიშნავდა: „დევიზი მუდამ ერთი უნდა იყოს: თემატიზმი, თემატიზმი, თემატიზმი! და აქ განსაკუთრებულ როლს თამაშობს ერთი ფორმა: ვარიაციები“ (Веберн, 1975:49-50).

ვებერნის პირველივე ნაწარმოები, რომელიც მან აღნიშნა *opus*-ით იყო ვარიაციები – **პასაკალია** *op. 1, d-moll.* ტონალური **პასაკალიის** შემდეგ, თავისუფალ ატონალურ ინსტრუმენტულ ნაწარმოებებში ვებერნი თითქმის არსად არ მიმართავს ტიპურ ფორმებს და მათ მიმართ ინტერესი მხოლოდ სერიულ თხზულებებში აღდგება. სხვა ფორმებს შორის განსაკუთრებით ინტენსიურად იგი სწორედ ვარიაციებს მიმართავს, კერძოდ, **სიმფონიის op. 21** ფინალში და ორ – საფორტეპიანო და საორკესტრო **ვარიაციებში op. 27** და *op. 30*. მათგან ყველაზე ტრადიციული და ვებერნის აზროვნებისთვის უჩვეულოა **სიმფონიის** ფინალი, რომელიც ავტორის მიერ მკაფიოდაა დაყოფილი აღნიშვნებით: თემა, ვარიაცია I, ვარიაცია II და ა.შ. თემა და თითოეული ვარიაცია თერთმეტტაქტიანი ნაგებობაა, რომლებიც ერთმანეთისგან მკაფიოდ განსხვავდებიან ფაქტურით.

ვებერნის **სიმფონიის II** ნაწილი, ისევე როგორც ამ ნაწარმოების პირველი ნაწილი, ანდა მისი სხვა ინსტრუმენტული სერიული ნაწარმოებები, ტიპური, ნორმატიული ინსტრუმენტული ფორმის კონტურებთან ერთად შეიცავს სერიის კანონზომიერებებით განპირობებულ კონსტრუქციას. კერძოდ, სიმფონიის სერია ორ ექვსბგერიან სეგმენტად იყოფა, რომელთაგან მეორე პირველის კიბოსეზური სვლაა (განსხვავებული სიმაღლიდან).

მაგალითი № 3 ა, ბ

სწორედ სერიის ამგვარი სიმეტრიული სტრუქტურაა პროეცირებული მთლიანზე, სიმფონიის ორივე ნაწილზე, რაც თავს მხოლოდ ნაწარმოების მიკროსტრუქტურების ანალიზისას იჩენს. ამგვარად, სიმფონიის II ნაწილის მუსიკალური ქსოვილის სერიული ანალიზი ააშკარავებს მის სიმეტრიულ აგებულებას: კომპოზიტორის მიერ სერიის მოდიფიკაციები და ტრანსპოზიციები იმგვარადაა განლაგებული, რომ წარმოიქმნება იდეალურად სიმეტრიული სტრუქტურა, რომლის სიმეტრიის ღერძი 50-ე ტაქტია. სიმფონიის ამ ნაწილის ფორმის პალინდრომულ აგებულებას დაწვრილებით აანალიზებს სხვადასხვა ავტორი. მათ შორის ი. ხოლოპოვი და ვ. ხოლოპოვა მონოგრაფიაში (Холопова В., Холопов Ю., 1999), სარა დ'ამარიო სტარიაში *The second movement of Webern's Symphony op. 21: a Palindrome at all rates* (d'Amaro) და სხვ.

ამგვარად, ვებერნის სიმფონიის II ნაწილი, პირველის მსგავსად, ჰომოფონიურ ფორმასთან ერთად, რომელიც აქ ავტორის მიერაა ხაზგასმული, სარკისეზური სიმეტრიული სტრუქტურის პრინციპებსაც ექვემდებარება.

ტრადიციულ ვარიაციულ ფორმასთან ერთად გარკვეული სიმეტრიულობა უდევს საფუძვლად, ასევე, ვებერნის საორიკესტრო ვარიაციებს op. 30. უპირველეს ყოვლისა უნდა აღინიშნოს ვარიაციების სერია, რომელიც ერთდროულად სამ სეგმენტადაც იყოფა და ორადაც.

ამ სეგმენტებით წარმოებული ვარიაციების სხვადასხვა მიკროსტრუქტურა, უმთავრესად სიმეტრიული აკორდები და სიმეტრიულად განლაგებული მოტივები. სიმეტრიასთან ერთად შეიძლება აღვნიშნოთ, რომ სერიის სეგმენტები ერთმანეთის სახეცვლილ გამეორებას, ანუ ვარიაციებს წარმოადგენენ, რაც მთელი თხზულების სტრუქტურული იდეის კონცენტრატს წარმოადგენს. რაც შეეხება ამ იდეის მაკროსტრუქტურულ რეალიზებას, იგი მკაფიო, ფაქტურულად ერთგვაროვანი მონაკვეთებისგან შედგება, მაგრამ ეს მონაკვეთები, სიმფონიის მეორე ნაწილისგან განსხვავებით, არაა ერთი მასშტაბის.

მაგალითი № 4 ა, ბ

ტრადიციული ვარიაციული ფორმისგან კიდევ უფრო შორს დგას ვებერნის **ვარიაციები** ფორტეპიანოსთვის op. 27. ამ ნაწარმოებში ვარიაციულობა ზოგადლოგიკურ პრინციპს წარმოადგენს, რომელიც მუსიკალური მასალის განვითარებით, სერიული ლოგიკითაა განპირობებული. შესაბამისად, ვებერნის ამ სამნაწილიან ციკლში ვარიაციულობა არა იმდენად ფორმაა, რამდენადაც ზოგადი პრინციპი.

ვებერნის საფორტეპიანო ვარიაციები სამი, ერთმანეთთან კონტრასტულად დაპირისპირებული მინიატურული ნაწილისგან შედგება და სონატას უფრო შეიძლება შევადაროთ, ვიდრე ვარიაციებს. მაგრამ ამოსავალი ჩვენთვის ავტორისეული განმარტებაა.

ვარიაციულობის იდეა, უპირველესად, სერიაში იჩენს თავს: მისი თითოეული სეგმენტი ერთმანეთის ეკვივალენტურია, მაგრამ არა იდენტური (როგორც ეს სიმეტრიულ სერიებშია). ვარიაციულობის იდეა უდევს საფუძვლად ციკლის თითოეულ ნაწილსაც. კერძოდ, ყოველი მათგანი სერიის და მისი მოდიფიკაციების ურთიერთობის განსაკუთრებულ ტიპს ემყარება. პირველი – სერიის ძირითადი სახის და მისი კიბოსებური სვლის, ასევე ინვერსიის და მისი კიბოსებური სვლის ერთდროულ ჩვენებას შემდგომი გადაჯვარედინებით, მეორეს – სერიის ძირითადი სახის და ინვერსიის პარალელურ გატარებას, ხოლო მესამეს კი – სერიის და მისი მოდიფიკაციების თანმიმდევრულ გატარებას.

მაგალითი № 5 ა, ბ, გ, დ

ვებერნის ნაწარმოებებში სერიული მეთოდის საფუძველზე რეალიზებული ვარიაციულობის პრინციპი გარდაქმნილი სახით გვხვდება შტოკჰაუზენტან, მის ე.წ. ფორმულურ ნაწარმოებებში. მათ შორის აღსანიშნავია ამ ტიპის პირველი თხზულება, MANTRA<sup>1</sup> (1970 წ.) ორი მომზადებული ფორტეპიანოს და live-ელექტრონიკისთვის.

ნაწარმოებს საფუძვლად უდევს ცამეტტონიანი სერია, რომლის ძირითადი სახე – პირველი ფორტეპიანოს პარტიაშია ექსპონირებული, ინვერსია კი – მეორეს. მაგრამ ნაწარმოების მთავარი სტრუქტურული ერთეული არა ეს სერიაა, როგორც, მაგალითად შონბერგის, ბერგის, ვებერნის ან თვითონ შტოკჰაუზენის ნაწარმოებებში, არამედ თავფურცელზე მოცემული მისი იდეა-ფორმულა – ნა-

წარმოების თავისებური გენეტიკური კოდი, მისი სახე-სტრუქტურა, მუსიკალური ემბრიონი, თავისებური „თემა“ შემდგომი ვარიანტებისთვის, რომლიდანაც ამოიზრდება თხზულების ყველა სტრუქტურული ერთეული. კომპოზიტორი აღნიშნავს, რომ 80-იანი წლებიდან ნაწარმოებების მუსიკალური ორგანიზებისთვის იგი იყენებს ე.წ. ფორმულებს და მათ საფუძველზე ქმნის „ფორმულურ კომპოზიციებს“, რაც სერიულობის იდეის შემდგომ ეტაპად იქცა.

მაგალითი № 6

შტოკჰაუზენის MANTRA ორი ფორტეპიანოსთვის, ავტორის მითითებით, იყოფა „ციკლებად“ (სულ 13 ციკლია), რომლებიც მთავარი ფორმულის თავისებური ვარიაციებია. მუსიკალური მასალის გამრავალფეროვნება, რეგლამენტირებული სერიული პრინციპის პირობებში, მიიღწევა როგორც მუსიკალური განვითარების ტიპური ხერხებით, ასევე ჟღერადობის გამრავალფეროვნებით დასარტყამებით (თითოეული პიანისტი ფორტეპიანოსთან ერთად უკრავს ანტიკურ ციმბალეზე და ვუდ-ბლოკზე) და ელექტრონული საშუალებებით, ბგერის მოდულატორების გამოყენებით.

ამგვარად, ვარიაციები – მეთოდი, მუსიკალური აზრის განვითარების პრინციპი და კონკრეტული მუსიკალური ფორმა, განაგრძობს არსებობას და ინტენსიურ განვითარებას XX საუკუნის მუსიკაში, რაც, ერთი მხრივ, განპირობებულია საკუთრივ ვარიაციების შედარებით სუსტი დეტერმინირებულობით და, მეორე მხრივ, იმითაც, რომ ერთი კონკრეტული მოცემულობის გარდასახვა რაღაც სხვაში, თუნდაც მსგავსში, სამყაროს არსებობის ერთ-ერთი ფუნდამენტური პრინციპია. უფრო მეტიც, XX საუკუნის მუსიკაში ვარიაციულობა ტოტალური ხდება და მუსიკალური აზროვნების ყველა საფეხურზე იჩენს თავს.

### შენიშვნები:

1. Mantra (სანსკრ.) – ინდუისტური და ბუდისტური საგალობელი

### ციტირებული ლიტერატურის სია:

1. Веберн, А. *Путь к новой музыке. Лекции*. М., 1975;
2. Денисов, Э. Вариации op. 27 для фортепиано А. Веберна. In Э. Денисов, *Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники* (pp. 168-206). М., 1986;
3. Холопова В., Холопов Ю. *Антон Веберн*. М., 1986;
4. Холопова В., Холопов Ю. *Музыка Веберна*. М., 1999;
5. Шенберг, А. *Основы музыкальной композиции*. М., 2000;
6. d'Amario, S. (n.d.). *Saras Piano Lessons*. Retrieved from The second movement of Webern's Symphony op. 21: a Palindrome at all rates : <http://saraspianolessons.com/wp-content/uploads/2013/04/Webern-Symphony-op-21-ii-mov.pdf>
7. Schönberg, A. *Stil und Gedanke: Aufsätze zur Musik*. S. Fischer Verlag. 1976.

დანართი:

მაგალითი № 1

Mäßige **I**

მაგალითი № 2

4 V-ni soli  
V-ni I  
V-ni II div.

40

მაგალითი № 3 ა

**P**

მაგალითი № 3 ბ

Thema  
Sehr ruhig (♩ = ca 54)

სქემა № 1

თემა	I <sub>9</sub> I <sub>3</sub>	↓ ტ. 50 ↑	RI <sub>12</sub> RI <sub>6</sub>	Coda
I ვარიაცია	I <sub>4</sub> I <sub>10</sub> I <sub>10</sub> I <sub>4</sub> P <sub>8</sub> P <sub>2</sub> P <sub>2</sub> P <sub>8</sub>		RI RI <sub>7</sub> RI <sub>7</sub> RI R <sub>5</sub> R <sub>11</sub> R <sub>11</sub> R <sub>5</sub>	VII ვარიაცია
II ვარიაცია	P <sub>9</sub> P <sub>8</sub> P <sub>7</sub> P I <sub>11</sub> I <sub>5</sub>		R <sub>6</sub> RI <sub>11</sub> R <sub>10</sub> R <sub>4</sub> RI <sub>8</sub> RI <sub>2</sub>	VI ვარიაცია
III ვარიაცია	P <sub>12</sub> I <sub>3</sub> P <sub>12</sub> I <sub>3</sub> P <sub>12</sub> P <sub>6</sub> I <sub>3</sub> P <sub>6</sub> I <sub>3</sub> P <sub>6</sub>		R <sub>4</sub> RI <sub>6</sub> R <sub>4</sub> RI <sub>6</sub> R <sub>4</sub> R <sub>3</sub> RI <sub>12</sub> R <sub>3</sub> RI <sub>12</sub> R <sub>3</sub>	V ვარიაცია
	IV ვარიაცია	I <sub>5</sub> R <sub>5</sub> I <sub>3</sub> R <sub>3</sub> P <sub>4</sub> RI <sub>4</sub> P <sub>2</sub> RI <sub>2</sub>		



მაგალითი № 4 ა

Musical notation for Example 4a. The notation shows a melodic line on a treble clef staff. Above the staff, there is a double bar line with a double-headed arrow pointing left and right, indicating a structural division. The labels  $P = RI$  and  $R_{12} = I_{12}$  are placed above the staff. The melody consists of several measures of music with various note values and rests.

მაგალითი № 4 ბ

Orchestral score for Example 4b. The score is written for Oboe, Trombone, Violini I & II, Viole, Violoncelli, and Contrabassi. The tempo markings are *Lebhaft* ( $\text{♩} = 160$ ), *langsamer* ( $\text{♩} = 112$ ), and *wieder lebhaft* ( $\text{♩} = 160$ ). Dynamic markings include *p*, *pp*, *f*, and *con sord.*. The score shows the interaction between the different instruments, with some parts playing *sola* (solo).

მაგალითი № 5 ა

Musical notation for Example 5a. The notation shows a melodic line on a treble clef staff. The melody is divided into four segments labeled 'a', 'b', 'c', and 'd' by brackets above the staff. The segments contain various note values and rests.

მაგალითი № 5 ბ

Sehr mäßig ♩ = ca 40

მაგალითი № 5 გ

Sehr schnell ♩ = ca 160

მაგალითი № 5 დ

Ruhig fließend ♩ = ca 80

R (ტტ. 1-5); RI (ტტ. 5-9); P (ტტ. 9-12) etc.

მაგალითი № 6

① regelmäßige Replikation  
 ② Akzent am Ende  
 ③ "normal" (10mal)  
 ④ Wechsel-Gruppe um Zentralen herum  
 ⑤ "tremolo"  
 ⑥ Akkord (leint)

LANGSAM

⑦ Akzent am Anfang  
 ⑧ Verbindung  
 ⑨ "abermahlte" - Stelle hier für "abermahlte" Replikation "morsen"  
 ⑩ Kern für Triller  
 ⑪ sfz (sfz) - Stimmung  
 ⑫ Progressiv-Abbindung

poco marcato  
 p  
 f  
 mp  
 p  
 6x1  
 3x2  
 pp  
 3  
 2  
 3  
 mf  
 2  
 p  
 pp  
 poco sfz

f  
 <mf  
 f  
 mp  
 mp  
 sfz  
 p  
 pp

Stockhausen

## **КОМПОЗИТОРСКИЙ ВЗГЛЯД НА КОМПОЗИТОРСКУЮ ШКОЛУ (ПО МАТЕРИАЛУ БЕСЕДЫ С Т. МАНСУРЯНОМ)**

Способность по-новому осветить содержательные основы национального духа является гарантией существования и жизнеспособности любой композиторской школы. Часто то, что очевидно, внезапно предстает под другим углом зрения. Становятся зримыми внутренние смысловые связи, начинают постигаться нити единства, реально ощущаться выводы, сделанные из музыкального произведения. Здесь ориентирующим фактором становится эстетическое чутье и совесть каждого представителя данной композиторской школы, а встреча с таким деятелем искусства превращается в повод увидеть собственное лицо и ощутить свою силу через коренной и глубокий музыкальный и словесный смысл. В современном армянском музыкальном мире одним из таких символов является выдающийся композитор и живой классик Тигран Мансурян. В основе его музыки и творческих размышлений - пытливый взгляд человека, знающего прошлое и видящего сегодняшний взлет.

Тигран Мансурян убежден, что становление композиторской школы является процессом, требующим каждодневного завоевания: одно дело процесс обогащения, другое дело - наконец-то сказать, что композиторская школа состоялась как таковая. Нашим примером выхода на международную арену и возбуждения там интереса, по Мансуряну, является Комитас. За комитасовским периодом последовал период Романоса Меликяна с его малыми миниатюрами и такими мелодическими, ладовыми, цветовыми открытиями, до которых европейской музыке зачастую было далеко. Затем наступил период обогащения, когда утвердились симфонии А. Хачатуряна с их мощной драматической структурой, балеты, в особенности "Спартак", и концерты с их инструментальным великолепием. К этому ряду принадлежит Симфония Эдварда Мирзояна со своими гармоническими решениями, плодом армянского мелодического мышления, и, наконец, Арно Бабаджанян с жанром трио и сонаты, которые утверждают профессиональную конструктивную закономерность. Согласно Т. Мансуряну, главной опорой армянской композиторской школы являются произведения Комитаса, Р. Меликяна, А. Хачатуряна, А. Бабаджаняна и Э. Мирзояна.

Каждое поколение, если обладает связями с армянским мелосом, территорией, традицией, церковью и языком, должно искать во всем этом сегодняшнюю потребность в становлении школы. Тигран Мансурян придает особое значение армянскому певческому искусству: произведениям, связанным с армянским языком.

Вообще существует такой принцип ведения композиторского хозяйства: если написаны, скажем, три-четыре крупных инструментальных произведения, правильнее было бы возвратиться к вокалу, пению, соотношению слово-мелодия. После этого и благодаря этому сочиняющий музыкант обновляется. Так обновляется вся композиторская школа, если обладает произведениями певческого искусства,

независимо от того какие это произведения: хоровые или сольные. Фактически вся европейская полифония построена на хоровой основе, весь ее закономерный ход развития, степень становления законов и формулировки были связаны с хором и ансамблевым пением. У нас то же самое сделал один из основоположников армянской композиторской школы Комитас. Эту линию продолжил классик армянского вокального жанра Романос Меликян, который с хронологической точки зрения следует за Комитасом. Он создал шедевры армянского романса. Например, только один романс "Ми лар" ("Не плачь") из цикла "Змрухты" открыл целый мир для армянской творческой мысли. Романос Меликян хорошо об этом знал и говорил, что для него один романс является тем же, чем для П. И. Чайковского одна симфония. Его романсы действительно стали для нашей композиторской школы симфониями с точки зрения становления композиторской школы, освоения технических вопросов и усовершенствования, т. е. шлифовки композиторской техники. Путь от романса к симфонии будет пройден уже Арамом Хачатуряном: так, некоторые гармонические обороты "Шапах кутас" того же цикла Романоса Меликяна и финала Скрипичного концерта А. Хачатуряна почти в точности совпадают с той лишь разницей, что Романос Меликян решает проблему в локальных рамках национальной школы и вокального жанра, но с великолепием, а Арам Хачатурян симфонизирует услышанное. То, что в романсе еще в зародышевом состоянии, в концерте звучит уже открыто.

Весь музыкальный арсенал Э. Мирзояна во всех своих формах связан с Романосом Меликяном. Между ними есть одна разница, являющаяся для нового поколения следствием новых связей. Здесь выбор средств опирается, с одной стороны, на имитацию, подражание нашим национальным мелодиям, на их прямое введение, а общая структура подчинена отшлифованной системе, приведенной к серьезной учебной дисциплине, заимствованной у Московской школы, у которой новое поколение усвоило все самое лучшее. При этом это не является слепым подражанием европейской музыке. Так работал и Комитас: произведения Комитаса создавались на армянской мелодической основе, но остальное, можно сказать, имеет касательство и к европейской музыке. То есть, например, если отказываешься от принципов функциональной гармонии европейской школы, то вступаешь в сферу, где эта гармония есть, но имеет другой смысл. Часто в европейской музыке эти звуковые сочетания имеют совершенно иной смысл. Например, аккомпанемент песни Комитаса "Антуни", символа живущего на чужбине армянина, звучит в мажоре. Но Комитас хорошо знал, что это не мажорная песня и аккомпанемент тоже не мажорный. Здесь, согласно Т. Мансуряну, Комитас гениально использует двойной смысл одного и того же явления: там, в Европе это имеет один смысл, здесь - совершенно иной. Э. Мирзоян помнил и высоко ценил слова своего любимого учителя Литинского: "Лучше не правильно, но хорошо, чем правильно, но не хорошо". В его музыке всегда срабатывал этот принцип предпочтения ошибки и прекрасного. Э. Мирзояну было известно о всем богатстве ассоциаций, он говорил, что по своему характеру он восточный человек, а по характеру своей музыки - западный. Его связь с корнями столь естественна, что в своих произведениях, например в романсе "Асум ен, те" он не боится, что его музыка может быть

воспринята как восточная или слишком по-местному звучащая (поскольку тогда было не принято быть столь незавуалированно восточным). Именно поэтому он находит решения с двояким смыслом, обращается к непривычным сочетаниям звуков, к сопоставлениям, выходящим за рамки школы.

Согласно Т. Мансуряну, армяне, в плане как духовной, так и светской музыки получали подпитку из двух источников: мы одновременно являемся и Западом, и Востоком. "Культура" - это мир влияний связей, территория взаимного обогащения разных источников. В этом смысле мы действительно являемся культурной нацией, приходит к заключению Тигран Мансурян. В каждом произведении Э. Мирзояна присутствует и Запад, и Восток. Он доверял Востоку и не превращал в догму, в школьное правило предложенное Западом. Эти две силы интересно взаимодействуют, поскольку западная школа пока не окаменела. В лучших наших произведениях гибко действовали формы сближения и гармонизации Востока и Запада. Сегодня всемирное движение интенсивно; отношения Запад-Восток обрели неожиданный размах и вызывают интерес. Насколько данная композиторская школа связана с корнями, насколько она усвоила весь арсенал современной музыки?

Как известно, на пути становления музыки вершиной композиторской мысли является симфония. Простая линия, обладающая народным мелодическим мышлением, может достичь наивысшей точки благодаря произведению с драматургически сложной и целостной структурой. С этой точки зрения представляют интерес произведения, отражающие динамику простой мелодии. Представляет интерес не столько степень отшлифованности миниатюры, ее красота, сколько драматургия. Здесь Тигран Мансурян выделяет "Гарун а" ("Весна") Комитаса. Интонационную основу этой лирической песни составляет малая терция. Хачатурян на ее основе создал основную тему своей Второй симфонии с несколькими восходящими терциями. Позднее Арно Бабаджанян в маленьком пассаже в начале Скрипичной сонаты показывает как овладеть целым: звуки на основе терции обладают большим зарядом для раскрытия в крупной драматургии из эмбрионального состояния. У Бабаджаняна в его отношениях с терцией из песни "Гарун а" Комитаса чувствуется совершенно новое качество, маленькое обогащающее отклонение: в ряду из трех звуков появляется, то есть дополняется, четвертый. И именно посредством дополнения А. Бабаджанян совершает свой композиторский поступок в армянской профессиональной творческой школе.

Принимая во внимание эти примеры, убежден Т. Мансурян, надо уметь слышать и брать за основу в качестве направления завтрашнего дня самое главное и наиболее перспективное. Сейчас такое время, когда меняются условия: меняют свои места в ценностном ряду имена отдельных композиторов, произведения. Например, раньше ценности, связанные с именами, были распределены в следующем порядке: А. Бабаджанян, автор "Героической баллады", Александр Арутюнян, автор кантаты "Родина", а масштабы таланта Э. Мирзояна стали осознаваться позже. По оценке Тиграна Мансуряна, одна симфония, один квартет Э. Мирзояна являются жестом гиганта в бесконечность, в недостижимые выси, независимо от того, сколько было таких жестов: если это жест гиганта, а об этом свидетельствует само произведение, то достаточно и одного жеста. Симфония, несомненно, шедевр. Четырехчастный цикл

проходит сквозь интересные стадии. Т. Мансурян приводит слова Амо Сагяна о поэме "Ануш" Ованеса Туманяна. В поэме описываются радости и горести каждого из четырех времен года. Зимой-свадьба, но трагедия, весной - Вознесение и картина гадания и т.д. Это - система, и Симфония Э. Мирзояна является произведением, прошедшим через все эти светотени, через все объемы, не через части, а через целое; такой бывает жизнь в моменты ликования, в моменты размышления. Мансурян убежден, что после Второй симфонии Арама Хачатуряна в этой сфере возвышается именно Симфония Э. Мирзояна, мелодичная, напевная, полностью соответствующая действительности, узнаваемая, полюбившаяся, драматичная, поскольку здесь прослеживаются жанровые связи с песнями "Керин екав мер бак", "Ес кез теса, сиртс ехав цируцан", которые для своего времени и для автора были автобиографичными и говорящими символами.

В конце Тигран Мансурян подтверждает, что для композитора процесс сочинения - загадка. В то же время он уверен, что необходимо понимать произведения, постигать их глубины, это обогащает все сферы во всех направлениях: сферу мысли и сферу чувств, дает творческий заряд. Но невозможно каким-либо способом или посредством применения каких-либо стратегий подготовить этот взмах жезла, возвещающий о рождении нового произведения: это либо бывает, либо нет.

## მიკროტონურობა – თანამედროვეობის ექსპერიმენტი თუ ტრადიციის გარღვევა?

მიკროტონურობა ბგერათორგანიზების ერთ-ერთი უძველესი სისტემაა, რომელიც ეფუძნება ნახევარ ტონზე მცირე ინტერვალებს. მან არათუ გაუძლო საუკუნეთა გამონეგებს, არამედ გასული საუკუნიდან ახალი ენერჯითა და მრავალფეროვნებით კვლავ ვითარდება. მიკროტონურობა ყოველთვის არსებობდა ამა თუ იმ სახით, ხოლო XX საუკუნის 60-იანი წლებიდან იგი საკომპოზიტორო ენის განუყოფელ ნაწილად იქცა.

ევროპულ და ამერიკულ ლიტერატურაში მუსიკას ნახევარ ტონზე მცირე ინტერვალთა „მიკროტონულს“, ზოგჯერ „მეოთხედტონულს“ უწოდებენ. გასული საუკუნის დასაწყისში აქტიურად გამოიყენებოდა ასევე ტერმინი „ულტრაქრომატიკა“, კონკრეტული კომპოზიტორების თეორიულ შრომებში კი გვხვდება ტერმინები „ინფრაქრომატიკა“ (ი. ვიშნეგრადსკი), „ბიქრომატიკა“, „პოლიქრომატიკა“ (ა. ჰაბა), უმაღლესი ქრომატიზმი (ა. ლურიე). რუსულენოვან წყაროებში, განსაკუთრებით კი საბჭოთა პერიოდში შექმნილ შრომებში დომინირებს ტერმინი „მიკროქრომატიკა“, ზოგჯერ გვხვდება ასევე ცნება „მეოთხედტონური მუსიკა“. ამ ორი ტერმინის – „მიკროქრომატიკა“ და „მიკროტონურობა“ – არსი მსგავსია, მაგრამ არაიდენტური. პირველ შემთხვევაში ხაზგასმულია სისტემის, როგორც ქრომატიკის განვითარების ახალი ეტაპის მნიშვნელობა; „მიკროტონული“ კი უფრო ზოგადი ტერმინია, რომელიც მიუთითებს თვით მოვლენის შემადგენელი ტონების თვისებაზე. მსგავსი განზოგადებულობის გამო, ჩვენ უპირატესობას ვანიჭებთ ტერმინს „მიკროტონალობა“<sup>1</sup>.

მიკროტონურობა იმ ერთეულ სისტემებს მიეკუთვნება, რომელიც გვხვდება რადიკალურად განსხვავებულ მუსიკალურ კულტურებში. იგი საფუძვლად უდევს აზიურ ტრადიციულ მუსიკას. ამავდროულად, ჯერ კიდევ ძველი ბერძენებისა და რომის იმპერიის მუსიკაშიც გამოიყენებოდა, სადაც გავრცელებული იყო სამი ტიპის ინტერვალური სახეობა: დიატონიკა, ქრომატიკა და ენარმონიკა (= მიკროქრომატიკა). სწორედ ეს უკანასკნელი გულისხმობდა ბგერებს შორის ნახევარ ტონზე ნაკლები ინტერვალების გამოყენებას. ამ პერიოდის შემდეგ მიკროტონურობა თანდათანობით დავიწყებას მიეცა. ევროპული პროფესული მუსიკის განვითარების პირველი ძირითადი ეტაპი – შუა საუკუნეების პერიოდი ძირითადად მოდალური დიატონიკის ნიშნით ვითარდებოდა, თუმცა გრიგორისეული ქორალის პრაქტიკაში მიკროტონურობის ელემენტები ჯერ კიდევ გამოიყენებოდა (იხ. Taruskin, 2010). XIII-XVI საუკუნეებში ამ თვალსაზრისით საინტერესოა იმ დროს გავრცელებული ე.წ. musica ficta-ს პრაქტიკა, სადაც შემსრულებელს შეეძლო დამატებით არაფიქსირებული ტონების ჩამატება. განსაკუთრებული ინტერესი ახალი ჟღერადობების ძიებისა, კერძოდ კი მიკროტონურობისადმი შეინიშნება XVI საუკუნიდან, როდესაც მოტეტებში, მადრიგალებში ხშირად მიმართავენ მოდალურ ქრომატიკას (გვიდოს ბგერათრიგში ორმაგი b/h სა-



ფეხურის არსებობა). ამ კუთხით აღსანიშნავია ნიკოლა ვიჩენტინოს შრომები და ნანარმოებები, სადაც დასაბუთებულია ძველბერძნული კილოების გამოყენების შესაძლებლობა მუსიკალურ პრაქტიკაში და შემუშავებულია 38-ტონური ტემპერაცია. მან ასევე შექმნა ჩემბალო უამრავი დამატებითი კლავიშით, სადაც ოქტავაში მოთავსებული იყო 38 ტონი. ვიჩენტინოს იდეებს შემდეგ ავითარებდა თავის შრომებში მარენ მერსენიც. მაგრამ ეს იყო მიკროტონურობის განვითარების მეორე ეტაპი, რომელმაც სათანადო გაგრძელება ვერ ჰპოვა, ვინაიდან შესაბამის საუკუნეს ელოდა და მაჟორ-მინორის დამკვიდრებასთან ერთად მიკროტონურობა კვლავ მოექცა ჩრდილში 300 წლით (მომდევნო საუკუნეებში იშვიათად, მაგრამ იყო ახალი ტიპის ტემპერაციის გამოგონების მცდელობები: იოზეფ სოვიეს (1701) 55-ტონური ტემპერაცია, ნიკოლაუს მერკატორის 53-ტონური ტემპერაცია).

ერთხელ მოდალობამ, მეორედ კი ტონალობამ მიკროტონურობა გვერდზე განიეს და დროებით შეაჩერეს მისი განვითარების ხაზი. ამიტომ ლოგიკურია ამ სისტემისადმი გამძაფრებული ინტერესი სწორედ XX საუკუნის დასაწყისში – მაშინ, როდესაც მოდალობამაც და ტონალობამაც განვითარების სრული ციკლი გაიარეს და ახალ საუკუნეში ახალი რესურსის გამონახვა განსაკუთრებით აქტუალური ხდება ფიზიკასა და აკუსტიკაში სამეცნიერო-ტექნიკური პროგრესის ფონზე. სიმპტომატურია, რომ ამ სისტემასთან სხვადასხვა კონტინენტების კომპოზიტორები ერთდროულად მივიდნენ. ყველას მათ აერთიანებდა 12-საფეხურიანი თანაბარზომიერი ტემპერაციის რეორგანიზების სურვილი. ამიტომ, XX ს. პირველ ათწლეულში თანაბარზომიერი ტემპერაციის გადალახვის იდეა გავრცელდა სხვადასხვა კონტინენტებზე და ქვეყნებში: ჩეხეთში (ა. ჰაბა), ამერიკაში (ჩ. აივზი), იტალიაში (ფ. ბუზონი), გერმანიაში (რ. შტაინი და ი. მაგერი), მექსიკაში (ჰ. კარილიო). რუსეთში მიკროქრომატიკის აღორძინების მეორე უმნიშვნელოვანესი კატალიზატორი იყო სკრიაბინის შემოქმედება, რომელიც ვიშნეგრადსკის, ლურიეს, კულბინის, მათიუშინის, გ. რიმსკი-კორსაკოვის და სხვათა მიკროტონულ ძიებათა ერთ-ერთი მთავარი იმპულსი იყო. თუმცა სისტემის დამკვიდრების ისტორიული ბედი XX საუკუნეშიც არაერთგვაროვანი იყო. საუკუნის პირველ ნახევარში მან კვლავ, უკვე მესამედ, დაუთმო ადგილი დოდეკაფონიას, სერიალიზმსა და ალელატორიკას, და მხოლოდ 60-იანი წლებიდან წამოიწია წინა პლანზე.

ცხადია, ახალი ტემპერაციის განსხვავებული პრინციპი აჟღერებისთვის სპეციფიკურ, მანამდე მუსიკალური პრაქტიკისთვის უჩვეულო საშუალებებს მოითხოვდა. შესაბამისად აქტუალური გახდა ინსტრუმენტარიუმის განახლების იდეაც. ამიტომაცაა, რომ ბევრი მიკროტონური ნანარმოები დაწერილია არატემპერირებული საკრავებისთვის (ჩასაბერი, სიმებიანი). უფრო რთულია მისი რეალიზება ვოკალურ კომპოზიციაში – ამ ტიპის მუსიკის შესრულება დიდ პრაქტიკასა და ცოდნას, სპეციფიკურ შესაძლებლობებს მოითხოვს. მეორეს მხრივ, ხდება სხვადასხვა ტიპის მიკროტონური საკრავების გამოგონება, რომელთა აღნაგობა ამა თუ იმ წყობის შესაბამისი იქნებოდა. მათ შორისაა ვიშნეგრადსკის მეოთხედტონური ფ-ნო, ა. ავრამოვის ხემიანი პოლიქორდი, ა. ოგოლევცის 17- და 29 საფეხურიანი წყობის კლავიშიანი ინსტრუმენტები, ვ. მელენ-

დორფის, ი. მაგერის მეოთხედტონური ფისჰარმონია, ფ. შულერის მეოთხედტონური კლარნეტი, ა. ფოკერის ორგანი ოქტავაში 31 ბგერით და სხვ.

მოკლედ შევეხებით ჰარმონიული სტრუქტურის თავისებურებებს. მიკროქრომატიკის მეშვეობით დამკვიდრდა უამრავი ახალი ინტერვალი და ბგერათრიგი, გაჩნდა მათი ურთიერთკავშირის ახალი ფორმები, რაც შესაბამისად რადიკალურ ცვლილებებს თუ კლასიკური ჰარმონიის პოზიციიდან „მოშლასაც“ კი იწვევდა ფუნქციური სისტემის ურთიერთკავშირში. ეს ის შემთხვევაა, როდესაც „პოლი“-ს იდეა რეალიზებულია ერთი სისტემის ფარგლებში, ვინაიდან: ა) თვით მიკრო შესაძლებელია სხვადასხვა ვარიანტებში (1/4, 1/3, 1/8, 1/16 და ა.შ. ტონური მიკროქრომატიკა), ბ) აკორდში შესულია დიატონიკის, ქრომატიკისა და საკუთრივ მიკროქრომატიკის ყველა შესაძლო სტრუქტურა, და პრინციპში არანაირი შეზღუდვა არც არსებობს.

ეს სისტემა ემსგავსება მოდალურს – მასსავით პოლიცენტრულია და შესაბამისად სტატიკური. მიუხედავად იმისა, რომ, როგორც აღინიშნა, არსებობს მიკროტონების დაყოფის რამდენიმე ნაირსახეობა, მოქმედების მექანიზმი საერთოა. ესაა სისტემა, რომელიც გასულია ქრომატიზირებული ტონალობის ორბიტიდან და რომელსაც, პრინციპში, საზღვარი არ აქვს – მით უფრო დღეს, როდესაც ეს იდეები ელექტრონულ, კომპიუტერულ მუსიკაში აქტიურად გამოიყენება და რეალიზების ახალ გზებს იძენს (ერთ-ერთი პერსპექტივა – „სპექტრული მუსიკა“).

მსგავსი მრავალფეროვნება შესაბამისად მრავალფეროვნებას ქმნიდა თვით სისტემის შიგნითაც. მკვლევარები ი. კუზნეცოვი და ი. ნიკოლცევი გამოყოფენ მიკროქრომატული სისტემის 4 ძირითად ნაირსახეობას:

1. ულტრაქრომატიკა – როგორც ზექრომატიზმი, როდესაც ქრომატიკაზე დაშენებულია მიკროქრომატიზმი, მსგავსად დიატონიკაზე დაშენებული ქრომატიზმისა (მაგალითად, ლუტოსლავსკის „საორკესტრო ნიგნი“);

2. მიკროგადანაცვლებული ბიქრომატიკა – 24 ბგერის ფარგლებში თანაარსებობს ორი 12-ნახევარტონური, ერთმანეთისგან მეოთხედტონით დაშორებული სივრცე (ა. ჰაბა, ვიშნეგრადსკი, კარილიო, სუსლინი);

3. შერეული ბიქრომატიკა – ზედა ფორმის მსგავსად აქაც ორი 12-ნახევარტონური სივრცეა, მაგრამ ისინი არაა ერთმანეთისგან განცალკევებული და წარმოიქმნება თითქმის ერთიანი 24-ბგერიანი სივრცე (ჰაბა, ვიშნეგრადსკი, ჩ. აივზის 3 მეოთხედტონური პიესა).

4. ინდივიდუალურ-სისტემური მიკროქრომატიკა – შეუძლებელია დაიჭირო ნახევარტონების მათგანიზებებლი ფუნქცია, შერეულია ზედა სამი სისტემა (შნიტკეს კონცერტი ფ-ნოსა და სიმებიანი ორკესტრისთვის).

უნდა ითქვას, რომ მიკროტონურობა ქრომის, ფერის გრადაციათა მრავალფეროვანი ჩვენების იდეალური საშუალებაა. ამიტომაც, რომ იგი ხშირად გამოიყენება მრავალხმიან სონორულ კომპლექსებში (პენდერეცკის, ლუტოსლავსკი, დენისოვი). ამ შემთხვევაში იგი ვერტიკალში სონორული ჟღერადობის სიმკვრივის შექმნის ხერხია. ამ დროს სმენისთვის ნაკლებად აღსაქმელია საკუთრივ მიკროტონული გრადაციები – მრავალხმიან კლასტერულ კომპლექსში ბგერათა შორის დაშორების გარჩევა არცთუ ისე იოლია. განსაკუთრებით მკაფიოდ, გამიშ-

ვლებულად ისმის მიკროტონურობა ლინეარულ, ჰორიზონტალურ ქრილში – სწორედ ამ დროს ვლინდება, „ისმის“ მისი ჟღერადობის პოტენციალი.

მუსიკალურ პრაქტიკაში გვხვდება როგორც წმინდა მიკროტონული, ასევე შერეული სისტემით დაწერილი ნაწარმოებები, სადაც მიკროტონურობა გამოიყენება გარკვეულ მონაკვეთში, კომპლექსში ტონალობასთან, ატონალობასთან, მოდალობასთან.

ისევე, როგორც ჰარმონიულ სისტემასთან მიმართებით, ასევე სანოტო დამწერლობის თვალსაზრისითაც დღეისათვის არ არსებობს მიკროტონული მუსიკის ჩანერის ერთიანი სისტემა. ცხადია, რომ ერთეულეზად დაყოფილი სისტემისთვის შესატყვისია დეტერმინირებული ნოტაცია, სადაც მაქსიმალური სიზუსტითაა აღბეჭდილი მეოთხედტონური უმცირესი დადაბლება თუ ამაღლება. სწორედ ამ მიზნით სხვადასხვა კომპოზიტორი/მკვლევარი იყენებს განსხვავებული ფორმის ნიშნებს. ერთი კი საერთოა – დამწერლობის ყველა ვერსია ცდილობს მოთავსდეს 5-ხაზიან სანოტო სისტემაში და „იტრიალოს შვიდი ძირითადი ბგერის ირგვლივ“.

ჩვენი ყურადღება მიიქცია იმ შემთხვევებმა, როდესაც მიკროქრომატიკული ნაწარმოები გადმოცემულია არადეტერმინირებული დამწერლობით. მხედველობაში გვაქვს ის ნიმუშები, როდესაც ვიზუალურად სანოტო ტექსტში არცერთი მიკროქრომატიკული ნიშანი არაა და ავტორისეული რემარიკის გარეშე ნაწარმოები ჩვეულებრივ 12-ტონურ სისტემაში დაწერილ კომპოზიციას ჰგავს. ეს დაახლოებით ისეთივე მოვლენაა, როგორც „ცრუ“, მოჩვენებით პოლიფონია – პოლიფონია ფურცელზე, დამწერლობაში ჩანს, მაგრამ არ ისმის. აქ კი პირიქითაა – ფურცელზე არანაირი მიკროტონურობა არ ჩანს, სმენით კი ნაწარმოები მიკროტონულია. წარმოიქმნება გარკვეულნილად პარადოქსული რამ: „ცრუ“ არადეტერმინირებული ნოტაცია – ნოტაცია, რომლის მეშვეობით რთულია წარმოიდგინო ნაწარმოების რეალური ჟღერადობა.

ცნობილია, რომ მიკროტონურობა ყოველთვის არსებობდა შემსრულებლობაში (ვოკალურ, არატემპერირებულ საკრავთა პრაქტიკა), აკადემიურ და ჯაზურ მუსიკაში. შეუძლებელია მისი გამომსახველობითი რესურსის სრულად აღწერა. ზოგადად კი ვიტყვით, რომ მიკროტონურობა გამძაფრებული ქრომატიული მელოდიკის, ზოგადად სტატიკურ-მედიტაციური ჟღერადობის ტიპის, სონორული შრეების ჰარმონიული სიმკვრივისა და ინტენსიურობის შექმნის საშუალებას წარმოადგენს.

ახალი ტიპის მიკროტონური ჟღერადობებიდან, სისტემიდან მოლოდინი მართლაც რომ დიდი იყო, თუმცა შეიძლება ითქვას, რომ საუკუნის პირველი ნახევარში ძირითადად კომპოზიტორები ორიენტირებულები იყვნენ მუსიკალური ენის განვითარებაზე, ვიდრე ფორმის რეორგანიზებაზე – ისევე, როგორც ეს მოხდა შონბერგის შემთხვევაში. ამავდროულად, თვით სისტემის სპეციფიკურობიდან გამომდინარე, ძირითადად დომინირებდა სტატიკური ტიპის კომპოზიციები, სადაც ხშირად მოისმოდა უცნაურ სარკეში არეკლილი და გარდასახული გვიანრომანტიკული ინტონაციები თუ ატონალური სვლები. აქვე დავძენთ, რომ დღემდე მუსიკოლოგიაში არაა შემუშავებული მიკროტონური მუსიკის ანალიტიკური მეთოდები, ამ მოვლენიდან მიდგომის ერთიანი პრინციპები, რაც საკითხის სამომავლო პერსპექტივებს კიდევ უფრო აფართოებს.

მიკროტონურობის განვითარება XX საუკუნეში არ წარმოადგენს ძველბერძნული კილოური აზროვნების აღორძინების მორიგ მცდელობას. ამ მოვლენის არსი (მსგავსად, მაგალითად, შუასაუკუნოვანი ჰოკეტისა და XX საუკუნეში მისი გარდასახვის – პუანტილიზმისა) ძირეულად განსხვავებულია. იგი ვაგნერისეული ლინეარული განვითარების ლოგიკურ, უფრო მოქნილ და მრავალფეროვან გაგრძელებას და ამავდროულად, გართულებული ჰარმონიული ჟღერადობების მიღწევის საშუალებას წარმოადგენდა. ასევე იყო სკრიაბინისეული იდეის ლოგიკური გაგრძელება – იდეისა, სადაც აკორდის ობერტონული ელფერი მის ფერადოვნებასა და ექსპრესიას განაპირობებდა. მიკროტონურობა იყო საშუალება მოეხდინათ თანაბარზომიერი წყობის რეორგანიზება, ამიტომაც იყო ის მომხიბვლელი და ერთნაირად აქტუალური სხვადასხვა ქვეყნის კომპოზიტორთათვის. ეს ის შემთხვევაა, როდესაც მხატვრული იდეა მომნიჭებულია, ჰაერშია და ელის თავისი უამრავი რეალიზებიდან საუკეთესოს გამოვლენას (გავიხსენოთ თუნდაც ატონალურ სისტემებზე ერთდროული მუშაობა შონბერგის, ჰაუერის, როსლავეცის, იავორსკისა და სხვათა მიერ).

მიკროტონურობის უძველესი სისტემა გარდაისახა თანამედროვეობაში. ეს იყო ახალი ჰარმონიული ენის მოძებნის მცდელობა და ამავდროულად რიგ შემთხვევაში სწორედ მიკროტონურობის მეშვეობით ხდებოდა ძველი, ტონალური სისტემის გამრავალფეროვნება (24 ტონალობა ნაცვლად 12-ისა). XX საუკუნეში მიკროტონურობა ესთეტიკიდან, იდეოლოგიიდან თანდათანობით გარდაისახა საკომპოზიტორო ტექნიკის, საკომპოზიტორო ენის ნაწილად. დღეისათვის უამრავი კომპოზიტორო საუბრობს 12-საფეხურიანი თანაბარზომიერი ტემპერაციის მოძველებულობაზე, იმაზეც კი, რომ სისტემამ ამონურა თავისი შესაძლებლობები, რაც მიკროტონური მუსიკისადმი უდიდეს ინტერესს ხსნის. იგი დღემდე აქტუალურია და სხვადასხვა სტილის კომპოზიტორთა ყურადღებას იპყრობს. საინტერესოა, რომ თანამედროვე ქართული მუსიკა ამ ფენომენისადმი ინერტულია. მიუხედავად იმისა, რომ ქართული ძველი პროფესიული თუ ხალხური ქართული მუსიკა არატემპერირებულია, ხალხურობაზე ორიენტირებულ ქართული მუსიკის კლასიკურ პერიოდში დომინირებდა რომანტიკული ტრადიციები, და ეროვნულობა მუსიკალური სისტემის წყობის დონეზე არ აისახა. სავარაუდოა, რომ უახლეს ქართულ მუსიკაში მომავალში განვითარდება მიკროქრომატიკული მუსიკა, განსაკუთრებით კი იმ ახალგაზრდა კომპოზიტორების შემოქმედებაში, რომლებიც ელექტრონულ მუსიკას წერენ. მიკროტონული მუსიკა ელექტრონული მუსიკის განვითარების ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს პერსპექტივას წარმოადგენს, რაშიც ამ ტრადიციული და უძველესი ფენომენის უდიდესი პოტენციალი და მომავლის პერსპექტივა ვლინდება.

### **შენიშვნები:**

1. აქვე დავძენთ, რომ მიკროტონურობის მსგავსი, მაგრამ სისტემურად განსხვავებული მოვლენაა ეკმელიკა. ისიც მიკროტონალურ ჟღერადობაზე, მხოლოდ არაფიქსირებულ, არასისტემულ მიკროტონულ სვლებზე (გლისანდო, წამოყვირება და ა.შ.) აიგება. სწორედ ამ თვისებით განსხვავდება ეკმელიკა მიკ-

როტონურობისგან, სადაც თითოეული ბგერა – უმცირესიც კი დიფერენცირებულია.

#### გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Адер Л., Микротоновая музыка в Европе и России в 1900-1920-е годы. Дисс. на соиск. уч. ст. канд. искусств. Санкт-Петербург, 2013
2. Высоцкая М., Григорьева Г. Музыка XX века : от авангарда к постмодерну : Учебное пособие. Москва, 2011
3. Когоутек Ц., Техника композиции в музыке XX века. Москва, 1976
4. Кузнецов И., Никольцев И., Микротоновые системы в отечественной и зарубежной музыке.  
<http://lukashevichus.info/knigi/kuznetsov-nikoltsev-mikrotonovyye-sistemy.pdf>
5. Холопов Ю. Гармонический анализ: В 3-х частях. Ч. 3. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009.
6. Austin William W. Music in the 20th Century from Debussy through Stravinsky. New York: W. W. Norton & Company, 1966.
7. Taruskin, Richard. Music in the Early Twentieth Century / The Oxford History of Western Music. Vol. 4. Oxford; New York: Oxford University Press, 2010

**THE CAUCASUS IN THE AUTOBIOGRAPHY OF JAZEPS VITOLS:  
EXPERIENCE OF LITERARY AND MUSICAL STUDY**

It is common to relate the creative work and biography of Jāzeps Vītols (1863-1948), the founder of the Latvian School of Professional Composition, to three significant geographical locations:

1) St. Petersburg, the megalopolis of tsarist Russia, where he commenced educator's (later on professor's) activity after the graduation from the conservatoire in 1886;

2) Riga, where in the second half of 1918 he arrived to act as the director of the Latvju Opera, but on August 20, 1919 he was already chosen by the Cabinet of Ministers as the leader of Latvian Conservatory of Music;

3) The cities in Northern Germany (Flensburg, Detmold and Lübeck), where he lived in exile from October 1944 till the end of his life in 1948.

However, Jāzeps Vītols's memoirs "The Memories of My Life" ("Manas dzīves atmiņas") discover more diverse geographical scenery because during his lifetime Jāzeps Vītols heartily travelled to Finland, the Crimea, and also in the direction of Southern Europe - to Hungary, Austria, Germany, France, the Switzerland, and Italy. Quite often the notes of J. Vītols's whereabouts of that time in the published articles, letters, and musical compositions differ – St. Petersburg, Zarechje, the Crimea health resorts in Saki and Koreiz, Lisychansk, Arkhangelsk, etc. Up to now, within the context of creative work, Zarechje in Porshov District of Pleskav Province has justly been emphasized most of all because here in summer 1899 he composed the Latvian choral music masterpiece "Castle of Light" ("Gaismas pils"). Even to this day this song has been his most famous composition that is included in the required repertoire of the General Latvian Song and Dance Festival, and usually it is performed at the end of the entire festival. The Castle of Light (the lyrics written by poet Auseklis) - the nationally patriotic and always strengthening and uniting symbol for the Latvian nation, which was performed for the first time in V General Latvian Song Festival in 1910, was actually composed in a lonesome nook of Russia, where the impressions and effort of the Latvian cultural resurrection did not resound. In his memories J. Vītols mentions that in Zarechje "an intelligent man spent uneventful days; there was a total lack of any society" (Vītols, 1963:111). He adds in his memories: "It is pleasant to remember the green meadows and refreshing air of Zarechje. Almost completely I missed the forests." (Vītols, 1963:112) Then the nature scenery has also resembled the traveller's home land very little.

Admittedly, none of the creative work researchers has been especially interested in Jāzeps Vītols's travelling notes for the time being, and no attention has been drawn to Jāzeps Vītols's journey to the Caucasus. However, one episode of his autobiography reveals an interesting nuance concerning Jāzeps Vītols as a traveller in general. He writes that "by nature I am neither too agile, nor inquisitive. I better feel myself at the desk rather than on a train; and on the way I am fearful, nervous and not always a pleasant

companion.” (Vītols, 1963:112) Regardless of the above, in the period until the end of 1918 Jāzeps Vītols travelled for recreation purposes almost on every summer holiday. Together with his friend Oskars Holzapfel in summer 1901 Jāzeps Vītols (having just received Professor's title and salary at St. Petersburg Conservatory) went to the Caucasus. On this route he also travelled along the Volga for the first time. The actual reason for the chosen journey most probably was the rheumatism, acquired by Jāzeps Vītols in former days, and his aim to undergo treatment in health resorts. However in summer 1901 he spent a week of active touring around the legendary Caucasus.

In Jāzeps Vītols's autobiography, which was published in Russian for the first and temporarily only time in 1969<sup>1</sup>, and which ensures the availability of this unique material of cultural history to a wider range of readers, the episode from the section “On the Way” about the Caucasus is not included at all. It poses an important question to the research - what kind of Jāzeps Vītols do we make the readers get to know and why? Is only an ornamental value attributed to the Caucasus episode if it has been excluded? Based on the publication of memoirs in Latvian in 1963, within the framework of the article, this fragment of journey will be partially restored in order to trace composer's experiences in the Caucasus and enable a wider range of the interested persons to learn about the Latvian composer's impressions on his first lengthiest journey away from St. Petersburg.

On Whitsunday morning in 1901 Jāzeps Vītols and his colleague, pianist Oskars Holzapfel, were already in Moscow. They did not stay here and set out further through Nizhny Novgorod. In the memories J. Vītols writes: An unusual, happy feeling when the posh *Misisipi* type luxury steamer slowly left the Novgorod Harbour under pilot's guidance. “A week of absolute freedom in the most loveliest springtime, being rocked by the majestic stream in Europe - - I start fancying: there was no rocking, even not in those stretches where the spring floods had turned the river into the sea, at which only one another cluster of bushes sent a message about the probable coast. “The Professional” would fill two thick volumes with his travel impressions. The upper end of stream is adorned with an almost continuous string of rafts and convoys of barges. The ports are similar to a multitude of ants: the further to the south, the more it seems to be getting closer to the Tower of Babel - the intermingling of tongues would be a hard nut to crack for the Orientalists. The beauty of nature on the left bank in the first spring - my poor pen is not good enough to describe it.” (Vītols, 1963:113) J. Vītols mentions that the main dishes on this journey were the monotonously repeated fantastic sterlet and delicious caviare, which were purchased at the harbour markets and “were eaten up like porridge” by both travellers. (Vītols, 1963:114) The next stop for the travellers on the route is Caricina (the present-day Volgograd). According to the narrative, the further means of conveyance were the train. In the memory story it is followed by a new paragraph about dinner somewhere in Vladicaucasus: “It is not eight o'clock yet; but everywhere in the dusk electric lights are already gleaming like diamonds: the darkness sets in suddenly. It feels strange after the enjoyment of white nights just now. In a low cellar we are feasting on real shashlik with green chives, small and pearl-white onions, and innocent russet powder instead of pepper. Why didn't it occur to me to ask what kind of powder it was?” (Vītols, 1963:114) It should be noted here that J. Vītols especially indicated that he had written his memories about the

Caucasus in 1942 (Vītols, 1963:114), when under the circumstances of war due to the limited food these “details of delicious meals” aroused particular nostalgia.

In Caricina the travellers managed to catch a stage-coach (the last two seats next to the cab-man were free) and their route went along the Georgian Alpestrine War Path to Tiflis (the present-day Tbilisi). Jāzeps Vītols describes this episode more in detail: “At six o'clock in the morning we are already moving merrily. In about two hours we notice a shot beautiful horse, lying next to the road, the cab-man indifferently tells us that at night the robbers were being chased in the mountains. Romantically! We have been on the road for two days, finding ourselves in gigantic nature. I was not able to pass some of the abysses without dizziness; sometimes we hardly saw the green belt of the sky between the narrow stone walls. Deeply down silvery water dykes of spring are rippling. Queen Tamara's castle ruins, chiselled in the cliffs: “Lord, let me pass by!” – The most dangerous place below an imminently hanging huge block. At eight o'clock in the evening - the highest point of our route, where we spend night in a primitive hut. It is not advisable to travel without an armed escort at night - remember the horse by the road! The concern about the probable bed inmates is futile irrespective of the primitiveness of the whole device. Having refreshed the head in cold spring water, at six o'clock in the morning we are again moving. The road downhill offers relatively less wonders; little by little it becomes more inhabited, more frequently we meet thousand-head sheep flocks in the mountain meadows. Already from afar we see Tiflis skyline glittering in the sunset in front of us, at seven o'clock we arrive in the city near the noisy Kura River - in the city which is the crossroads for forty-two tongues of the Western and Eastern nations.” (Vītols, 1963:114) Here the composer sums up his impressions as the discovery of the actual south - all handicraft, needlework and dainties are made here in the street in front of the passers-by and the composer feels attracted to both the busy merchants' life and surrounding gorgeous flora and the Georgians' nature and refreshing wine with a slight taste of a leather bag.

In Tiflis both travellers part and Oskars Holzapfel returns back through “the Caucasian Garden of Eden Batumi” (Vītols, 1963:114), but Jāzeps Vītols – failing to get a seat on the stage-coach across the mountains, takes a detour through “sterile deserts to find the nearest way to Pjatigorsk.” (Vītols, 1963:114) Pjatigorsk is the destination of his journey where he spends a quiet month partly in his sister Agnese's company who was spending her everyday life in Arkhangelsk tundra in Northern Russia. J. Vītols was satisfied with the healing qualities of Pjatigorsk mud and wrote in the memories: “I feel absolutely healthy; I have never experienced such precise functions of my body any more. The delicious white wine, the sparkling narzan. Only the rye-bread is missing in El Dorado, no paying in gold was worth it.” (Vītols, 1963:116) In summer 1901 the young professor Jāzeps Vītols turned thirty-eight and his Caucasus holiday notes, on the one hand, imply his comfortable life enjoyer's character. However, the discipline was his trait of character of the same importance in his entire life-time. It was also anticipated that during this journey he would work (compose) as soon as he got to the grand piano. Later on in the memories he writes frankly: “Longing for nature tangibly reduced the willingness to work - to sit in heated masonry when the bright sun was shining outside, the view of distant, white hills was calling - it was a test of patience. However, here I fulfilled my task: completed the Second Symphony. A piece of work that was not destined to last.” (Vītols, 1963:116) The original score of the First



Symphony has not survived to this day either but it can be regarded as lost. In 1943 Ādolfs Skulte, his former student and composition class assistant, performed the re-orchestration of the First Symphony according to the copy of piano-score and it was played during the old master's 80<sup>st</sup> anniversary. But the Second Symphony was destroyed by the composer himself of his own free will. It should be noted that J. Vītols dealt with the symphonic music genre the least of all. Prior to the Second Symphony (1901) a piece of music, created in the symphonic music genre, was "Dramatic Overture" ("Dramatiskā uvertīra") op. 21 for the symphony orchestra, which was dedicated to his colleague and friend Anatoly Lyadov in 1895. Nowadays "Dramatic Overture" is one of the most famous J. Vītols's opuses for a large symphonic composition because of which in 1907 J. Vītols was awarded the "Glinka Prize", which was founded by Mitrofan Belyayev.

His memories' fragment about the Caucasus the author ends up with yearning for homeland not St. Petersburg: "When the treatment drew towards the end, the longing for the north and Latvian birch groves became irresistible. I even did not carry out my intention to get acquainted with the neighbouring famous health resorts - Kislovodsk, Zeleznovodsk, and Essentuki. Only in one afternoon I dashed to the nearby Narzan for a few hours where for an affectionate thank you I was refreshing myself from the very bubbling spring. Pretty maidens with a kind smile offered it to those who wanted; in the kiosks a glass already cost two kopecks. But I did not like the elegant holidaymakers of Narzan. Hunky-dory toilets, followed by too indecent scent." (Vītols, 1963:116) Kislovodsk health resorts had become fashionable recreation centres at the end of the 19<sup>th</sup> century and at the beginning of 20<sup>th</sup> century. They attracted the representatives of art and St. Petersburg's aristocracy. However, for instance, at the end of the 19<sup>th</sup> century in Kislovodsk writer Anton Chekhov was working on several significant compositions, adored the nature in his diary, but his friends were urged by him not to choose such health resorts as Kislovodsk<sup>2</sup>. This final J. Vītols's remark implies that he did not object to perfume in principle but criticised the "indecent" (exaggerated use of) scent by the smart guests of health resorts. In relation to this episode, the issue of personal taste and culture should be emphasized because St. Petersburg's intellectuals had their own distinctive atmosphere of behaviour. In fact, in terms of their prestige and guests, Kislovodsk health resorts wanted to compete with Moscow and St. Petersburg, which accommodated the majority of the representatives of art intellectuals and aristocracy circles.

It can be asserted that such an exotic travelling route: St. Petersburg – Moscow – Nizhny Novgorod – Volgograd – Tbilisi – Pjatigorsk – St. Petersburg has not been toured by any other Latvian composer, and classic Jāzeps Vītols did it only once in his lifetime. Along with the reconstruction of the route and diverse scenery of this journey, the author had a wish to take away from oblivion such a magnificent episode of Jāzeps Vītols's biography and to make it known also beyond the borders of Latvia nowadays. In Latvia J. Vītols's compositions of memoir genre still draw particular attention in the view by the author in terms of literary research. They document different epochs, fix the details of personality characterization and events, reveal the genesis of J. Vītols opinions and humorous sights of the social life, without which J. Vītols records would be no more in the history.

The most famous and the most unique in the cultural history as well as the most cited source is his literary opus “The Memories of My Life”, which at the same time is also the first example of autobiography in the Latvian music history (created in 1936-1943/1944).

To this day the manuscript of Jāzeps Vītols's memoirs, consisting of 113 pages, has been preserved and its typed copy in the amount of 153 pages is found at the Misiņš Library of the Academic Library of the University of Latvia in Cover 159 of Kārlis Egle's<sup>3</sup> foundation, which was donated to the library by the bibliographer, who was the head of the Misiņš Library (1925-1952), on March 21, 1951. Almost for sixty years since the source has been publicly available (Jāzeps Vītols gave the manuscript of “The Memories of My Life” to K. Egle in the first half of 1944) this dense text in fine handwriting with Jāzeps Vītols's corrections has been researched by Latvian and foreign authors for about ten times, getting acquainted with the original material and comparing it to the later publications.

The first edition of Jāzeps Vītols “The Memories of My Life” was published in 1958 [the publisher - Latvian State Publishing House in Riga] and in 1962 as the publications, compiled and commented upon by Jēkabs Vītoliņš, in the first two issues of almanac “Latvian Music” with numerous section reductions. The section “On the Way” with Vītols's recollections about the Caucasus is also missing here.

In 1963 in Sweden the second edition of the autobiography in Latvian was published, supplemented by the memories of J. Vītols's wife Annija Vītola (1890-1982), which do not only include Section 23 “Latvian Conservatory of Music” of the manuscript, which was found later on. Not entirely precise copy of the manuscript has been at the disposal of Jāzeps Vītols's spouse (Vītols, 1963:10).

The individual sections of the memoirs, translated into Russian by musicologist Arvīds Darkēvics (1918-1992), who was the executive secretary of magazine “Māksla” editorial board and the Head of the Section of Music, in the collected articles “J. Vītols. Memories. Articles. Letters” [Витол Я. Воспоминаия. Статьи. Письма 1969] shall be regarded as the third edition.

Perplexity is caused by the fact why in the edition of 1969 the section “On the Way” was ignored at editor's discretion. There is nothing suspicious or politically incorrect in the attitude towards the Southerners in the said section, it contains individualized every day scenes with a note of humour, which is quite often characteristic of J. Vītols's style. As a result, in the Russian edition of 1969 the information about the diverse creative impulses of composer Jāzeps Vītols has been concealed. Such an action by editor allows for the situation that later on the creative work researchers are mistaken in setting forth the hypothesis concerning the link of individual, programmatic pieces of music to the nature and regional peculiarities without surmising that the nature impressions have also been drawn in entirely other geographical locations in the world.

The fourth edition of memoirs, which for the time being is the most thorough edition of the original manuscript contents in Latvian, was published in 1988 by publishing house “Liesma”; its compiler and commentator was Prof., Dr. Art. Oļģerts Grāvītis, whose main attention since the 1950ies has been paid to the research and aggregation of the encyclopaedic facts about Jāzeps Vītols's life and creative work.

The conclusion is that, during these fifty and more years since the publishing of Jāzeps Vītols's “The Memories of My Life” was begun, none of the editions has ensured

that the reader gets the manuscript in full amount and that it is also available and comprehensible abroad. Thus the issue what kind of Jāzeps Vītols's personality, whose 150<sup>th</sup> anniversary was included in the international UNESCO public holiday calendar in 2013, is presented by us and to what extent the world can get acquainted with him nowadays remains topical to the music historians.

On an international scale the publisher of Jāzeps Vītols's musical compositions was music publisher "M.P. Belaieff in Leipzig", which was founded in June 1885 and whose aim was to unite the best achievements in the Russian music and publish the best compositions. Nowadays a wide range of choral music is published by "Musica Baltica", but the availability of Jāzeps Vītols's musical compositions internationally is ensured by the Petrucci Music Library's depository.

This electronic catalogue includes two pieces of music for the piano (op. 41 and op. 43) with the echoes of marine themes and these compositions will be dealt with further on from comparative perspective. Music critic Jānis Zālītis holds a view that the transition period in Jāzeps Vītols's creative work was marked in the first decade of the 20<sup>th</sup> century (Zālītis, 1944). At that time miniature "Song of the Waves" ("Viļņu dziesma") op. 41 No. 2 and miniature "By the Sea" ("Pie jūras") op. 43. No. 1 was created.

After the transition a more peculiar theme crystallizes in his creative work, programmatic music is made concrete, for instance, both compositions of opus 41 are named together as "Au clair de la lune" ("Mēnesnīcā"). "Song of the Waves" was created in Pabaži in 1909 by observing the Baltic Sea on the coast of the Gulf of Riga. J. Vītols dedicated it to actress Nadezhda Zborovsk who in 1910 got married to a merchant of St. Petersburg - a visible representative of noble circles - writer, playwright and critic Sergey Auslender, which implies that J. Vītols had acquaintances in the circles of the Russian intellectuals. The composer begins the composition in impressionistic haze, the low register of the piano darkly droning a temporarily silent and serene but expressive melody. Initially the figure of accompaniment is simple; the bar is monotonous in the amount with chromatic descent like an intonation of sighing. The melody is directed along the steady degrees of Mi major key tonality, creating a feeling of solemnity. The figure of accompaniment gradually gets more restless, more and more active, obtrusive and vehement. Under almost invariable rhythm pattern the image of wave movement is preserved in the composition but, in terms of dynamics, this image both in melody and accompaniment grows from *piano pianissimo* into *forte fortissimo* in the entire keyboard volume, gradually creating octave technique grand texture surge in the style of Ferenc Liszt's piano music. "Song of the Waves" ends up with the force and expressiveness of wave rhythm. Jānis Zālītis, a music critic, a composer and Jāzeps Vītols's contemporary, described this song imaginatively: "It is the sea in its primaeval state: fearful, imperious and cruel; viewable as mysteriously nightly, fabulous and fascinating!" (Vītols 1944: 336) In terms of inspiration, this famous technical composition of pianists' concert repertoire is close to the image of the northerly spontaneous Baltic Sea.

The same tonality (Mi major key) was chosen by the composer also for a composition of 1913 – "Près de la mer" ("By the Sea") op. 43 No. 1. However, at author's choice the epigraph by Russian poet Semyon Nadson (1862-1887) was included in the first edition of notes by the Belyayev Publishing House: "So, this is the sea!... Burns turquoise

green,/ Glitters in pearly foam!”<sup>4</sup> The epigraph gives “the key” to the marine imagery of the composition. “The Memories of My Life” by J. Vītols allow relating this composition to the experiences at the Black Sea in Saki and Mishor health resorts near Yalta in summer 1913<sup>5</sup>. The author mentions a previously inexperienced natural phenomenon - a nightly thunderstorm near the sea without a single clap of thunder, which is spent in absolute silence, and lonely bathing in the transparent Black Sea where the waves are rocking - gently and seductively - in the early morning hours. This miniature is completely different from the earlier created “Song of the Waves”. The leading melody is created in a moderately brisk, gracefully gentle and intimately lyrical mood, which is supported by chord of the sixth sequences for the left hand as an accompaniment element. The theme develops without strong contrasts and boosted dynamics, the melody does not change its expressively lyrical nature. According to the author, the middle part of the composition should be performed more briskly but *senza espressione* because the harmony and passage sequences reflect a gentle play of sea weaves. Both miniatures have in common that the image of wave movement is preserved under almost an invariable rhythm pattern but in composition “Près de la mer” the author wanted to conjure up a completely different marine theme - the characteristic of the Black Sea.

The different interpretation of the imagery of the Baltic Sea and the Black Sea enables us to speak about the diversity of composer Jāzeps Vītols's creative impulses and his undeniable love for nature, which has an impact on his creative processes in general. In order to analyse the compositions of any author more completely, this person's memoirs also become a valuable source of information and it is important not to shorten their contents. Depending on the literary style (J. Vītols was very talented in this sense!) the fine nuances by the author can render the historical scenery more thorough and the process of analysis more fascinating for the researcher.

#### Notes:

1. Витол Я. Воспоминания. Статьи. Письма. Сост. А. Даркевиц. Ленинград: Музыка, 1969.
2. See <http://culture.ru/en/atlas/object/806>
3. Kārlis Egle (1887-1974) – a friend of Jāzeps Vītols and his personal bibliographer
4. In the original: „Так вотъ оно море!... Горить бирюзой, / Жемчужною пеной сверкаетъ!” Надсонъ.
5. See: Vītols, 1988:167-169

#### References

1. Vītols, J. (1963). *The Memories of My Life*. Supplemented by Annija Vītola's Memories. Upsala: Daugava
2. Vītols, J. (1963). *Manas dzīves atmiņas*. Ar papildinājumiem no Annijas Vītolas atmiņām. Upsala: Daugava

3. Vītols, J. (1988). *The Memories of My Life*. Compiled and commented by O. Grāvītis. Rīga: Liesma
4. Vītols, J. (1988). *Manas dzīves atmiņas*. Sast. un komentējis O. Grāvītis. Rīga: Liesma
5. Zālītis J. Compositions for the Piano by Jāzeps Vītols // Jāzeps Vītols. Articles about his Life and Work within 80 Years (1944). Edited by J. Graubiņš. Rīga: Latvju Grāmata
6. Zālītis J. Jāzeps Vītola klavierdarbi // Jāzeps Vītols. Raksti par viņa dzīvi un darbu 80 gados (1944). Rediģ. J. Graubiņš. Rīga: Latvju Grāmata
7. Витол Я. (1969). *Воспомянаия. Статьи. Письма*. Сост. А. Даркевич. Ленинград: Музыка

## **ზოგადი მუსიკალური განათლების მასასიათაბლები** **XXI საუკუნეში**

წარმატებული ქვეყნების ზოგადი მუსიკალური განათლების პრინციპების შესწავლა და მათი შედარება საქართველოში მოქმედ სისტემასთან 2013 წელს გაეროს ბავშვთა ფონდის, UNICEF-ის ხელშეწყობით საქართველოს განათლებისა და მეცნიერების სამინისტროში მიმდინარე პროექტის „საქართველოს ეროვნული სასწავლო გეგმისა და სხვა ქვეყნების სასწავლო გეგმების შედარებითი ანალიზი“ სახით გახდა შესაძლებელი. პროექტი პროგრამის „ხელმისაწვდომობის, ხარისხისა და თანასწორობის უზრუნველყოფა საქართველოს საგანმანათლებლო სისტემაში“ ფარგლებში განხორციელდა და ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლის ყველა საგანი მოიცავს<sup>1</sup>.

რამდენიმე ნიშნით განისაზღვრა პროექტში განსახილველი ქვეყნების ჩამონათვალი: 1) შემუშავებული და დანერგული აქვს კურიკულუმი; 2) მისი ზოგადსაგანმანათლებლო სისტემა წარმატებულია. ეს ქვეყნებია: ავსტრალია, ფინეთი, სინგაპური, ინგლისი, ჩეხეთი, აშშ (მასაჩუსეტისის შტატი) და ესტონეთი. ამ ქვეყნების სასწავლო გეგმების დამუშავებისა და შედარებითი ანალიზის საფუძველზე გაირკვა, რომ მუსიკის საგნის სწავლების პრინციპები, ძირითადად, ყველასთვის საერთოა, თუმცა გარკვეული განსხვავებებიც შეინიშნება: თითოეულ ქვეყანას სხვადასხვაგვარად აქვს ჩამოყალიბებული როგორც სწავლების მიზნები, ასევე თავად სასწავლო გეგმაც – განსხვავდება დოკუმენტის ორგანიზების ფორმა, სტილი, დიზაინი. ერთსა და იმავე პრინციპზეა აგებული, თუმცა სხვადასხვაგვარადაა ჩამოყალიბებული სწავლების მიზნებიც.

თუ **საქართველოში**<sup>2</sup> მუსიკის სწავლების მიზანია:

- მოსწავლის ჩამოყალიბება განათლებულ, კულტურულ ადამიანად, მისთვის მუსიკის სფეროში შესაბამისი ცოდნის მიცემის გზით;
- მოსწავლის მხატვრულ-მუსიკალური აღზრდა ხალხური და კლასიკური მუსიკის ნიმუშების გაცნობის გზით;
- მისი ჩაბმა შემოქმედებით საქმიანობაში და ამისთვის აუცილებელი უნარ-ჩვევების განვითარება,  
და ამოცანებია:
  - მუსიკის მოსმენის ჩვევის ჩამოყალიბება;
  - მუსიკალური ნაწარმოების მიმართ საკუთარი დამოკიდებულებისა და მუსიკალურ ხელოვნებაზე მსჯელობის უნარის გამომუშავება;
  - წარმოსახვით-ასოციაციური აზროვნების განვითარება;

- მუსიკალური სმენისა და მეხსიერების, რიტმის გრძნობის განვითარება;
- მუსიკალური დამწერლობის, როგორც უნივერსალური საკომუნიკაციო საშუალების შესწავლა (1).

**ავსტრალიაში** მუსიკის სწავლების მიზნის მიხედვით, მოსწავლეს უნდა ჰქონდეს:

- თვითრწმენა, იყოს შემოქმედებითი, ინოვაციური, უნარ-ჩვევებით აღჭურვილი, მოაზროვნე და ინფორმირებული მუსიკის სფეროში;
- კომპოზიციის, შესრულების, იმპროვიზაციის, მოსმენისა და უკუკავშირის უნარ-ჩვევები მუსიკალური საქმიანობის სურვილთან და მიზნებთან ერთად;
- ცოდნა ესთეტიკის სფეროში და მუსიკისადმი პატივისცემა და მუსიკალური საქმიანობა გლობალური საზოგადოების, კულტურისა და მუსიკალური ტრადიციების ცოდნით (2).

**ფინეთში** ზოგადი მუსიკალური განათლების მიზანია, მოსწავლეებმა:

- ბუნებრივად შეძლონ ხმის გამოყენება და საკუთარი თავის გამოხატვა ჯგუფურად და ინდივიდუალურად სიმღერის, ინსტრუმენტებზე დაკვრისა და მოძრაობის დროს;
- აქტიურად და გულდასმით მოისმინონ და შეისწავლონ გარემო, ხმები და მუსიკა;
- გამოიყენონ მუსიკალური ენის სხვადასხვა ელემენტი მუსიკალური კომპოზიციის შექმნის დროს;
- აღიქვან მუსიკალური სამყაროს მრავალფეროვნება;
- პასუხისმგებლობით მოეკიდონ საქმიანობას, როგორც მუსიკალური ჯგუფის წევრები და მსმენელები (3).

**სინგაპურში** მუსიკის სწავლებამ მოსწავლეს უნდა:

- მისცეს ცოდნა და ჩამოუყალიბოს დადებითი დამოკიდებულება სხვადასხვა კულტურის მუსიკალური ხელოვნების მიმართ; შეძლოს, შეაფასოს მუსიკის როლი ყოველდღიურ ცხოვრებაში;
- განუვითაროს მუსიკის მეშვეობით შემოქმედებითი თვითგამოხატვის უნარი;
- ჩამოუყალიბდეს მუსიკისადმი მუდმივი ინტერესი (მთელი სიცოცხლის მანძილზე) და იყოს განსწავლული ამ სფეროში (4).

**ინგლისის** მაგალითზე მოსწავლემ უნდა შეძლოს:

- წარმოადგინოს, მოისმინოს, განიხილოს და შეაფასოს მუსიკა ისტორიულ ჭრილში, ერკვეოდეს ჟანრებში, სტილებსა და ტრადიციებში, იცნობდეს დიდი მუსიკოსებისა და კომპოზიტორების შემოქმედებას;

- ისწავლოს სიმღერა და საკუთარი ხმის გამოყენება. შეთხზას და შეასრულოს მუსიკა სხვებთან ერთად, ჰქონდეს შესაძლებლობა: ა) დაეუფლოს მუსიკალურ საკრავს; ბ) განავითაროს საკუთარი მუსიკალური შესაძლებლობები;

- აცნობიერებდეს, როგორ არის აგებული, პროდუცირებული და შესრულებული მუსიკა ურთიერთდაკავშირებული მონაცემების – ბგერათსიმალლის, გრძლიობის, ტემპის, ტემბრის, ფაქტურისა და ფორმის მეშვეობით და იცნობდეს მუსიკალურ დამწერლობას (5).

ზოგიერთი ქვეყანის სასწავლო გეგმაში წარმოდგენილია საგნობრივი ჯგუფის საერთო მიზნები. მაგალითად, **ჩეხეთში** საგნებისთვის *მუსიკა, ხელოვნება, დრამა* (არასავალდებულო საგანია) მოცემულია საგანმანათლებლო სფეროს საერთო მიზნები:

- ხელოვნების, როგორც შემეცნების/კოგნიციის სპეციფიკური მეთოდის გააზრება და ხელოვნების ენის, როგორც კომუნიკაციის ორიგინალური საშუალების გამოყენება;

- ხელოვნებისა და კულტურის, როგორც ერთი მთლიანისა და ადამიანის არსებობის განუყოფელი ნაწილის გააზრება; ნამუშევრის დამოუკიდებლად შექმნა სუბიექტურ აღქმაზე, გრძნობებზე, გამოცდილებაზე და წარმოსახვაზე დაყრდნობით; შემოქმედებითი პოტენციალის განვითარება, გამოხატვის საკუთარი ფორმების მონახვა, ფასეულობათა სისტემის ჩამოყალიბება;

- აქტიური მონაწილეობა სასიამოვნო და წამახალისებელი/სტიმულის მომცემი გარემოს შექმნაში, მხატვრული ღირებულებების გაგება და ამოცნობა ფართო სოციალურ და კულტურულ გარემოში; ტოლერანტული დამოკიდებულება წარსულისა და აწმყოს, ასევე ცალკეული ინდივიდის, განსხვავებული ეროვნებისა და ეთნიკური წარმომავლობის ადამიანებისა და ადამიანთა ჯგუფების მრავალფეროვანი კულტურული ღირებულებების მიმართ;

- საკუთარი თავის დამოუკიდებელ პიროვნებად აღქმა; სამყაროსადმი შემოქმედებითი მიდგომა, სტერეოტიპების აქტიურად დაძლევა და საკუთარი ემოციური ცხოვრების გამდიდრება;

- შემოქმედებით პროცესში დამოუკიდებლად მონაწილეობა და ამ პროცესის გააზრება, როგორც საინტერესო აღმოჩენებისა და ცხოვრებისეული გამოცდილების მიღებისა და მრავალფეროვანი სამყაროსადმი საკუთარი დამოკიდებულებების გამოხატვის საშუალება (6).

ასევე, **მასაჩუსეტსის შტატის** სასწავლო გეგმაში სამი საფეხურისთვის განწერილი მუსიკის სწავლების მიზნების გარდა, მოცემულია ზოგადად ხელოვნების (ვიზუალური და საშემსრულებლო ხელოვნების) სწავლების საერთო მიზნები, რომლის მიხედვით მოსწავლეს შეუძლია:

- თავისუფალი და ეფექტური კომუნიკაცია ხელოვნების თუნდაც ერთ საგანში;

- გამოიყენოს შემოქმედებითი მიდგომა, ასევე რაციონალური აზროვნება ხელოვნების ნიმუშის შექმნისას;

- შემოქმედებითი მუშაობის დროს თვითშეფასებისა და კრიტიკული მიდგომის მნიშვნელობის გაგება/გააზრება და ა.შ.



ყველა განხილული დოკუმენტისთვის საერთოა მუსიკალური საქმიანობის შემდეგი სახეები: ხმებზე დაკვირვება, იმპროვიზაცია, კომპოზიცია, სიმღერა, საკრავებზე დაკვრა<sup>3</sup> (საქართველოში რესურსებიდან გამომდინარე, სათამაშო საკრავები გამოიყენება იმპროვიზაციის პროცესში), მუსიკის მოსმენა, განხილვა, მსჯელობა, ანალიზი; ასევე, სანოტო დამწერლობის შესწავლა, მუსიკალურ-თეორიული ცოდნის მიღება: მუსიკის ისტორია, მუსიკის თეორია, ცნებები, ტერმინოლოგია, რაც **მასაჩუსეტსის** სასწავლო გეგმას ლექსიკონის სახით ახლავს, მსჯელობა მუსიკის დანიშნულებასა და როლზე ადამიანისა და საზოგადოების ცხოვრებაში, მუსიკალური ხელოვნების მიმართ დამოკიდებულების ჩამოყალიბება.

ამ საერთო ჩარჩოს გარდა, არსებობს სხვა ხასიათის, ცალკეული ქვეყნებისთვის დამახასიათებელი აქტივობები. გამოვყოფთ: ა) მუსიკასთან დაკავშირებული პროექტის დაგეგმვა და განხორციელება; ბ) ღონისძიებაზე ქცევის წესების განსაზღვრა; გ) მუსიკალურ-კომპიუტერული პროგრამების შესწავლა – **საქართველო**.

ასევე სხვა ქვეყნების სასწავლო გეგმებში ვხვდებით: 1) ტოლერანტული დამოკიდებულება სხვა კულტურის მიმართ – *იცოდეს, დაიცვას და ხელი შეუწყოს ეროვნული კულტურის ტრადიციებს, პატივი სცეს სხვა ეროვნულ კულტურებს – ესტონეთი (8); ტოლერანტული დამოკიდებულება წარსულისა და აწმყოს, ასევე ცალკეული ინდივიდის, განსხვავებული ეროვნებისა და ეთნიკური წარმომავლობის ადამიანებისა და ადამიანთა ჯგუფების მრავალფეროვანი კულტურული ღირებულებების მიმართ – ჩეხეთი, 2) ასევე მხატვრული გემოვნების განვითარება – **საქართველო, ესტონეთი** და ა.შ.*

რაც შეეხება მეთოდურ ორიენტირებს, სინგაპურის სასწავლო გეგმაში ვხვდებით საგნის ორგანიზების მეთოდებს, რომლებიც მასწავლებელს სასწავლო შედეგების მიღწევაში ეხმარება:

- თემატური მიდგომა – სასწავლო თავი ეძღვნება ზოგად თემებს, როგორცაა: ჩემი სახლი, სამყარო ჩემს გარშემო და სხვ., განპირობებულს მოსწავლეთა ინტერესებით;
- კონცეპტუალური მიდგომა – სასწავლო თავი ეძღვნება მუსიკალური ენის ელემენტებისა და კონცეპტების შესწავლას;
- ინტერდისციპლინური მიდგომა – სასწავლო თავი აიგება საგანთაშორის კავშირებზე;
- მოდულარული მიდგომა – სასწავლო თავში მოსწავლეებს ენიჭებათ თავისუფლება თემატიკის შერჩევისა და ინტერესების გამოვლენაში.

საქართველოს სასწავლო გეგმაში რეკომენდებულია საგნის ინტეგრაცია სხვა დისციპლინებთან. ასევე, აღწერილი და დახასიათებულია შეფასების სისტემა და ამ კუთხითაა განხილული საკლასო აქტივობების ნიმუშები. მასაჩუსეტსის შტატის სასწავლო გეგმაში წარმოდგენილია მიმართულებების და სასწავლო შედეგების მიხედვით განწერილი ოთხი სანიმუშო სცენარი ინსტრუქცი-

ბითა და შეფასების მაგალითებით. ესტონეთში შეფასება არ არის განსაზღვრული საგნობრივ ქრილში. შეფასების მიზანია, მოსწავლეებმა მიიღონ წამახალისებელი უკუკავშირი. შეფასებისას მნიშვნელოვანია ინდივიდუალობის გათვალისწინება და განსხვავებული მიდგომების გამოყენება. გარდა ამისა, მოსწავლემ უნდა იცოდეს, რა ფასდება და რა კრიტერიუმით. ისევე, როგორც სხვა საგნებში, მოსწავლის ცოდნა და უნარები ფასდება შესაბამის სასწავლო პროგრამაში მოცემული შედეგების მიხედვით. გამოიყენება და მნიშვნელოვანია სიტყვიერი შეფასებაც. ფინეთში შეფასება ორ ნაწილად იყოფა: შეფასება სასწავლო პროცესში (განმავითარებელი შეფასება) და საბოლოო შეფასება. (შეფასება შეიძლება იყოს ქულებით/ნიშნებით (4-დან 10-მდე, სადაც 4 ყველაზე დაბალი ნიშანია და 10 მაღალი), სიტყვიერად ან ორივეს კომბინაციით. მოსწავლეების პროგრესის, უნარებისა და საქციელის შეფასება ეფუძნება მუსიკის კურიკულუმში 1-4 და 5-9 კლასებისთვის მოცემულ მიზნებსა და ამ მიზნების მისაღწევად გაწერილ შედეგებს.

სასწავლო გეგმები, როგორც აღვნიშნეთ, განსხვავებულადაა ორგანიზებული.

**საქართველოში** დოკუმენტი სამ მიმართულებადაა წარმოდგენილი – *პრაქტიკული უნარ-ჩვევები; კომუნიკაცია, ინტერპრეტაცია; მუსიკალური ნაწარმოების აღქმა კონტექსტში*. მიმართულებების ფარგლებში მოცემულია კლასების მიხედვით გაწერილი შედეგები თანმხლები ინდიკატორებით. სასწავლო გეგმა თითოეული კლასისთვის გაწერილი შედეგებით, ინდიკატორებითა და შინაარსით მხოლოდ საქართველოში გვხვდება, ყველა სხვა დოკუმენტი საფეხურებადაა ორგანიზებული. 2014 წლისათვის გაწერილ **ინგლისის** სასწავლო გეგმაში, რომელსაც მარტივი აგებულება აქვს, არ არის გამოყოფილი მიმართულებები და მოცემულია საგნის შინაარსი სამი საფეხურის მიხედვით. **ფინეთის** მუსიკის საგნობრივი პროგრამა ორგანიზებულია ორ საფეხურად: 1-4 და 5-9 კლასები<sup>4</sup>. სასწავლო გეგმაში მიმართულებები არ არის გამოყოფილი. როგორც 1-4, ისე 5-9 კლასები შემდეგი სახითაა გადმოცემული: მიზნები, შინაარსი, მისაღწევი შედეგები 1-4 კლასებისთვის და ფინალური შეფასების კრიტერიუმები მე-8 კლასის ბოლოს.

**სინგაპურში** სილაბუსი ორგანიზებულია 6 მიმართულების მიხედვით, რაც შესაბამისობაშია მუსიკის სწავლების ძირითად მიზნებთან. ისინი აღწერს უნარებს, ცოდნასა და დამოკიდებულებებს, რომლებსაც მოსწავლეები შეიძენენ მუსიკის გაკვეთილებზე:

1. მელოდიისა და რიტმის სიმღერა და დაკვრა საკრავებზე ინდივიდუალურად და ჯგუფურად;
2. მუსიკის შექმნა და იმპროვიზაცია;
3. მოსმენის შემდეგ მუსიკის აღწერა და შეფასება;

4. მუსიკალური ენის ელემენტების/კონცეპტების გაგება (მისი გაღრმავება);

5. სხვადასხვა კულტურისა და განსხვავებული ჟანრის მუსიკის ამოცნობა/გარჩევა და გაგება;

6. ყოველდღიურ ცხოვრებაში მუსიკის როლის გაგება, გარკვევა. მოსწავლეებს უვითარდებათ მუსიკის მიმართ დადებითი დამოკიდებულება და მისი გაგების უნარი მოსმენის, შექმნისა და მუსიკის შესრულების გზით. მუსიკის მოსმენისას სოციალურ-კულტურული კონტექსტის დაზუსტებით მოსწავლეები უკეთესად აფასებენ მუსიკის როლს საკუთარ ცხოვრებაში და მუსიკა, როგორც ფენომენი, მათთვის მნიშვნელოვანი და ძვირფასი ხდება.

**ავსტრალიაში** სასწავლო გეგმა ორგანიზებულია კლასების დაჯგუფებების მიხედვით: 1-2, 3-4, 5-6, 7-8, 9-10 კლასები. თითოეული საფეხურისთვის მოცემულია დახასიათება და სასწავლო შედეგები. სწავლება მიმდინარეობს ორი ძირითადი მიმართულებით: კეთება და გამოხმაურება/რეაგირება, ერთმანეთთან მჭიდრო კავშირში. **მასაჩუსეტსის შტატის** სასწავლო გეგმაში მიმართულებებაა განანილებული სასწავლო შედეგები საფეხურების მიხედვით, რომლებშიც აღწერილია, რა უნდა შეძლოს მოსწავლემ მე-4, მე-8 და მე-12 კლასების ბოლოს. ინდიკატორები არ არის განერილი, ზოგ სასწავლო შედეგს ერთვის გარკვეული დოზით საკლასო აქტივობები/პრაქტიკა მოკლე მაგალითების სახით. აქვე დავამატებთ, რომ **მასაჩუსეტსის** სასწავლო გეგმის მიხედვით, საკლასო, სასკოლო და საოლქო შეფასებები სახელოვნებო საგნებში ეყრდნობა სტანდარტებს, რომლებიც აღწერს მოსწავლის ცოდნასა და უნარებს. მნიშვნელოვანია, როგორც განმსაზღვრელი, ისე განმავითარებელი შეფასების გამოყენება – დაკვირვება, ტრადიციული ტესტები და კითხვარები, პორტფოლიო, პროექტი, თვითშეფასება. მოცემულია შეფასების შემდეგი სახეები: დაკვირვება და სიტყვიერი კრიტიკა; შერჩევა და კითხვებზე მოკლე პასუხები; მიღწევის შეფასება; დავალებები და პორტფოლიო; ფართომასშტაბიანი შეფასებები.

თითქმის ყველა ქვეყნის სასწავლო გეგმას ერთვის შინაარსი<sup>5</sup>, სადაც აღწერილია, რა მასალაზე დაყრდნობით უნდა განუვითარდეს მოსწავლეს ესა თუ ის კომპეტენცია. გამოვყოფთ: 1) **ავსტრალიას**, სადაც თითოეული საფეხურის ბოლოს (სულ ხუთია) კონკრეტული მუსიკალურ-თეორიული მასალა – რიტმი, გრძლიობა, ბგერათსიმაღლე და ა.შ., ასევე კონკრეტული უნარ-ჩვევებია წარმოდგენილი; 2) **მასაჩუსეტსის**, რომელიც საერთოა ხელოვნების ყველა საგნისთვის. შედეგა 2 ნაწილისგან: *ხელოვნება მსოფლიო ისტორიაში* და *ხელოვნება აშშ-ის ისტორიაში*. ამ ნაწილების კონტექსტში მოცემულია რეკომენდებული ხელოვნების ნიმუშების, შემოქმედთა და სტილების ჩამონათვალი, რომლებიც განიხილება ხელოვნების ისტორიის შესწავლისას (მოცემულია ხელოვნების შემდეგი დარგების – ცეკვა, მუსიკა, თეატრი, ვიზუალური ხელოვნება და არქიტექტურა – განვითარების ქრონოლოგია); 3) **საქართველოს**, რომლის შინაარსიც

განსხვავებული და უნიკალურია იმით, რომ სხვა კომპონენტებთან ერთად (მათ შორისაა მუსიკალური ტერმინოლოგია), ახლავს სასიმღერო და მოსასმენი მასალის სარეკომენდაციო ჩამონათვალი, რითიც იმთავითვეა განსაზღვრული ამ რეპერტუარის მხატვრული დონე. რეპერტუარში მნიშვნელოვან როლს ასრულებს ქართული ხალხური და პროფესიული მუსიკის ნიმუშები. პარალელს გავავლებთ **ავსტრალიის** სასწავლო გეგმასთან, სადაც რეკომენდებულია ადგილობრივი მოსახლეობის ფოლკლორის შესრულება.

აქვე ვიტყვი, რომ რიგი ქვეყნების, მათ შორის, **საქართველოს** სასწავლო გეგმაში მითითებულია გამჭოლი პრიორიტეტები, რაც ყველა საგნის სწავლებისას უნდა განხორციელდეს. ავსტრალიაში ეს არის წიგნიერება, რაოდენობრივი წიგნიერება, ციფრული წიგნიერება, კრიტიკული და შემოქმედებითი აზროვნება, პიროვნული და სოციალური კომპეტენცია, ეთიკა. ჩეხეთში – სწავლის სწავლა; პრობლემის გადაჭრა; საკომუნიკაციო კომპეტენცია; სოციალური და პიროვნული კომპეტენცია; სამოქალაქო კომპეტენცია; პროფესიული კომპეტენცია.

მუსიკის საგნისთვის გამოყოფილი დრო თითქმის ყველა განხილულ ქვეყანაში 1-9 კლასებით განისაზღვრება, გამონაკლისი ამ მხრივ მასაჩუსეტსის შტატი – 12 წ. და ავსტრალია – 10 წ. მაგალითისთვის მოგვყავს ცხრილი, რომელიც ასახავს მუსიკის საგნის საათობრივ განაწილებას კლასებისა და ქვეყნების მიხედვით. როგორც ცხრილიდანაც ჩანს, მხოლოდ საქართველოსა და სინგაპურშია დაზუსტებული საათების რაოდენობა, დანარჩენ ქვეყნებში კი საგნის საათობრივ განაწილებაზე სკოლაა პასუხისმგებელი.

აქედან ფინეთში, ესტონეთში, ჩეხეთში საათების განაწილების ზოგადი ჩარჩოა მოცემული, რაც საფეხურებისა და საგნობრივი ჯგუფების მიხედვით ნაწილდება სკოლის მიერ. ხოლო ინგლისში, მასაჩუსეტსის შტატსა და ავსტრალიაში საათების განაწილება მთლიანად სკოლებისთვისაა მინდობილი.

მუსიკის საგნის თანამედროვე ხედვა მოკლედ ასე შეიძლება ჩამოვაყალიბოთ: შემოქმედებით საქმიანობაში აქტიური ჩართვის, მუსიკის მოსმენისა და ცოდნის მიცემის საფუძველზე გათვითცნობიერებული, მუსიკით დაინტერესებული მსმენელის აღზრდა. მუსიკის სასწავლო გეგმების შედარებითი ანალიზის საფუძველზე გამოიკვეთა, რომ დღევანდელ საგანმანათლებლო სივრცეში ცალსახადაა აღიარებული ზოგადი მუსიკალური განათლების მნიშვნელობა, მისი სწავლება სავალდებულოა ყველა განხილულ ქვეყანაში და მუსიკის საფუძვლიანი და მრავალმხრივი სწავლება ზემოთ მოყვანილი ტენდეციების გათვალისწინებით მოსწავლის, როგორც შემოქმედებითი, მოაზროვნე და ძლიერი მოქალაქის აღზრდაზეა ორიენტირებული. ამასთან, ვნახეთ, რომ საქართველოს სასწავლო გეგმა მუსიკის სწავლების თანამედროვე პრინციპებს ეფუძნება.

ქვეყანა	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII
საქართველო	2	2	2	1 / 2	2	2	2	1,5	1,5			
ფინეთი	+	+	+	+	+	+	+	+	+			
	4 (+6 მთელი საგნობრივი უკუფისთვის)					3 (+6 მთელი საგნობრივი უკუფისთვის)						
ესტონეთი	+	+	+	+	+	+	+	+	+			
	6			4			4					
ჩეხეთი	+	+	+	+	+	+	+	+	+			
	12 (მუსიკისა და ხელოვნებისთვის)					10 (მუსიკისა და ხელოვნებისთვის)						
ინგლისი	+	+	+	+	+	+	+	+	+			
აშშ (მასაჩუსეტის შტატი)	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
სინგაპური	2(30 წთ)	2(30 წთ)	2(30 წთ)	2(30 წთ)	1 (30 წთ)	1(30 წთ)	1 (40 წთ)	1 (40 წთ)				
ავსტრალია	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+		

### შენიშვნები:

1. დასახელებული პროექტი სასწავლო გეგმის რევიზიის მოსამზადებელ ეტაპზე განხორციელდა და ეყრდნობა 2013 წლის მონაცემებს.
2. საქართველოში მუსიკის საგნის სწავლება ძირითადად შეიცვალა და მისი დღევანდელი, ძველი მიდგომისგან კონცეპტუალურად განსხვავებული დანერგვა 2006 წლიდან დაიწყო.
3. ჩეხეთში ზოგიერთი სკოლა არჩევითი საგნის სახით სთავაზობს ინსტრუმენტზე დაკვრას.
4. ყოველი საგანი განსხვავებულადაა ორგანიზებული საფეხურებად კლასების დაჯგუფების მიხედვით.
5. გარდა ინგლისისა, სადაც შინაარსი ძირითად ნაწილს წარმოადგენს.

### გამოყენებული ლიტერატურა:

1. <http://mes.gov.ge/content.php?id=3923&lang=geo>
2. <http://www.australiancurriculum.edu.au/Curriculum/Overview>
3. <http://www.opf.fi/english/curricula-and-qualifications/basic-education>
4. <http://www.moe.gov.sg/education/syllabuses/>
5. <https://www.gov.uk/government/collections/national-curriculum#curriculum-by-key-stages>
6. <http://www.nuv.cz/file/195>
7. <http://www.doe.mass.edu/frameworks/current.html>
8. <http://www.hm.ee/en/activities/pre-school-basic-and-secondary-education/basic-education>

**МЕХАНИЗМЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА  
СТРАН И НАРОДОВ: МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ  
(НА МАТЕРИАЛЕ РЕЗУЛЬТАТОВ ИЗУЧЕНИЯ АДАПТАЦИИ  
ИСКУССТВА ВИЗАНТИИ В ДРЕВНЕЙ РУСИ)<sup>1</sup>**

По мысли иерея Павла Флоренского в храме архитектура, иконография, звучащие гимнографические тексты, пение и литургические действия священника представляют собой «синтез искусств в храмовом действе». Длительное время слова отца Павла Флоренского не имели научного обоснования. Сегодня понятно, что этот синтез был обеспечен изоморфизмом средств выразительности, который нетрудно показать на методологии исследования певческой терминологии, элементов храмового синтеза, разработанной Г.В. Алексеевой и ее учениками.

Г.В. Алексеева в течение десятилетий исследует процессы адаптации византийской культуры на Руси. Опубликованы монографии и статьи, дающие методологию подобных исследований [7, 8, 9, 10, 11, 17]. Основные идеи этой методологии сводятся к следующим положениям:

1. При передаче византийской традиции в древнюю Русь системно произошла передача принципов взаимоотношений элементов систем: состава служб, уставных требований, состава текстов, музыкальных систем.

2. Вместе с тем, практически сразу произошла адаптация культуры, обусловленная различием числа слогов в пословных переводах богослужебных распеваемых текстов, различием орфоэпии текстов, ментальной дифференциации манер пения двух культур.

3. Различие систем обусловлено деталями внутреннего наполнения элементов систем, которые в разных культурах имеют разное содержание.

4. Для понимания механизмов адаптации имеет смысл изучение этих тонких различий наполнения отдельных элементов.

5. Символика текстов пения и чтения в храме изоморфна внутреннему убранству храма и системе иконографических изображений в нем, что сумел показать Д.В. Гордеев.

Семиотика канонического средневекового искусства прямо вытекает из святоотеческой эстетики и философии. Идеи Псевдо-Дионисия Ареопагита, Ефрема Сирина и Иоанна Дамаскина о видимом и Невидимом, или иначе, *дольнем и горнем* [19], напрямую согласуются с терминологией певческих азбук, певческих текстов храмовых служб, символикой иконографии.

Важно напомнить, что переводческая деятельность Кирилла и Мефодия, по мысли Е.М. Верещагина, опиралась на четыре приема терминотворчества выдающихся славян: заимствование, транспозицию, калькирование и ментализацию [13]. Поскольку для всего средневекового искусства ведущим принципом мышления

является изоморфизм явлений, независимо от жанра и стиля творчества, Алексеева Г.В. считает возможным перенос философских, эстетических и лингвистических оснований сравнительных исследований на певческое и иное содержание храмового действия.

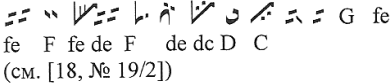
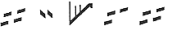
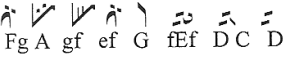
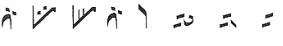
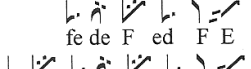

Этимология терминов русской певческой традиции, нередко производная по отношению к греческому языку, привносит в понимание термина на славянском языке свои черты: то возникает ментализация греческого понятия при калькировании термина, то происходит отталкивание от понятия в новую плоскость. Так возникают семиотические механизмы адаптации певческой терминологии.

Работа над азбукой БАН 32.16.18 XVII века (Санкт-Петербург) позволила провести сравнительный анализ квадратов учебных листов и простых построчных разъяснений формул. Стало понятно, что этимология названия музыкального оборота передает дольный смысл оборота, согласующийся с Горним смыслом текста. Приведем схему, в которой показаны все основные компоненты анализа: подтекстовка, крюковая нотация, буквенная расшифровка, передающая характер напева, характеристика напева оборота и ряд греческой или русской этимологии. Одновременно жирным выделены акцентные фрагменты текста, согласующиеся с буквенной расшифровкой. Содержание квадратов на л. 314 создает целое песнопение. Из этих строк можно выделить несколько самых ярких: рымза, которая этимологически и певчески передает устремление, цагоша, с точки зрения этимологии связанная с плачем, мелодически воспроизводящая мотив креста, а также кизма, этимология – «увенчанная плющом», а по сути – кулизма, один из характерных конечных оборотов знаменного распева (пример 1).

Условные разделы	Текст	Характер мелодии	Ряд греческой этимологии
I	Да утвердитесь “Da u tver di te sya” f-e G f-d E e-f G	Мелодическое устремление	Рымза- <i>ῥοιζμα</i> - свист летящей стрелы, полет стрелы
	Весьхо царя “Ve s' ho Tsa rya” F E G E D	Мотив креста	Цагоша от <i>ζα</i> и <i>γός</i> - сильный плач
	Во воли твоен Христе боже “Vo voly tvo- e- I Hri- ste Bozhe” D e-f G f-d E F G efed cdch A	нижняя кулизма I гласа, характерная для окончаний разделов	Кизма – обвивающая (плющом) мелодия, <i>κισσέυς</i> - увенчанный плющом

Пример 1

На л.л. 316 об, 317, 320 Азбуки – Согласника БАН 32.16.18 (Санкт-Петербург) приводятся формулы кололоелеос, хелеимеоса с текстом и еутихиос, которые на л. 320 в построчном разъяснении названы в записи на торце листа «нижней кулизмой». Действительно, перевод этих терминов дает очень близкий смысл греческого названия этих терминов (пример 2):

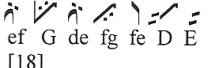
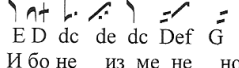
6 глас, Л.316об.	<b>Хелеимеоса</b> - χηλεύτος, плетеный, χήλευμα – плетеное изделие [16, т.2, с.1773]	.....по-чи-ва-ю-и  fe F fe de F de dc D C (см. [18, № 19/2])  
Л.320		
6 глас, л.316 об.	<b>Кололоелеос</b> – композита славянского слова «кололо» - колесо и греческого ἐλεέω – иметь сострадание, сочувствовать, жалеть [16, т.1., с. 510] (см. [9, с. 126]).	Си-я- ю те бо све-те-ло  Fg A gf ef G fEf D C D  
л.320		
6 глас Л.320 л.317	<b>Еутихиос (еухитиос)</b> -Εὐτυχίς, Εὐτύχιος- счастливый, великодушный, веселый – одно из мужских греческих имен [16., т.1., с. 713], успешный, удачливый [5, р. 578].	 fe de F ed F E   без текста

Пример 2. Хелеимеоса, кололоелеос и еутихиос

Совершенно очевидно, что обороты «кололоелеос» и «хелеимеоса» графически передают традиционные для русской музыкальной теории формулы «мережа» и «кулизма». В самой азбуке, как уже упомянуто, они обозначены как «кулизма», известный характерный кадансовый оборот распевов.

Еутихиос – знаковый оборот, возможно, выполняет функцию подвода к окончанию характерных кадансовых формул, каковыми и являются кулизма, мережа, представленные здесь в знаковом выражении в названиях «кололоелеос» и «хелеомеоса». На разных листах рукописи оборот приводится чуть короче или чуть длиннее, но без текста.

Свобода обращения с оборотами, которые приводятся то короче, то длиннее на разных листах рукописи, внушает надежду, что оборот «еутихиос» просто не дописан в обоих приведенных случаях. Следующие две формулы на л. 317 дают обороты с дописанной после стрелы статьей, которой в обороте «еутихиос» как будто не хватает (пример 3). Вот эти обороты:

6 глас л.317	<b>Перекличие</b> – нет греческого корня. Имеется в словаре старославянских слов – корень «кличь» [25, с. 285] и в сборнике попевок Б. Карастоянова [18, 3 ми-ре, 9а].	 ef G de fg fe D E [18] [3 ми-ре, 9а]. без текста
6 глас л.317	<b>Щадра</b> –нет греческого корня. Имеется в словаре старославянских слов – корень «шадети» – беречь [24., т.III, с. 1606] и в сборнике попевок Б. Карастоянова [18, 18/1 соль.2].	 E D dc de dc Def G И бо не из ме не но [18] [18/1 соль.2]

Пример 3. Перекличие и щадра



И еутихиос, и перекличие, и щадра имеют знаки палка и стрела в окончании формулы. Вместе с тем, опора на характерные обороты Б. Карастоянова показывает их как совершенно разные формулы. В таком случае, разные названия действительно имеют смысл, отражая разное эмоциональное содержание напевов. Приведенный материал позволяет выявить «земной» смысл формул в их непосредственном тексте и «Горний» смысл, зашифрованный в эстетике названия, согласующейся с мелодикой и акцентными тонами и знаками формулы. Здесь возможно проследить «сосуществование» византизмов и славянизмов в названиях формул.

Методологически целесообразно попытаться соотнести формулы, зафиксированные в русской теории музыки с византийской теорией. В византийской теории понятие формулы обозначено термином «theseis». Согласно словарю Лампе, Θέσις – физический фрейм конструкции или остановка в конце строки псалма [4, p. 645-646]. Г.В. Алексеева обратилась к византийским «тесисам» из ряда византийских рукописей. Как выяснилось, ни одно из вышеупомянутых наименований (кололоелеос, хелеимеоса) не встречается в опубликованных образцах византийской теории музыки [1, 2, 3, 5, 6]. Единственная формула, которая узнаваема по названию – это «килизма», адаптированная в русской традиции с названием «кулизма». Некоторые выводы в связи с этим будут хотелось бы представить.

В греческой рукописи из СПб Греч.494 л.6 об. приведен Большой исон Кукузеля - перечисление знаков и формул византийской монодии в соответствии с теорией. Е.В. Герцман дает ценнейший анализ киноварного текста, сопровождающего Большой исон. Как выяснил Е.В. Герцман, это текст Молебственных слов к Богородице Марка Влатиса, автора конца XIV века [14, с 38-39]. Анализ слоговых соответствий текста и названий формул характеризует принципы работы византийских распевщиков с материалом формул: ударения текста Молебственных слов и названий формул совпадают, что конечно, имеет учебное назначение.

В трактате Гавриила Иеромонаха передается смысл как килизмы, так и антикенокилизмы: «Τὸ δὲ κύλισμα οἶονεἰ κύλιει καὶ στρέφει τὰς φωνάς» [3, кол.316-318 (килизма есть своего рода катание и поворачивание звуков - перевод мой – Г.А.). Про антикенокилизму написано, что это синтез кулизмы и антикеномы.

Перевод этих слов, приходящихся на антикенома-килизму, представляет собой фрагмент текста, который является одной из смысловых кульминаций песнопения (выделен курсивом из предложения – Г.А.): «Ведь если Ты, Всенепорочная, отвергнешь меня от своего **попечения, отослав меня**, недостойного, то одолевший меня змей будет очень радоваться погибели моей, и сожрав меня в своем ненасытном бешенстве, **низвергнет меня в вечный мрак...**» [14, с. 38]. Формула на текст «попечения» приведена в примере 4.



текстах относятся к личности Пресвятой Девы. Синтез храмового действия выражен в неуловимой, на первый взгляд, а на самом деле методичной семиотической взаимообусловленности текстов певческих, Священного писания и иконографических изображений, к которым обращаются прихожане во время службы в храме [11].

Так, герменевтика царских врат, как правило, связанная с Благовещением, предусматривает роль врат как священной Двери, сквозь которую прошел Христос. Как пишет Ю.Г. Бобров, «сияние Деисуса на алтарной преграде должно было не только возбуждать мечтания о Горном Иерусалиме, но обращать верующего к мыслям о праведной жизни, о заступничестве Богородицы и всех святых, предстоящих в Деисусном Чине, в судный день» [12, с. 25].

М. Скабалланович усматривает связь и место догматика 1 гласа в завершении «Господи воззвах»: «В догматике 1 гласа раскрытие догмата воплощения начинается указанием всемирной славы Пресвятой Девы; этим как бы воспоминается обетование о семени жены, данное прародителям в раю и исполнившееся в Пресвятой Деве». [18, с. 121].

В работах М.Л. Зайцевой дана современная формулировка синтеза искусств: «Синестезия есть воплощение принципа эмпирического холизма, проявления изначальной врожденной целостности, синкретизиса сенсорных систем в процессе обработки информации и отражения этих соответствий в языковой и художественной форме» [16, с. 20], которая помогает глубже понять смысл явлений средневекового храмового искусства.

Иными словами, тонкий изоморфизм явлений в храмовом действе, в терминологии пения, выявляемый в процессе анализа, представляет собой стержень механизма адаптации византийской традиции на русской почве и отражает глубину понимания древними мастерами «богодухновенных» византийских заветов, которые неплохо было бы понимать и нашему современнику.

Так же неоднозначен и процесс адаптации православной терминологии в странах АТР.

Православные миссии существуют в Китае, в Южной Корее, в Японии, в США. История миссий не является предметом исследования. Важно лишь указать, что история их существования уже достаточно длительна – более 100 лет, а интерес к православию в этих странах не угасает. Именно поэтому православное миссионерство в этих странах имеет непреходящее значение для трансмиссии культуры славян в странах АТР.

На примере двух терминов нравственного богословия в русском, греческом и корейском языках очевиден тот же закон адаптации терминов. Так, **СВЯТОСТЬ** (греч. ἁγιότης) – религиозно-этическое понятие, обозначающее совокупность нравственных совершенств, в корейском языке переводится словосочетанием **성결** seong-gyeol, где слово seong – переводится с корейского в двух версиях - как «крепость» и как «мечта». Другое важное слово христианского богословия **ЕВХАРИСТИЯ** (греч. εὐχαριστία «благодарение») – важнейшее таинство Христианской Церкви, установленное Иисусом Христом на Тайной вечери, составляющее главное христианское богослужение – литургию, также переводится

словом с тем же корнем – seongche 성체. Таким образом, очевидно, адаптация православной терминологии в корейском языке сопряжена с корнем «seong» и миссионерская деятельность православия в Корею должна проводиться с пониманием этой языковой и ментальной специфики. Двойственность трактовки понятия восходит к языковой билингве китайских прототипов слов. Аналогичные процессы проходят при передаче православия и в других странах АТР. Например, слово Христос по разному воспринимается в восточных языках: в японском языке совершенно определенно связано с латинизированной калькой слова «Господи» - Kyrie (Kirisuto キリスト), в китайском это Jīdū 基督 - возможно связано с истоком христианства в иудаизме, в корейском Geuliseudo 그리스도 нуждается в отдельном изучении.

Совершенно понятно, что для формирования адекватных принципов трансмиссии христианской культуры необходим словарь религиозных терминов, дающий не просто перевод понятий, а адекватную трактовку, учитывающую вышеизложенные законы адаптации терминов. Автор надеется, что работа в этом направлении позволит продвинуться в вопросах межкультурной коммуникации со странами – соседями.

#### **Примечания:**

1. Работа выполнена при поддержке Научного Фонда ДВФУ, проект «Семантические опоры византийско-русской православной культуры в АТР как ведущие факторы формирования метаязыка межкультурной коммуникации с Россией»

#### **Список литературы:**

1. Anonymous questions and answers on the interval signs. Bjarne Schartau //Monumenta Musicae Byzantinae. Corpus scriptorium de re musica, vol.IV. Wien. Osterreichischen Akademie der Wissenschaften 1998.

2. Die erotapokriseis des Pseudo-Johannes Damaskenos zum Kirchengesang. Gerda Wolfram und Christian Hannick //Monumenta Musicae Byzantinae. Corpus scriptorium de re musica, vol.V. Wien. Osterreichischen Akademie der Wissenschaften 1997.

3. Gabriel Hieromonachos. Anhandlung uber den Kirchengesang. Christian Hannick und Gerda Wolfram. //Monumenta Musicae Byzantinae. Corpus scriptorium de re musica, vol.I. Wien.: Osterreichischen Akademie der Wissenschaften, 1985.

4. Lampe G.W.H. A Patristic Greek Lexicon. Oxford, The Clarendon Press, 1961.

5. Sticherarium Antiquum Vindobonense. Gerda Volfram //Monumenta Musicae Byzantinae. Pars Suppletoria. X.Vindobonae. Osterreichischen Akademie der Wissenschaften 1987.

6. The Treatise of Manuel Chrysaphes, the lampadarios. Dimitri E. Conomos //Monumenta Musicae Byzantinae. Corpus scriptorium de re musica, vol.II. Wien. Osterreichischen Akademie der Wissenschaften 1997.

7. Алексеева Г. Проблемы адаптации византийского пения на Руси. Монография. Владивосток: Дальнаука РАН, 1996. 24,0 п.л., 380 с.
8. Алексеева Г. Современные методологические подходы к изучению взаимодействия византийской и древнерусской певческих культур //Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее. Российская академия музыки имени Гнесиных. Москва, 2007, с. 120-130.
9. Алексеева Г.В. Византийско-русская певческая палеография. Санкт-Петербург, 2007, 368 с.
10. Алексеева Г.В. Сакральный след греческого имени в интонации русской знаменной попевки: новые подходы в изучении вопроса адаптации певческой традиции (на материале русской певческой азбуки XVII века из Библиотеки Академии наук 32.16.18) //Коммуникации в искусстве и науке. Сборник материалов конференции из цикла «Григорьевские чтения». Москва. Московский гуманитарный университет. 2010, с. 69-84.
11. Алексеева Г.В., Гордеев Д.В. Изоморфизм певческих и изобразительных символов в храмовом действе Древней Руси (К вопросу об адаптации византийского искусства на русской почве)//ВИЗАНТИЯ И ДРЕВНЯЯ РУСЬ. КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ И СОВРЕМЕННОСТЬ. Материалы Международной научной конференции к 75-летию со дня рождения профессора Веры Дмитриевны Лихачевой (15–17 октября 2012 г.). САНКТ-ПЕТЕРБУРГ. 2013. Объем 18 уч.-изд. л., с. 175-188. ISBN 978-5-903677-33-7.
12. Бобров, Ю. Г. Основы иконографии древнерусской живописи - СПб. : Мифрил, 1995. - 252 с.
13. Верещагин Е.М. Церковнославянская книжность на Руси. Лингвотекстологические разыскания. Индрик. М. 2001. 608 с.
14. Герцман Е. Византийское музыкознание. Л., 1988. 256 с.
15. Гордеев Д. В. "Символические образы Богородицы в литургических текстах греческого и русского происхождения" (на материале служебной Минеи) //Византийский след в культуре и искусстве Тихоокеанского побережья в пространстве полилога Китай-Корея-США-Австралия-Россия: материалы международной научной конференции. Владивосток: Дальнаука, 2012, 327 с., с. 116-120.
16. Зайцева М.Л. Синестезийность как системное свойство художественного сознания. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения. Саратов, 2013.
17. Комплексное исследование механизмов адаптации византийского искусства в древней Руси: монография [Г.В.Алексеева и др.]: Дальневосточный федеральный университет, 2013, 242 с. ил. ISBN 978 5-7444-3234-8.
18. Скабалланович, М. Толковый Типикон. Ч.2.- М.: Паломник, 2003.- 336 с.
19. Храмова Т.К. Слово и образ в византийской патристике и древнерусском певческом искусстве //Певческое наследие древней Руси (история, теория, эстетика). Санкт-Петербург, 2002.

**VI  
SUMMARIES**

**Art History**

**Amiran Kakhidze**

*PhD, Emeritus*

*Batumi Shota Rustaveli State University*

*Batumi Archeological Museum*

*Batumi, Georgia*

**Samples of Attic Monumental Vase Painting from Pichvnari  
(A Red-figure Krater)**

A red-figure krater from Pichvnari that was used for mixing water and wine represents one of the best samples of red-figure painting of the Early Classical period.

It has a relatively small sized body, raised handles, tall open neck, and a two-step foot. There painting is of two friezes. The krater is dated to mid V century, BC. The author is the so called Niobid artist who is considered as the founder of vase painting. He continues the best traditions of the classical monumental wall painting that were closely connected with architecture and sculpture. The red-figure krater from Pichvnari represents the splendid sample of Attic small art.

**Nato Gengiuri**

*PhD, Professor*

*Shota Rustaveli Theatre and Film*

*Georgian State University*

*Tbilisi, Georgia*

**Art Nouveau in Georgia and its features as displayed on Tbilisi Residential Houses**

Art Nouveau emerged in the architecture of Tbilisi, one of the most important centres of the South Caucasus, at the dawn of the 20th century. In the years that followed, residential houses were built in this style in almost all parts of the city. Architectural and decorative elements characteristic of Art Nouveau merged with the local traditional house type and underwent essential transformation. This report aims to feature the Tbilisi variation of Art Nouveau on the basis of an analysis of various buildings designed in the Georgian capital at the time.

**Rati Chiburdanidze**  
*PhD, Assistant Professor*  
*Batumi Art State Teaching University*  
*Batumi, Georgia*

### **Artistic and Stylistic Tendencies in Georgian Painting in the 1970s**

The young artists, who appeared on a creative arena in the 1970s, significantly enriched the contemporary Georgian art. Art of Esma Oniani, Tamaz Khutsishvili, Gogi Chagelishvili, Vakhtang Beselia depicts processes of Georgian culture and changes in artistic thinking of this period. At a glance, at the beginning of their creative work, they did not make any cardinal changes in the artistic language; it seems they automatically continued their motion to the directions which had already been approbated in the second half of the 1950s. The problem of plastic interpretation of an artistic shape and space, compositional structure of a picture, the task of showing pure pictorial basic principles still remain as an actual problem for them, but gradually new nuances appear in their works; in particular, “restless” enthusiasm, expressiveness or dramatic tension of the 1950s, monumentalized and interpreted in a decorative aspect the scenes of Georgian mode of life of the 1960s in most cases are changed into the pictures with a chamber character, where the most important becomes a person’s private world and deepness of showing feelings and opinions which are read with certain symbolic or romantic intonations.

Creative work of the artists of the 1970s was developing on a quite specific historical background. Signs of disorganization of the “period of stagnation” boded approaching of a new reality of “perestroika”. Exactly at that time, at the end of the 1970s and at the beginning of the 1980s, when their creative work is more matured, in their works there are clearly seen such characteristic features as searching for the lost spiritual nature and a kind of “animation” of an inanimate world, bringing distinctive mystical feelings or strengthening the basic principles of intimacy, more intensively is seen the tendency of figurative generalization and abstracting shapes, there appear abstract compositions, biblical plots, etc.

The artists of the 1970s do not represent the whole, monolithic group, they do not have any common program or artistic task, but it is indisputable that the best representatives of this generation are distinguished with certain individuality. Research of their creative work makes it clear that these artists have passed an interesting road of interrelatedness of the tradition and novelty; their worldview and artistic style are based on the synthesis of a refined taste and intellect.

**Ana Kldiashvili**  
*PhD, Professor*  
*Apolon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art*  
*Tbilisi, Georgia*

### **On Some Trends in 1980s Georgian painting**

The 1980s, by definition, is considered “a new stage” in Georgian painting. It is not a coincidence, then, that the use of the term “the generation of the '80s” became more common within the scientific community of researchers and art critics. It is precisely this generation that brought about a novelty and creation of a new socio-cultural space within Georgian reality.

Georgian painting of the '80s is multifaceted, diverse and full of contradictions. Overall, it is a difficult phenomenon. Although two rather distinguishable chronological stages clearly stand out: the “first wave” of painters start to appear toward the end of the '70s and the beginning of the '80s, while the “second wave” make their way into a broader audience toward the second half of the decade. In this presentation, we will be dealing with the “first wave” of Georgian painters of the 1980s and try to highlight the particularities it is marked by.

The Georgian painters of the first half of the 1980s share a few common characteristics: on the one hand, we notice, an active attention toward contemporaneous western art, on the other, a live interest in own traditions as well as own historical and religious themes. Through mastering contemporary artistic techniques and forms, they call for the reevaluation of eternal human values - to present them through new artistic forms. They are constantly reaching out to the sacral, as if toward beyond the material world. These are more or less the general problems reflected in the artworks of the first wave painters of the 1980s. However, on a deeper note and based on formal analyses, we can outline different approaches to these problems from different groups of artists, which gives us an opportunity to separate a few independent tendencies.

The first tendency comprises three painters: I. Parjiani, L. Chogoshvili and G. Bughadze. These three completely different and very individual painters are united by one thing: in their artworks the visual method or “instruments”, weather it is a form and its deformation or deconstruction, weather it is a color, line, stroke, stain, rhythm or something else, is always directed towards a specific historical or a religious subject matter, fact, event or personality. Their mutual impulse is to search for more metaphysical artistic forms - which is beyond landscape and still life painting. However, this impuls always more or less creates a conflicted narrative while perceiving the artwork. This in effect provides the viewer with a rather dramatic experience. It is as if we are in presence of a “dramatic icon” of the sacral. One could say these artists are masters of the dramatic presentation.

The second tendency which also strongly stands out in the beginning of the 1980s, unites painters such as: M. Abramishvili, I. Sutidze, L. Laghidze, B. Arbolishvili, Sh. Matuashvili. Although the search for the beyond and the sacral is also characteristic for these painters, their attitude toward the sacral is completely different. Here the sacral is



confined to a highly esthetized forms and is reflected through the use of decorative methods. Accordingly, instead of the dramatic icon of the first trend, the second tendency brings to front an “aesthetic icon” of the sacral.

The third tendency is represented by G. Edzgeradze, G. Zautashvili and I. Zautashvili. These artists are significantly oriented on contemporary western art and mostly follow the principles of conceptual art.

**Svetlana Arzumanyan**

*PhD of Philosophy, Docent*

*Yerevan State Academy of Fine Arts*

*Yerevan, Armenia*

### **Changes in Art within the Context of Technological Evolution**

The article observes the problem of the influence of technology on art that covers the XX-XXI centuries. It is noted that as a result of such influence, new technological types of art have been formed that have caused certain changes in its traditional types, and also experiments have been activated in the "New Media Art" (NMA), to which it is considered to refer a great number of art-practices that are actively penetrating the Internet in order to master the virtual reality. It is claimed that already the first attempts of realizing the results of such influence have led to ambiguous transformation of artistic consciousness of a modern man. Renunciation of traditional principles of art and the obtainment of tolerance virtue, in the sense of artistic consciousness, have become the most obvious expressions of such transformation.

**Tamar Shavgulidze**

*Doctoral student*

*Apolon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art*

*Tbilisi, Georgia*

### **On Some Common Aspects of XX Century Georgian Sculpture and Medieval Georgian Relief**

As the result of our research we want to present some common aspects of XX century Georgian sculpture and medieval Georgian relief. We argue that Georgian sculpture sporadically rethinks the experience given by medieval relief, but most successful examples can be found among XX century Georgian sculpture when visual layers of medieval Georgian monumental painting and medieval Georgian relief are used. In this case we can talk about the signs of local, national, authentically Georgian school of sculpture in the XX century, which can be the main result for the history of Georgian sculpture, pressured by socialist realism most of the time of its existence.

**Sofio Sanikidze**

*PhD*

*Batumi Art State Teaching University*

*Batumi, Georgia*

### **Art and Advertisement**

It is possible that by the influence of an advertisement the plot or visual symbol may become a guide for some people into the art world, literature and science and it somehow gets an instructive function too. The opinion that the advertisement can educate people is quite true because the high art has got relatively less chance to reach the wide audience than the advertisement created on a highly artistic level.

So, the art enriches the advertisement. Observations show that creative advertisements have great impact on people. A modern American publicist Vens Pavard says: "Aim the art at the beginning and get it into the wallet".

**Maia Chichileishvili**

*PhD, Professor*

*Batumi Art State Teaching University*

*Batumi, Georgia*

### **Bronze Censer from Keda Local Museum**

The holy vessel – censer – takes an important place among the items connected with the Christian liturgy. Christian East, namely Syria-Palestine – is considered as the place of its origin. It was the place from where these sacred items were exported to other Christian countries. Bronze censers are preserved in many museums around the world. Georgia also possesses a number of samples of the early Christian period. They are preserved in the collections of Georgian Art Museum, Svaneti historical-ethnographic museum, Samtskhe-Javakheti historical museum and others. These items were enriched by a bronze censer found in Ajara highland, the village of Kharaula. It is now preserved at the Keda Museum. It is the one and only preserved item of the group of liturgical ones in Ajara. The censer represents a bronze semispherical bowl produced by casting, with a low foot and a flat hoop in the upper part. On the surface there are relief compositions of gospel scenes the selection principle of which is preconditioned by a definite theological program. The iconography of the scenes is characterized by laconic style and early Christian peculiarities. The conservative nature of the iconographic redactions presented on the censer as well as the artificial nature of the sculptural décor makes their dating difficult. However, taking into consideration the shape, relief casting nature and iconography, the censer from Kharaula can be considered as a sample of early medieval eastern Christian art. The liturgical items of Syrian-Palestine origin, brought into Georgia from VI-VII centuries confirm the relationship between the religious and cultural centers of Georgia and the Holy Land.

**Shorena Tavadze**

*Doctoral student*

*Ivane Javakhishvili Tbilisi State University,*

*National Center of Manuscripts*

**Izolda Djikidze**

*Scientist-Researcher*

*National Center of Manuscripts*

*Tbilisi, Georgia*

### **Restoration and Placing of Documents Carried Out on Parchment**

National Center of Manuscripts is the most important store of ancient handwritten books and historical documents in Georgia. About 40 000 Georgian and 5 000 foreign documents dated to X-XIX centuries carried out on parchment are preserved here.

For centuries they were preserved in unfavorable conditions that caused their damage.

Historical documents carried out on parchment and on paper are damaged as well. Their structure is changed. The text on them is also ragged and changed.

Following the quality of damage 2 documents carried out on parchment-D7 and D15 were selected for further monitoring. These documents were diagnosed and digitalized. Afterwards restoration and conservation works were carried out with modern restoration materials.

As the thickness of documents carried out on parchment is different, it was decided to use paper as a restoration material for one document and parchment for the other.

With the aim of further protection of documents it was decided to preserve them in right condition and place them in proper frames.

**Guram Chkhatarashvili**

*Doctoral student*

*Batumi Archeological Museum*

*Batumi, Georgia*

### **Primeval Art and Ancient Samples from Georgian Stone Age Sites**

In this paper we discussed primeval art and its origin, which took place in the Upper Paleolithic period. We showed some interesting samples of art, from Georgian Stone Age sites. One of them is very interesting and important, because it is one of the earliest works of jewelry discovered so far on the territory of Georgia. It dates to 22-21 000 BC.

**Tornike Diasamidze**

*Doctoral student*

*St. Andrew the First Called Georgian University*

*Tbilisi, Georgia*

### **Senty - Svetitskhoveli in Circassia**

Many monuments of Georgian Christian culture have been preserved in the North Caucasus. Their number is much more impressive in Balkaria and Circassia.

The Senty Church is located in the Karachay - Cherkessia area, the name of the church of Saint butt - Svetitskhoveli connected.

Architecturally the temple was first studied in 1829 by Joseph bernardtsi. Inside, there are traces of the X century painting.

Scientists are different opinions with regard to the erection of the church; believe that the Byzantines built a church and a part of the Georgian church to discuss the influence of culture.

Today, in Russia it is believed to be one of the Saint's Cathedrals - one of the oldest Christian churches.

### **Culture**

**Nino Sanadiradze**

*PhD, Associate Professor*

*Shota Rustaveli Theatre and Film*

*Georgian State University*

*Tbilisi, Georgia*

### **Issues of Culture Resources in Modern Society**

Culture, a system of values, understandings and creative production includes the protection and promotion of cultural-historical heritage, material and non-material culture, education and the inculcation of civic values and or management of art and culture. The state is at the pinnacle of the culture management system. The State is responsible for the coordination and regulation of cultural activities, the management and care of historical and cultural heritage, the accessibility of culture for all citizens, the support of all other types of art and creativity, as well as exporting culture to other countries leading to cultural influence on them. The State provides the financial (budgetary) administrative, legal and moral support in all the fields of cultural activity.

Besides creativity, culture implies the involvement of artistic approach in economics, law, finance or fundraising, management, awareness, preparation and training of professional staff, material or technical development others factors.

**Ermile Meskhia**  
*PhD, Professor*  
*Batumi Art State Teaching University*  
*Batum ,Georgia*

### **Culture Financing Policy**

Social-political circumstances over the last two decades in Georgia have had a negative impact on cultural development.

It should be mentioned that since 2005 culture financing has been gradually increased, institutions' infrastructure has been renewed and management system for cultural institutions has been changed. However, financing policy is significantly behind the possibilities of European and also Post-Soviet states.

Charity in Georgia is enterprisers' kind will, not a part of the state policy. Country's legislative base gives no opportunity to culture financing to be encouraged by sponsors, as it happens in western countries.

In any other European states, both the country and private sector are involved in financing cultural institutions.

Every country has its own priorities and policy for culture financing.

For instance, the government of the United States of America, together with private sponsors, finances a small number of units. However, the government's role is more modest in funding these units than the private sponsors. Arts funding in the United States comes from the private sector.

Unlike the USA, in most European countries governments are highly involved in culture funding. Europe with its century-old culture, realizes it well that cultural heritage needs to be looked after and developed. Therefore, they try to give more money to culture funding from the budget.

In European states it is not enough to be financed by the government, they also need to be co-financed by the funds and the private sector. Accordingly, synthetic financing model works well there.

On the one hand, the programs of Ministry of Culture and Monument Protection of Georgia aim to finance some activities. However, because of a small number of funded projects culture financing policy remains the same. There must be elaborated legislative acts for sponsorship and the programs for charity and special purposes based on the experience of European countries.

**Salome Kapanadze**  
*Associate Professor*  
*Grigol Robakidze University*  
*Tbilisi, Georgia*

### **Dialogue in Culture Language - Non-Political Aspects of Conflict Resolution**

The last century left a heavy legacy in terms of such destructive events as war and ethnic conflicts. Efforts for reevaluation of values and establishment of a new order at almost every level of public awareness have a permanent character, particularly in the area of the post-Communist countries and as the well-known American anthropologists Stephen Shenfield stated, it caused the ideological and psychological disorientation. However, in such a crisis situation, the nationalism and ethnocentrism reaches a dangerous size, and all the intellectual arguments, are not only unheard, but ignored, though there remains a need for intercultural dialogue. People are starting to try to find a way out in a space filled with contempt and inhumanity and this time it becomes evident that, the biggest part of road to the "temple of peace" goes through the general culture. At this stage the intellectual part of the society look with critical eyes at what a little while ago were the ideas of messianism and nationalism. The process of catharsis is starting and the struggle begins to prevent a recurrence. There is a feeling that the world becomes smaller and a target place for the ambassadors of peace. The culture manages what politicians are not able to do. The fact is suitable to the rule that the creator of all always takes the responsibility to help people to find the truth in themselves. This process is constantly connected with the recognition of the culture as the goodwill of human phenomenon to promote peace, generosity and love. We can not disagree with Sigmund Freud, who believed that the culture is the conscience of mankind. Such a tragic event of the Georgian political reality as the conflicts in Abkhazia and South Ossetia, despite many years of routine negotiations, remains unresolved. If the duct could be found for this sad little stagnation, it is a dialogue conducted under the auspices of public diplomacy and culture, which clearly showed positive results. Despite this, the state has not fully realized this resource, and it is local in nature. European experts also recognize, that historical memory, good traditions, cultural values convergence, and their activation is very effective for overcoming the conflict and they give it special importance in the Georgian - Abkhazian conflict settlement process in Georgia. Based exactly on these common values, and the preservation of cultural traditions, they consider the prospects of restoration of human relationships.

**Otar Gogolishvili**

*PhD, Professor*

*Batumi Shota Rustaveli State University*

*Batumi, Georgia*

### **Issues of Cultural History of Batumi City**

First Georgian theater performance was held in 1879. Its inspirator and organizer was Ketevan, the wife of the city's police officer Durmishkhan Zhuruli. Their apartment became a gathering place for all the intellectuals visiting Batumi. Theatrical performances organized by Ketevan Zhuruli were held in Batumi City Council and Civil Institution's building where a small stage was arranged. In 1822, by the initiative of Ketevan Juruli, a stage-lovers club was established, which later was remodeled into a dramatic theater by famous Georgian writer and public figure Davit Kldiashvili.

**Nana Tsetskhladze**

*PhD, Associate Professor*

*Batumi Shota Rustaveli State University*

*Batumi, Georgia*

### **Figurative Expressions – the Picture of National Realities**

In the Linguistics of XXI century there is a research direction, according to which the language is considered as a national code. The background information of the people is best kept in the figurative expressions. They form the comprehensive understanding about different people since they include valuable and truthful information about their ideology. They cover historical facts, material and cultural achievements, ethnographical and folklore sources. They express the national realities.

**Mzia Khakhutaishvili**

*PhD, Assistant Professor*

*Batumi Shota Rustaveli State University*

*Batumi, Georgia*

### **Intercultural Dialogue According to One Lapidary Inscription**

Dialogue between cultures is a communication between ethnos of different cultural and religious identity.

After the conquest of Ajara in 2<sup>nd</sup> half of 17<sup>th</sup> century, the Ottomans forcefully converted the local population to Muslim faith. This event changed the lifestyle of the local Georgians. However, the majority of them remained ethnically Georgians inasmuch as

they opposed the Ottoman way of life based on Islamic outlook. Their everyday life and culture is Georgian as human constantly strive to preserve their national identity.

The dialogue or struggle between the cultures of the two ethnos continued long through the “great exile” of Muhajir period which took intensive character after the Russian-Turkish war in 1877-1878. “The Land of Kobuleti” got devastated after the Muhajir period. Even after a century and a half, the descendents of the Muhajirs from Kobuleti managed to preserve their national identity. They claim themselves ethnic Georgians and are proud to have preserved and cherished their most valuable treasure – the Georgian language, native alphabet, traditions.

One of the credible evidences of the cultural dialogue is a lapidary inscription found on a fireplace belt in the house of a descendent of Kobuleti Muhajirs in Patsa, Turkey. On one side of the belt there is an inscription in “Kobuleti-Acharuli dedabruli script” (original type of script received after the modification of Mxedruli alphabet in Georgian) while on the other – the same inscription in Arabic. The stimulators for the dialogue are the religious traditions that these two ethnos share; accordingly, the contact is positive as the two sides consider themselves as equal and similar. On the other hand, the differences between these cultures are shown in the fact that the inscription neatly made in “dedabruli handwriting” is the confirmation of national self-determination and ethnic identity.

**Tamila Zviadadze**

*PhD, Associate Professor  
Sokhumi State University  
Tbilisi, Georgia*

#### **For the Linguocultural Aspects of Work of Fiction (Otar Chkheidze's Works)**

Cooperation of idea and word in writer’s psychic is an existed eternal secret which is a subject of temporal observation. The writer is the first one who finds out the language means and each form used by him often belongs to his artistic world as an expression of its authentic “writing style”. Studying of writer’s language, determination of its lingual world and kind of artistic-functional style, revealing of language notion source is one of the important questions of Language Science.

In creation of Otar Chkheidze’s distinguished and different style had expression an artist’s wish to bring at the first stage the writer’s as a word creator’s subject. From the writer’s point of view it is interesting not only what the word expresses, but also the word itself, its feeling, material cover, sound, in short the word’s aesthetics.

The article deals with the writer’s language style components: an achieved expression by repeating of fixed form, its accented folk or its similar model of phrase construction, word sound, when the word’s phonetic and ideological parts are joined, the stylistic specifications created by synonymic rows, folk (also of public artists) use of structural phrases model by nuance changes, changes of archaic or dialectical lexical units, expression of content part of a phrase and for the purpose of strengthening of emotional influence.



**Tamila Lomtadze**

*PhD*

*Shota Rustaveli State University  
N. Berdzenishvili Batumi Research Institute  
Batumi, Georgia*

### **Sacred Elements in Folk Entertainment**

In the ethnographic life Adjara preserved many funs and entertainments which were originally cult rituals reflecting ancient beliefs of the Georgian people. Such elements are preserved in sacred dance "Ohoy, Nano", which is a reflection of the ritual, dedicated to the cult of fertility.

Traces of the cult worship of fertility are preserved also in folk dance dedicated to the birth of the child "Nay Na, Nynayna". This ritual is connected with the cult of the Great Mother Nana.

In the ethnographic life sacred elements have been preserved in the festival - Shuamtoba as fun "*Aklemis shekazmva*", "*Zirikobia*", "*Kurtbari*" and dances: "*Qolsama*", "*Topaloini*", "*Jaqdanana*", "*Khorumi*" and others.

In-depth study shows that these entertainments are remnants of ancient rites associated with various archaic deities. They retain the symbolic meaning of rituals and sacred elements, illustrating the ancient beliefs of the Georgians.

**Nino Kharchilava**

*PhD*

*Batumi Art State Teaching University  
Batumi, Georgia*

### **Functional Meaning of a Hearth**

The research object is Gali district or historical-ethnographic area of Samurzakano, situated in Abkhazia. According to its function, the hearth is divided into two parts: domestic and cult. At the same time the hearth represented the family symbol as well as the place for daily life. As a family symbol, its importance is obvious in the field of social culture. The hearth used to be a place where the most part of housework was done. The Hearth fire was considered to be the symbol of family welfare and the hearth itself used to bring productivity and wealth in the family. The cult of Hearth representing family life was naturally connected with the wedding ceremony. Moving around the Hearth during the wedding ceremony meant that a new member was incorporated in the kin.

Thus, hearth functions in wedding ceremonies together with the data from other parts of Georgia are important historical sources for defining Georgian wedding traditions. Samurzakano is an inseparable part of Georgia and its historical-ethnographic research will give us the opportunity not only to restore the expression of the traditional village of Samurzakano but also define local and general Georgian cultural elements in the sphere of social history, material culture, economy and inner values.

### **Some Aspects of Research in Modern Popular Culture**

The modern popular culture determines the life rules and the culture of feelings for the present time. This context can be met everywhere but their influence on the society consciousness depends on social and cultural development peculiarities of the given society. Our pretention towards the modern culture is based on the problem that the popular cultures are not only taking the greatest part of the cognitive sphere but also making cognition as a kind of entertainment. The modern popular culture, accordingly, the entertaining industry, with its means based on “pleasure”, is more and more rushing into person’s life, taking more and more place in it and claims to exist in any society. Objectively, there is no kind of ban for stopping it. Its seductive nature makes it able to penetrate into any kind of society.

In cultural globalization, the globally popular cultural productions, however negatively influence and harm the self-existence of local tradition cultures. According to the objective nature of modern popular culture, we can consider that it is a kind of danger that comes into resistance and harm the social-cultural memory of society, carries the nature causing anomia of person’s cultural memory and disorientation of a person in a global world.

It’s obvious that in cultural zones and genres, the quality is nearly ignored. The problem of modernity is that the featured quality is rarely found in modern popular cultures.

At the same time, under the term “quality”, not only the technical functionality and the aspect of perfection is meant, but it is associated with emotions and feelings that fill us and do not empty.

From the aspect of the cultural globalization research, the various rates are represented in the scientific literature and it is not surprising at all because the cultural research has always born the variety of ideas, has undergone the changes together with historical and political changes.

The quantity and variety of available information make us review our life within the frames of received information. The modern expert knowledge is not based on any tradition and there exists no real recommendation about what choice to make how to rate the expert ideas.

As a result, the future faces opportunities as well as dangers.

**Nino Vakhania**  
*PhD, Associate Professor*  
*Sokhumi State University*  
*Tbilisi, Georgia*

### **Tamaz Badzaghua's Plays - Traditional and Modern**

There are printed six plays in a newly published collection of Tamaz Badzaghua's plays. Here are dramaturgical works written on historical topic, the works expressing modern life of the writer and two mono-plays.

The historical plays can only be called conditionally "historical". There is shown violence and all the ruinous results which can be followed by dictatorship and slavery reigned in the state. This work was sharp and unmasking at that time when they were created (at the end of 20<sup>th</sup> century) and gains new force now in modern world when this problem passed the borders of one country and became actual for any people and nation.

The plays showing the 80s of the last century are very interesting now. Except the concrete details of the time which has already gone, the eternal valuables as love, honour, life and others are narrated in these works. The language and style of the plays are refined, plain colloquial and understandable for everybody. Some passages are even predictive.

The mono-plays are also dedicated to the eternal topics – motherhood (a question of abortion), an unsolved dilemma of life and death. They are created by the mastership that the reader is not annoyed by "listening" to one personage. All the plays are effective on the stage. Some of them were staged at different times. I think that each of them will be suitable for modern stage and the audience will be interested in them greatly.

### **Drama, Cinema Studies**

**Vasil Kiknadze**  
*PhD, Professor,*  
*Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University,*  
*Tbilisi, Georgia*

### **On the Tragedy of Georgian Theater**

1. The year of 1933 as the beginning of the persecution epoch in the Georgian theatre. Creation of censorship organ and introduction of strict control over theatrical repertoire (the significance of a, b and c clauses will be verified – acceptable, semi-acceptable and not acceptable), doctrine of social realism and its impact. The main basis of the Soviet ideology.

2. 1936-1938, the period of mass repressions, political background. Relations between L. Beria and S. Akhmeteli. Struggle of great artists for new creative quests, confrontation and conflict between the national and the cosmopolitan.

3. Phenomenon of Sandro Akhmeteli, his deep national quests, contradiction with Soviet administrative methods. The meeting of 25 August, 1935 (L. Beria), transcripts from stenographic records. Supporting position of A. Khorava and A. Vasadze towards Sandro Akhmeteli.

4. Repressions of S. Akhmeteli. In prison. My meeting with political prisoner Kvlividze (Sagarejo) who was in prison with S. Akhmeteli. Prosecuted actors and directors.

5. The period of rehabilitation. A court trial held in Tbilisi in 1935 under the General Prosecutor Rudenko. My attendance of the trials and facts from the procedures.

6. KJB archives. Acquaintance with the cases of Akhmeteli and other repressed actors. Main events.

7. Sandro Akhmeteli and Memed Abashidze.

**Teimuraz Kezheradze**

*PhD*

*Batumi Art State Teaching University*

*Batumi, Georgia*

### **Sandro Akhmeteli and the Uprising in 1924**

From February 25, 1921 Georgia still was under the control of Russian imperial rule. Intelligence clearly expressed its sorrow over the loss of national independence and was treated at the head of the national - liberation movement. From May, 1921, "Independence Committee" and "Military Commission" were at the head of anti-Bolshevik activities. There were uprisings in the different regions of Georgia, which were suppressed in blood by the Red Army.

From the beginning of 1923, mass repressions occurred. Communist regime considered educated segments of society as the strength of enemy and aimed its restriction or destruction. Such was the historical situation. It defined the ways of society thoughts and art development. And the art, mainly theatre, tried to answer those epoch questions.

After the establishment of Bolshevik regime, Sandro Akhmeteli did not keep away from talking about the national ideas, also actively took part in the national-liberation movement. Sandro Akhmeteli's firm character and rebellious spirit were expressed not only in his works, but also in his social-political activities during the whole his lifetime. During the period of Bolshevik repressions, Sandro Akhmeteli's performances were prohibited; moreover, he was sentenced to be shot due to the membership of "Military Commission" in May, 1923. Fortunately, he was rescued by the solicitation of art and literature representatives. Brave Sandro Akhmeteli created actor's corporation "Duruji" in 1924, which seemed to be more like a secret organization with its rules and structure, rather than the organization for Art representatives.

Sandro Akhmeteli answered the spiritual life of the Georgian people with his performances, expressed his emotions in the monumental forms. He dedicated Anton Glebov's "Zagmuki" to the uprising of 1924, where he emphasized the people's ideas about the aspirations for liberty. The director tried to speak with spectators by the understanding speech to express heroic and chivalric ideals. Sandro Akhmeteli foresees the time demands and begins the establishment of rebellious, political ideas theatre with "Zagmuki".

**Marina (Maka) Vasadze**

*Doctoral student*

*Shota Rustaveli Theatre and Film*

*Georgian State University*

*Tbilisi, Georgia*

### **Modern Interpretations of Classic in Georgian Shakespearean Works of Robert Sturua**

Robert Sturua staged 5 plays by Shakespeare in Rustaveli theatre. "Richard III", "King Lear", "Macbeth", "Hamlet", "Twelfth Night or As You Will". For expressing the directing conception, Robert Sturua as freely treats the Shakespeare's text as he does it towards the other playwrights: the text is shortened, some personages are disappeared or added in the plays. A number of scenes are united in the polyphonic plastics of performances, what are consistently given in Shakespeare. Director clearly revealed the mutual bounding line of events, otherwise might have become unknown for a viewer.

Robert Sturua gives Shakespeare's tragedies by the form of tragic farce starting from "Richard III". Art and Music of plays conformed to this kind of solution of performances. Eclecticism of costumes is characteristic for the theatre language of Robert Sturua. Close to historical costumes, we see the modern dressed personages. Artist always emphasize his directing function of Shakespeare's dramas and becoming alive his heroes; therefore he was moving them in national, political and social context. New sound was given by him to his already existed "Theatre language" in "King Lear". He added psychological development of heroes' characters to conditionality of so called "Theatre of Imagination". In "Macbeth" Macbeth and Lady Macbeth are younger than it is in the play. Their surroundings are also rejuvenated in the play. In "Hamlet" he created the Universe, where the link between reality and conditionality is erased. These are parallel layers, what are interlaced with each other. Moving from one position or dimension to another one happens by the use of minimal features. You could recognize all genre starting from the theatre of middle century in "Twelfth Night or As You Will": Liturgical drama, Miracle, Mystery, Farce, Pastoral, characteristic buffoonery for "Commedia dell'arte"... intentional genre Eclecticism, poly-stylistic characteristic for director is bound as a whole unity in the play. Robert Sturua's Georgian Shakespearean reflects the human striving towards the power and psychical and moral harm, what harms the human caused by striving to it.

**Giorgi Masalkini**  
*PhD, Associate Professor*  
*Batumi Shota Rustaveli University*  
*Batumi, Georgia*

### **Specificity of Discourse of the Interreligious Dialogue in Georgian Cinema**

In the most general form the article is devoted to the issues of spirituality, in particular, the issues of religious tolerance and interreligious dialogue in the Georgian society.

Based on a series of works the author analyzes a number of issues: how the problem of interreligious dialogue is reflected in the Georgian cinema; does the Georgian cinema ensure that this dialogue has taken place? Whether there is such discourse, such a problem - the image of the Christian and Muslim in the Georgian cinema. Is this screen image reflected on the artistic, cultural level?

**Olga Zhgenti**  
*PhD*  
*Batumi Art State Teaching University*  
*Batumi, Georgia*

### **Genre-Stylistic Tendencies of “NEP” Period Films** (General Review of the Films Made in Adjara Region)

In July 1921, the Autonomous Republic of Adjara was incorporated into the Soviet Georgia. The sovietization of Georgia coincided with the NEP (NEP stands for the New Economic Policy, necessitated by the need to handle the situation in the Soviet county devastated by civil war and military dictatorship) period that greatly stimulated the development of the Georgian film industry in Adjara region.

The state had a strong interest in developing the Soviet film industry to win through the competition with foreign cinema markets; "Sakhkinmretsvi" (Public Cinema Industry) directors rushed to the Black Sea coast just like cinema manufacturers wended to California - Adjara began to function as "Soviet Hollywood".

The cinema industry targeted on a NEP layman's taste and served to fulfill his "orders". The demand for spectacular and entertainment films increased since the NEP man audience shunned the Soviet reality. Cinema viewers wanted to temporarily withdraw from the unwanted political reality born of the chaos imposed by the Bolshevik regime and class hatred. People had sweet memories of the Batumi before the revolution, when the local bourgeoisie considered itself as part of the European city's rich cultural life. The audience, temporarily cut off from the reality, strived to see the modernistic Batumi architecture and neoclassical seaside summer houses on the screen - demonstrations of delightful and carefree bourgeois life. The entertainment films of the NEP period even contained a certain counter-revolutionary element and to a certain extent represented the counter-culture of the

working proletariat. The NEP period "Soviet Hollywood"'s movies (from 1921 to 1928) was considered a mass-cult and radically diverged from the official Soviet art. Screen versions of European literary works (psychological dramas) and entertainment films (slapstick comedies, romances, adventure films, Soviet Westerns) constituted a permanent source of financial gain. The films shot in Adjara before 1928 partially belong to that category.

"Sakhkinmretsvi" (Public Cinema Production) started to organize regular cinematographic expeditions in Adjara in the 1920s. A range of genres as well as cinema narrative required specific geographical and architectural environment. Batumi became a kind of "Soviet Hollywood" for the leading directors of the 1920s who laid the foundation to the tradition of shootings in this region.

**Larisa Naumova**

*PhD of Philosophy*

*Karpenko-Kary National University of Theatre,  
Cinema and Television,  
Kiev, Ukraine*

### **Formation of Ukrainian National Cinema: between Constructivism and Expressionism**

The article is about the influence of Russian Soviet constructivism and German expressionism on the formation of Ukrainian national cinema during the 1920s. During this period the Soviet government in Ukraine led policy of nationalization and democratic conditions that helped the formation of the Ukrainian national cinema.

**Lela Ochiauri**

*PhD, Professor*

*Shota Rustaveli Theatre and Film  
Georgian State University  
Tbilisi, Georgia*

### **Long, Sad but Still Bright Days of Georgian Cinematography**

Collapse of the Soviet Union equaled to Berlin Wall destruction for the Soviet Republics. Naturally the ways all around the vast Universe were open to everyone, including artists, but the act of freedom was not finalized.

Political processes caused economical, political and spiritual crisis of society and prolonged for years. These processes impacted art sector as well and in result it became a problem to create artistic reality identical to the new world, coincident to existing problems and reality, depicting inner world of the contemporary society.

Socio-political life of Georgia radically changed in 1991 and a “new order” was established. The country gained independence lost 200 years before. At the same time it moved from socialist system to a new formation, which was entirely strange (or forgotten for 70 years, since sovietisation). It was a difficult period of building capitalist state. It was a time when the world “perestroika” was replaced by the word “prestrelka” (Both words are Russian: first means “transformation” and the second means “shooting”). Georgia was involved in chaos which was followed by all attributes of the “wild” capitalism.

In a year after gaining independence Georgia suffered from coup d'état, civil war and war in Abkhazia after which the Country lost the territories.

Economical, political and spiritual crises of the society endured for years. The process of moving to the new system was not successful and did not develop properly. The steps towards building a new state and establishing new rules for government including government of cinematography were sluggish. To be more specific, political situation in the country impeded development of culture of the country.

Thus 90-ies were years of crises in Georgian cinematography (only short breaks were noticed before though). They had to restart seeking for new forms, new sources and new inner forces. All the processes of obtaining freedom, independence and reconstruction have been appropriately reflected on the life of cinematography.

Comparing to that period recent situation has been changed and there is a significant progress achieved in creative life and cinema enterprises. The innovations initiated in the cinematography system in the previous years, steps forward to regulation and establishment of new rules were and are directed towards creation new and reanimation of the previous glory.

One of the “segments” represented in the new Georgian cinematography we can clearly call “female” cinematography. The reason for this is not only increase of number of woman film makers (it should be noted that recently the number of female film makers has been significantly increased) but the camera's subject of interest is a woman and her being within the current reality and daily life.

Especially interesting from my viewpoint is the film “Smile” made by Rusudan Chkhoidze in 2012; film “Long Bright Days” made by Nana Ekvimishvili and Simon Gross in 2012-2013.

Georgian cinematography is still in the process of seeking own style in the new world and is still looking for the new abilities, new standards and forms of expression. It is now passing through the 21st century, continuing to travel by the train which was taken by the Georgian cinematography representatives long ago and is directing to discovering new spaces, to halt at new stations and to meet novices there.



**Zaza Khalvashi**  
*Professor*  
*Batumi Art State Teaching University*  
*Batumi, Georgia*

### **Tendencies of the Development of Cinematographic Language**

The main starting principle is that the technical progress plays the particular role in the formation of modern language of cinematography. The level of development existing at present – namely, from the viewpoint of audio-visual fixation – gives ground to conclude that the cinematographic language, despite its technical parameters of being shot on film or various types of digital cameras – is as equally legible means of communication and information transfer as a speech language, as a “language” of painting that has its grammar, morphology, syntax, etc. and represents a “Language of Culture” with its aesthetic-perceptive context.

**Zurab Kavtaradze**  
*Associate Professor*  
*Batumi Art State Teaching University*  
*Batumi, Georgia*

### **Practical Directing-Editing**

After inventing the first motion picture camera by the Lumière brothers, cinematography has undergone a lot of changes from the technical and creative points of view. While making a film it has always been important to combine taken compositions or editing.

The article is about the development of editing, technological changes and practical directing.

**Inga Khalvashi**  
*PhD*  
*Batumi Art State Teaching University*  
*Batumi, Georgia*

### **Aleko Tsabadze’s Stylistic Explorations according to "Rene Goes To Hollywood"**

"Rene Goes to Hollywood" is Aleko Tsabadze’s attempt to once again illustrate the main message - conflict between an individual and a society - through the surrealist farce.

Audio-visual form of the movie is received from the synthesis of expressive styles of "Dance in the Night" and "Bearer of the Order of Solitude".

One of the Main determiners of Aleko Tsabadze's cinematography is his own structure of symbols – the way of communication to one's own self that creates a direct background for maximum shearing of subjectivity. Through these symbols the director shows his attitude to reality.

**Dinara Maglakelidze**

*PhD, Professor*

*Georgian Institute of Public Affairs (GIPA)*

*Tbilisi, Georgia*

### **America in Wim Wenders' Cinematography**

American popular culture and an American way of life were very popular among the young Europeans of the post-war generation of World War II. Young European avant-garde film-makers were searching for cinematographic idols exactly in Hollywood.

The special idolization of American popular culture, imitation of all sorts of American in everyday life was especially characteristic for the society of Western Germany after the World War II because of their newest historical political past and their critical attitude to it. One of the important film producers of the *new German cinema* and the modern European author's cinematography Wim Wenders, alongside with Jan- Luk Godard, Francois Truffaut and Rainer Werner Fassbinder, belongs to those film producers the beginning of whose cinematographic career was mostly inspired by American cinematography.

The films made by WimWenders who was born and grown up in Germany after World War II express dreams, goals, the world view and life of the film producer's contemporary generation. They are originated from the blend of the German and American cultures.

Wenders belongs to a small group of European film directors the success of whose films was due to the continuation of the cinematographic career in the United States of America. Since the end of the 70s of the XX century he has been working in Europe as well as in the USA.

Main personages of the autobiographical episodes of Wenders in most cases are single reticent men with creative abilities who are looking for a life goal and the own identity.

Like the other West German Filmmaker of his generation such as Werner Herzog, Rainer Werner Fassbinder and Rudolf Thome, considered himself to belong to the *fatherless generation* and was looking for cinematographic fathers among the American Filmmakers. Later WimWenders' so-called cinematographic fathers Nikolas Ray and Sam Fuller became the personages of some of his films.

**Sophio Tavadze**  
*PhD, Associate Professor*  
*Batumi Art State Teaching University*  
*Batumi, Georgia*

### **On Peculiarities of Mikheil Kobakhidze's Short Films**

Mikheil Kobakhidze's creative works are represented by poetic, black and white silent short films distinguished by their originality and the author's innovative vision.

Short footage, poetic form, absence of speech, leading role of plasticity and music – these are the features that at a glance give the associations of the silent cinema. However, they do not thoroughly share the principles of silent cinema and represent modern “symbolic” cinematic creations. These are the films we meet among the works of the film-director Mikheil Kobakhidze who is a completely different phenomenon in the Georgian cinematography. Despite the small number of his films, the director's creative activities are distinguished by peculiar artistic features and originality.

The paper deals with Mikheil Kobakhidze's films shot in Georgia – “Wedding” (1964), “Umbrella” (1967) and “Musicians” (1969). There is a talk on similarities and differences as well as certain connections between these films and the silent ones. The mentioned films managed to show the potentials of dramatic means and splendid ability of improvisation without any words or dialogs. The author's ideas are reflected in plasticity and music that play significant roles in the director's works.

With his highly original and artistic films Mikheil Kobakhidze occupies a prominent place in the Georgian cinematography.

**Magda Anikashvili**  
*Doctoral student*  
*Shota Rustaveli Theatre and Film*  
*Georgian State University*  
*Tbilisi, Georgia*

### **Romanian Miracle – Renaissance of Social Cinematography**

If we use festival achievements as the criteria for successful national cinematography, it will become clear that Romania is the leading country over the past decades. Even the critics, who are quite skeptical towards festival fashion, recognize the Balkans as the world cinema center. They do not argue that new Romanian cinema, so called Romanian “New Wave” is the most interesting phenomenon.

After the Cannes triumph in 2007, where the Romanian film “4 Months, 3 Weeks and 2 Days” directed by Cristian Mungiu, won the Palme d'Or, interest towards Romanian cinematography has further increased.

Naturally, new Romanian films are different, while the style of each film director is individual. However, these low-budget films are united by realism and sharp social accents.

To remove the margin between the screen and the reality, to reflect a real life, without any decoration and play elements – these tasks are not new for cinematography. From this point of view, Romanian cinematography continues the tradition of British “New Wave.” “Angry young men” who came to cinematography from literature and theatre in the 50s, created the world recognized brand – British social cinema - through focusing on the most persisting social and class problems.

Despite common social topics and methods of expression, the British and Romanian cinematographic “waves” have different preconditions. If in case of Britain, we had to deal with civilian protest, in case of the Romanian miracle, along with public processes, attention is focused on effective mechanisms of supporting national cinematography at a national level. Just therefore, studying this example will become more interesting for Georgia.

**Tea Tsaguria**

*Doctoral student*

*Batumi Art State Teaching University*

*Batumi, Georgia*

### **Indirect speech acts in theatre**

The indirect speech acts take one of the basic places in the theory of speech acts. Often, one’s speech totally differs from that one he had really intended to make. It is frequently expressed by gestures, mimics, intonation, and voice timbre and by other ways. Indirectness is a very interesting phenomenon, giving a lot of materials to research. Researchers have paid much attention to the indirect expressions of one’s communicative intents. In stylistics, this linguistic phenomenon was studied as an allusion, a pun, but nowadays with development of the theory of speech acts, it’s not only studied as the stylistic device, but also in different innovated ways.

Sometimes, the speech to be made by an actor is required to tell more to the auditory, than the text of the speech itself means. “The acting word”, so Stanislavsky calls the speech, carrying the additional information.

Indirectness of the text is quite popular in art, especially in theatre. On the main criteria of actor’s and director’s success is to carry out the indirect speech to the auditory successfully.

**Sopiko Kotrikadze**

*Doctoral student*

*Ilia State University*

*Tbilisi, Georgia*

### **From “*Mtsqobri*” to the Orchestra of Folk Musical Instruments**

Traditionally Georgia is the country of vocal polyphony. In everyday life the function of a musical instrument was to accompany song or dance. In old Georgia there existed ensemble of instruments called *mtsqobri*, however bigger orchestras were not strange either for Georgian reality.

In the 20<sup>th</sup> century, folk instrumental ensembles created under Soviet Power, united instruments of different scales, sizes and shapes. The paper deals with the history of creation and repertoire of orchestra and negative results of instrument modification. This problem is considered in the context of interrelation between tradition and innovation.

**Teona Rukhadze**

*Doctoral student*

*Tbilisi State Conservatoire*

*Tbilisi, Georgia*

### **Tradition and Novelty in Folk Musical Life of Keda Region (According to the Materials of the Expedition in Adjara in 2013)**

Georgian Folk Music Department of the Tbilisi State Conservatoire held a folklore expedition to Adjara region in 2013. The outcomes of the mentioned expedition excited our interest to the folk musical life of Keda district. The issue in question naturally gave rise to the necessity of tracing the history of fixation of Adjarian musical folklore.

It should be noted that in the records of expeditions conducted in the 50-s, 60-s, 70-s and 80-s of the 20<sup>th</sup> century along with old Adjarian songs the repertoire of new, mostly soviet and patriotic themes appeared and gradually increased. The number of such examples in 2013 expedition materials is already rather solid. In our view, the popularity of these songs in the first place is conditioned by the simplicity of their musical language and catchy tune.

In spite of such distribution of modern samples traditional repertoire is also preserved in Keda. A great part of the old Adjarian songs and instruments recorded in different years of the past century has been performed here today too. The interest towards traditional repertoire and performance is mostly revealed by youth ensembles of Keda district.

Along with this positive tendency, regrettably, the general situation existing here – gradual turning of musical folklore to the art understandable for more and more narrow

circles is also noted in Keda district. Against the background of the problem, the promotion of traditional music, especially in regions where ethnic musical gene is still strong, a living example of which in this case is Keda district, is a thing of topical priority.

**Ketevan Baiashvili**

*Doctoral student  
Ilia State University  
Tbilisi, Georgia*

**Traditional Mourning Ritual and Contemporaneity**  
(On the background of Historical-Social Aspects)

Development of Georgian folk music, as any cultural process, is related to different epochal changes: historical, social, cultural, religious occurrences, forceful and voluntary migration frequency and sustainability. This is why it is particularly urgent to study the musical examples in historical dynamics with the consideration of socio-cultural aspects. Sadly, no Georgian ethnomusicologist has touched upon this issue; however it has long been within the investigation area of foreign musician-anthropologists and ethnomusicologists. Ethnomusicology undoubtedly considers the mourning ritual and its melody as ancient; hence the investigation should start with this traditional genre.

The work aims to ascertain old and new musical layers in mourning examples basing on interdisciplinary study and to reveal the sustainability of genre and musical tissue - the degree of flexibility in relation to political, historical and religious changes.

The oldest audio recordings of mourning examples were made by Dimitri Araqishvili in the early 1900s. Later on, the frequency of recordings made every 10 years by different scholars provides significant dynamic picture. Also, the 'institutes of weepers' in different parts of Georgia determine the conservative nature of the genre and mourning melody. Proceeding from this, particularly interesting is to study how the genre is related to contemporary occurrences.

**Ketevan Chitadze**

*PhD*  
Creative Education School of Tbilisi  
Tbilisi, Georgia

**TRADITION AND INNOVATION IN TWENTIETH-CENTURY  
SYMPHONY**

A symphony is one of the most stable genres of instrumental music. It counts nearly three centuries of existence and unlike other instrumental genres it is preserving its essence and function in the most conservative way, though in parallel, this genre in 20 th-century music is evolving in the multifaceted way.

It is known that changes in thinking result at all levels of musical syntax and make an impact on such stable categories as genre. In this respect, symphony is no exception. In the 20<sup>th</sup> century it mirrored many things: on the one hand, it was Webern's Symphony op.21 which opposes to traditional model of genre in many parameters. On the other hand, the symphonies standing close to the tradition in which innovation manifests itself at various levels; structurally different single- and multipart symphonies; the symphonies synthesized with other genres, chamber symphonies.

Despite these and many other changes the genre of symphony in the 20<sup>th</sup> century keeps its stable, the most important paradigmatic feature – a generalized concept which is common for all the symphonies.

Symphony is that part of contemporary musical or universal thinking space which on the one hand, in spite of environment and context change, preserves its originality and, on the other hand, enters in a dialogue with new environment and with this it is permanently modern and topical.

**Ketevan Gogoladze**

*PhD, Emeritus*

*Batumi Art State Teaching University*

*Batumi, Georgia*

### **Music.Student. Freedom.**

The problems brought by the author – are the problems of contemporary society. In order to get education – either for general education or for the branch of music art - it is necessary to have tuition freedom. Free teaching is also important. The student should make a free decision on his (her) own when solving this problem in a positive or negative ways. The author discusses the conception of a well-known French pedagogue, the follower of Celestin Freinet's theory, Philipp Meirieu, according to which: 1. "Everyone can learn and obtain freedom"; 2. "No one can make anybody study..."

In most cases, the choice made in childhood age to study music progresses till the end successfully: we have a professional high level musician; but there are cases when a student (who has spent tens of hours with a musical instrument) gradually loses the interest in music and has desire to stop studying it; what or who is the cause? Why does he (she) ignore the freedom obtained via education?

Getting ready for entering the universe of freedom is the educational problem; when did the gaps start to appear? As we found out, the educational freedom does not always lead a person to the freedom obtained via the education. Does he (she) have a social environment for realizing the obtained freedom?

**Tsovinar Movsisyan**  
*PhD of Sciences, Docent*  
*Yerevan Komitas State Conservatory*  
*Yerevan, Armenia*

**About the Formulation Role of Medieval Tagh**  
**/on the example of Edgar Oganessian's Symphony №1/**

The best traditions of the 20<sup>th</sup> century's intellectual, conceptual and epical symphonism are reflected in the First Symphony by Edgar Hovhannisyanyan. The unique thematism is an important compositional peculiarity of E.Hovhannisyanyan's Symphony the melody of the middle ages tagh 'Havik'. The thematic and rhythm-intonation prototypes of Havik's melody serve as an invariant of formulation of the whole construction and conception of the First Symphony.

**Khatuna Managadze**  
*PhD, Associate Professor*  
*Batumi Art State Teaching University*  
*Batumi, Georgia*

**Towards the Interpretation of Church Music**

The problem of perceiving and cognizing canticles during the existence of Christian culture has always been very significant. Due to this fact, some relevant schools, centers were opened where the norms of creating, performing and thinking about canticles was formed. These issues are obvious in the philosophic thinking of the Middle Ages. According to the works of this period, the perception of liturgical and aesthetic essence, compositional unity and the peculiarities of intonation logics supervene from divine thinking.

**Leila Maruashvili**  
*Doctor, Associate Professor*  
*Tbilisi State Conservatoire*  
*Tbilisi, Georgia*

**Methods of Polystylistics and Levels of Their Functioning in Musical Composition**

The article is dedicated to polystylistics - one of the most prevalent technological methods of musical composition in postmodernism era.

The following polystylistics methods are discussed in the work: quote, pseudo-quote, auto-quote, collage, allusion, adaptation, stylization, reminiscences, retrospection and bricolage.



Two main functional levels are typical for the above mentioned methods in compositions – constructive-compositional and semantic.

Constructive-compositional functions affect all stages of the music formation including lexical, stylistic and form-creation those are foreseen in the work.

Semantic functions of polystylistics define creative approach of composer regarding “other’s word”. There are two major types in the article: equivalent and non-equivalent. Technological and functional methods of polystylistics are reviewed in this work on the basis of creative works of the contemporary Georgian composers.

**Ketevan Bolashvili**

*PhD, Associate Professor*

*Tbilisi State Conservatoire*

*Tbilisi, Georgia*

### **THE VARIATIONS: METHOD, PRINCIPLE, FORM IN TWENTIETH-CENTURY MUSIC**

The purpose of this report is to show the “fate” of the oldest forms of traditional structural thinking – variations of 20th-century music, particularly its functioning in conditions of a new musical language. Such nonspecific conditions for it give interesting examples of the synthesis of traditional and innovative thinking principles. Variations have been formed in the course of the centuries-old history as a principle of development of musical thought, as a form and as a method. Just in these three aspects we consider the notion – variations in the works of twentieth-century composers that in certain cases maximally brings closer to the tradition and, on the other hand, extremely moves away from it. However, in all cases the most important in variations are two basic facts – the interrelation of stable and mobile elements and their ratio.

In the report, we deal with the relation of stable and mobile units on the example of such phenomena as Arnold Schoenberg’s “developing variations”, Igor Stravinsky’s typical accentual-rhythmic variation as well as on the example of the peculiarity of using variation form and principle in Anton Webern’s creativity, his Passacaglia, op. 1, Symphony op. 21 (II part), Variations for piano op. 27 and Variations for orchestra op. 30.

**Olya Nurijanyan**  
*PhD of Art History,*  
*Yerevan Komitas State Conservatory*  
*Yerevan, Armenia*

### **Composer's View on the School of Composers**

Traditional and contemporary layer of the school of composer's is more perceptible in creative personality who, in a daily practice, hears present time and sees the ways of historic development.

Impersonator of such a synthesis of human and eternity, also personality and school is the classic of Armenian musical art Tigran Mansuryan. For contemporaries he is not only an outstanding composer, but a true artist, a thinker, deeply in love with his motherland. As a composer he is not limited to music writing. A creation of the highly skilled composer Mansuryan stands out in its depth and truthfulness, simplicity and honesty. It has developed in the process of tireless and purposeful artistic effort. Tiresome searches, continuous pursuit to overcome the most challenging in creation - to develop an ideal technique for solving complicated artistic tasks and convince the listener - all was characteristic to the achievements of the remarkable musician - luminary of the Armenian contemporary school of composers.

Artistic contact with Tigran Mansuryan always evokes significant interest. This, sometimes unexpected and so called inner view, becomes a starting point and focus for the beginning of the research process of musical creativity.

Mansuryanian opuses, his observations, statements, hypothesis about directions of 20th century Armenian music is the accent of the necessary path to hear yourself - from Komitas and Romanos Melikyan to Edvard Mirzoryan and Arno Babadjanyan.

Tigran Mansuryan highlights certain works of the above mentioned composers. They had an exceptional influence to the formation of professional tradition and establishment of the school of composers, the process which requires daily achievement.

The history of establishment and enrichment of the Armenian school of composers evolves from the conversations based on the method of objective modelling of specific musical genre, musical drama, particular intonation and interaction between West and East.

**Marika Nadareishvili**  
*PhD, Associate Professor*  
*Tbilisi State Conservatoire*  
*Tbilisi, Georgia*

### **Microtonal Music – Contemporary Experiment or Transformation of Tradition**

Microtonal music is one of the most interesting phenomena of the contemporary musical art which has centuries-old traditions. It manifests itself from the ancient Greek and Roman era, specifically develops in different historical stages and acquires the apparent intensity in the XX century music. In the article the author tries to consider microtonal music in the aspect of the traditionality and modernity. Basic principles of the harmony system, compositional and expressive potential, the structural-organizing abilities, problems of performing such kind of music and musical notation are discussed on the examples of Ch. Ives, N. Wyshnegradsky, K. Penderecki, A. Schnittke, S. Gubaidulina's works.

**Зане Пределе**

*Докторант,*  
*Латвийская музыкальная академия им. Я. Витолса*  
*Рига, Латвия*

### **Кавказ в мемуарах Язепса Витолса: опыт литературного и музыкального исследования**

Среди латышских композиторов биография Язепса Витолса (1863–1948) более тесно связана с Российским мегаполисом Санкт-Петербургом, где в 1886 году после окончания консерватории он начал деятельность педагога (позже профессора) до 1918 года.

Творческая биография Язепса Витолса наглядно делится на три значительных периода: деятельность в России (с 1880 по 1918), деятельность в Латвии (с 1918 по 1944) и деятельность в изгнании в Германии (с октября 1944 по апрель 1948).

Стоит отметить, что до сих пор ни один биограф в особенности не выделил его многие путешествия на север и на юг России, а также Западной Европы, и не проанализировал их влияние на творческую деятельность в жизни Я. Витолса. В рамках реферата автор данного доклада хочет обратить внимание на его путешествия, в частности на Кавказ летом 1901 года вместе с хорошим его другом, немецким пианистом Оскаром Холцапфелом (*Holzappel*, ?–1939).

Незадолго после того, как Я. Витолс получил степень профессора Санкт-Петербургской консерватории, он, в целях отдыха, отправился на неделю в мифически яркое путешествие на Кавказ. Спустя многие годы Я. Витолс упоминает это путешествие в письменных воспоминаниях, в сценах о Владикавказе, Тифлисе (Тбилиси), Пятигорске и Кисловодске. На основе автобиографических заметок Я.

Витолса «Воспоминания моей жизни», которые с 1969 года доступны на латышском и русском языках, автор доклада намерен поднять проблему о неполных или ретушированных изданиях мемуарного источника Я. Витолса.

Доклад предусматривает сравнить до сего времени изданные редакции мемуаров композитора, которые позволяют выдвинуть более широкую исследовательскую проблему в связи с личностью Я. Витолса и сделать выводы о том, каким Я. Витолса узнают за пределами Латвии.

Путешествия Я. Витолса на разные южные курорты, в том числе и на Кавказ, позволяют в сравнительном контексте лицезреть проведение или «озвучивание» морской темы в его творчестве. В докладе предусмотрено рассмотреть некоторые различные композиции на эту тему, которые пробуждавшиеся от впечатлений Балтийского и Чёрного моря.

**Rusudan Takaishvili**

*PhD*

*Ministry of Education and Sciences of Georgia*

*V. Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire*

*Tbilisi, Georgia*

### **General Musical Education in the 21st century**

The main objective of this article is the question of general musical education. On the bases of the analyses of the musical education, it is shown that the objectives set by the curriculum of music are targeted towards not a professional but only general musical education, and are mainly oriented towards the development of musical literacy. Innovations in the structure and principles of construction of the music curriculum are discussed and showed in the context of other seven countries' curricula. The theoretical propositions are being emphasized.

**Alekseeva Galina**

*Doctor of Arts, Professor*

*Far Eastern Branch of the State Institute of Art,*

*Vladivostok, Russia*

### **Mechanisms of Interrelations of Culture and Art of Countries and Peoples:**

#### **Methodological Background**

**(According to the Materials of the Research Results on Art Adaptation of Byzantium and Old Rus')**

1. During the transfer of the Byzantine tradition into Old Rus'' the transfer of the principles of interrelations of elements took place systematically: the composition of services, regulations demands, text composition, music system.

2. At the same time, the adaptation of culture happened almost at once. It was preconditioned by the difference in number of syllables in translations of liturgical chanting texts, difference in orthoepy of texts, mental differentiation of singing manner of the two cultures.

3. The difference of systems is preconditioned by the details of inner addition of elements that have different contents in different cultures.

4. For the understanding of the mechanisms of adaptation the study of these slight differences of filling separate elements is of significant value.

5. The symbolism of texts of reading and singing in a cathedral is isomorphic to the interior of a cathedral and the iconographic images system in it, which is proved by D. V. Gordeev.

## სარჩავი

### ხელოვნებათმცოდნეობა

<b>ამირან კახიძე (ბათუმი) .....</b>	<b>3</b>
ატიკური მონუმენტური ვაზათმომხატველობის ნიმუშები ფიჭვნარიდან (წითელფიგურული კრატერი)	
<b>ნატო გენგიური (თბილისი) .....</b>	<b>11</b>
მოდერნის სტილი საქართველოში – თავისებურებები თბილისის საცხოვრებელი სახლების მიხედვით	
<b>რატი ჩიბურდანიძე (ბათუმი) .....</b>	<b>19</b>
მხატვრულ-სტილისტური ტენდენციები XX საუკუნის 70-იანი წლების ქართულ ფერწერაში	
<b>ანა კლდიაშვილი (თბილისი) .....</b>	<b>27</b>
რამდენიმე ტენდენციის შესახებ 1980-იანი წლების ქართულ მხატვრობაში	
<b>Светлана Арзуманян (Ереван).....</b>	<b>39</b>
Изменения в искусстве в контексте развития техники	
<b>თამარ შავგულიძე (თბილისი) .....</b>	<b>47</b>
ქართული შუა საუკუნეების რელიეფისა და XX საუკუნის ქართული ქანდაკების რამდენიმე საერთო ასპექტის შესახებ	
<b>სოფო სანიკიძე (ბათუმი) .....</b>	<b>62</b>
ხელოვნება და რეკლამა	
<b>მაია ჭიჭილეიშვილი (ბათუმი) .....</b>	<b>70</b>
ბრინჯაოს საცეცხლური ქედის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმიდან	
<b>თავაძე შორენა, იზოლდა ჯიქიძე (თბილისი) .....</b>	<b>83</b>
ეტრატზე შესრულებული საბუთების რესტავრაცია და მათი ახალი განთავსება	
<b>გურამ ჩხატარაშვილი (ბათუმი) .....</b>	<b>87</b>
პირველყოფილთა ხელოვნება და მისი უძველესი ნიმუშები საქართველოს ქვის ხანის ძეგლებიდან	
<b>თორნიკე დიასამიძე (თბილისი).....</b>	<b>94</b>
სენტი – სვეტიცხოველი ჩერქეზეთში	

### კულტურა

<b>ნინო სანადირაძე (თბილისი).....</b>	<b>101</b>
კულტურის რესურსების საკითხები თანამედროვე საზოგადოებაში	

<b>ერმილე მესხია (ბათუმი)</b> .....	108
კულტურის დაფინანსების პოლიტიკა: უცხოური გამოცდილება და პერსპექტივა	
<b>სალომე კაპანაძე (თბილისი)</b> .....	118
დიალოგი კულტურის ენაზე – კონფლიქტის მოგვარების არაპოლიტიკური ასპექტები	
<b>ოთარ გოგოლიშვილი (ბათუმი)</b> .....	126
ქალაქ ბათუმის კულტურის ისტორიის საკითხები	
<b>ცეცხლაძე ნანა (ბათუმი)</b> .....	131
ხატოვანი სიტყვა-თქმები – ეროვნული რეალიების ენობრივი სურათი	
<b>მზია ხახუტაიშვილი (ბათუმი)</b> .....	137
ინტერკულტურული დიალოგი ერთი ლაპიდარული ნარწერის მიხედვით	
<b>თამილა ზვიადაძე (თბილისი)</b> .....	142
მხატვრული ტექსტის ლინგვოკულტუროლოგიური ასპექტები (ოთარ ჩხეიძის თხზულებები)	
<b>თამილა ლომთათიძე (ბათუმი)</b> .....	151
საკრალური ელემენტები ხალხურ გართობა-სანახაობებში	
<b>ნინო ხარჩილავა (ბათუმი)</b> .....	156
კერის ფუნქციონალური დატვირთვა (სამურზაყანოს ეთნოგრაფიული მასალების მიხედვით)	
<b>მამუკა ჯორბენაძე (ბათუმი)</b> .....	162
თანამედროვე პოპულარული კულტურის კვლევის ზოგიერთი ასპექტი	
<b>ნინო ვახანია (თბილისი)</b> .....	169
თამაზ ბაძალუას პიესები – ტრადიციულიც, თანამედროვეც	

### **თეატრმცოდნეობა, კინომცოდნეობა**

<b>ვასილ კიკნაძე (თბილისი)</b> .....	176
ქართული თეატრის ტრაგედიის გამო	
<b>თეიმურაზ კეყერაძე (ბათუმი)</b> .....	181
სანდრო ახმეტელი და 1924 წლის აჯანყება	
<b>მაკა ვასაძე (თბილისი)</b> .....	187
კლასიკის თანამედროვე ინტერპრეტაციები რობერტ სტურუას ქართულ შექსპირიანაში	
<b>გიორგი Масалкин (Батуми)</b> .....	193
О межрелигиозном дискурсе в грузинском обществе и в грузинском кино. К постановке проблемы.	

<b>ოლიკო ჟღენტი (ბათუმი) .....</b>	<b>197</b>
"ნეპის" პერიოდის ფილმების ჟანრულ-სტილისტური ტენდენციები (აჭარის რეგიონში გადაღებული ფილმების ზოგადი მიმოხილვა)	
<b>Лариса Наумова (Киев) .....</b>	<b>206</b>
Формирование украинского национального кинематографа: между конструктивизмом и экспрессионизмом	
<b>ლელა ოჩიაური (თბილისი) .....</b>	<b>217</b>
ქართული კინოს გრძელი, სევდიანი და მაინც ნათელი დღეები	
<b>ზაზა ხალვაში (ბათუმი) .....</b>	<b>226</b>
კინოენის განვითარების ტენდენციები	
<b>ზურაბ ქავთარაძე (ბათუმი) .....</b>	<b>230</b>
პრაქტიკული რეჟისურა – მონტაჟი	
<b>ინგა ხალვაში (ბათუმი) .....</b>	<b>236</b>
ალეკო ცაბაძის სტილისტური ძიებები ("რენე მიდის ჰოლივუდში" მაგალითზე)	
<b>დინარა მალლაკელიძე (თბილისი) .....</b>	<b>242</b>
ამერიკა ვიმ ვენდერსის კინემატოგრაფში	
<b>სოფიო თავაძე (ბათუმი) .....</b>	<b>250</b>
მიხეილ კობახიძის მოკლემეტრაჟიანი ფილმების თავისებურებების შესახებ	
<b>მაგდა ანიკაშვილი (თბილისი) .....</b>	<b>257</b>
„რუმინული საოცრება“ – სოციალური კინოს რენესანსი	
<b>თეა ცაგურია (ბათუმი) .....</b>	<b>265</b>
ირიბი სამეტყველო აქტები თეატრალურ ხელოვნებაში	

### **მუსიკათმცოდნეობა**

<b>სოფიკო კოტრიკაძე (თბილისი) .....</b>	<b>269</b>
„მწყობრიდან“ ხალხურ საკრავთა ორკესტრამდე	
<b>თეონა რუხაძე (თბილისი) .....</b>	<b>274</b>
ტრადიცია და სიახლე ქედის რაიონის ხალხურ მუსიკალურ ყოფაში (აჭარის, 2013 წლის საექსპედიციო მასალების მიხედვით)	
<b>ქეთევან ბაიაშვილი (თბილისი) .....</b>	<b>281</b>
ტრადიციული გლოვის რიტუალი და თანამედროვეობა (ისტორიულ-სოციალური ასპექტების ფონზე)	
<b>ქეთევან ჭიტაძე (თბილისი) .....</b>	<b>287</b>
ტრადიცია და ნოვაცია XX საუკუნის სიმფონიაში	



<b>ქეთევან გოგოლაძე (ბათუმი)</b> .....	<b>292</b>
მუსიკა. სტუდენტი. თავისუფლება	
<b>Цовинар Мовсисян (Ереван)</b> .....	<b>297</b>
О формообразующей роли средневековой монодии (на примере 1-й симфонии Эдгара Оганесяна)	
<b>სათუნა მანაგაძე (ბათუმი)</b> .....	<b>302</b>
საგალობლის შესრულების თანამედროვე ინტერპრეტაციის საკითხისათვის	
<b>ლელია მარუაშვილი (თბილისი)</b> .....	<b>306</b>
პოლისტილისტიკის ხერხები და მათი ფუნქციონირების დონეები მუსიკალურ ნაწარმოებებში	
<b>ქეთევან ბოლაშვილი (თბილისი)</b> .....	<b>314</b>
ვარიაციები: მეთოდი, პრინციპი, ფორმა XX საუკუნის მუსიკაში	
<b>Оля Нуриджанян (Ереван)</b> .....	<b>324</b>
Композиторский взгляд на композиторскую школу (по материалу беседы с Т. Маснуряном)	
<b>მარია ნადარეიშვილი (თბილისი)</b> .....	<b>328</b>
მიკროქრომატიკა – თანამედროვეობის ექსპერიმენტი თუ ტრადიციის გარდასახვა?	
<b>Zane Predele</b> .....	<b>334</b>
The Caucasus in the Memoirs by Jāzeps Vītols: Expertise of Literature and Music Research	
<b>რუსუდან თაყაიშვილი (თბილისი)</b> .....	<b>342</b>
ზოგადი მუსიკალური განათლების მახასიათებლები 21-ე საუკუნეში	
<b>АЛЕКСЕЕВА Галина (Владивосток)</b> .....	<b>350</b>
МЕХАНИЗМЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА СТРАН И НАРОДОВ: МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ (НА МАТЕРИАЛЕ РЕЗУЛЬТАТОВ ИЗУЧЕНИЯ АДАПТАЦИИ ИСКУССТВА ВИЗАНТИИ В ДРЕВНЕЙ РУСИ)	

## CONTENTS

### ART CRITICISM

<b>Amiran Kakhidze (Batumi)</b> .....	<b>358</b>
Samples of Attic Monumental Vase Painting from Pichvnari (A Red-figure Krater)	
<b>Nato Gengiuri (Tbilisi)</b> .....	<b>358</b>
Art Nouveau in Georgia and its Features as Displayed on Tbilisi Residential Houses	
<b>Rati Chiburdanidze (Batumi)</b> .....	<b>359</b>
Artistic and Stylistic Tendencies in Georgian Painting in the 1970s	
<b>Ana Kldiashvili (Tbilisi)</b> .....	<b>360</b>
About a Few Trends in 1980s Georgian Painting	
<b>Svetlana Arzumanyan (Yerevan)</b> .....	<b>361</b>
Changes in Art within the Context of Technological Evolution	
<b>Tamar Shavgulidze (Tbilisi)</b> .....	<b>361</b>
About Some Common Aspects of XX Century Georgian Sculpture and Medieval Georgian Relief	
<b>Sofio Sanikidze (Batumi)</b> .....	<b>362</b>
Art and Advertisement	
<b>Maia Chichileishvili (Batumi)</b> .....	<b>362</b>
Bronze Censer from Keda Local Museum	
<b>Shorena Tavadze, Izolda Djikidze (Tbilisi)</b> .....	<b>363</b>
Restoration and Placing of Documents Carried Out on Parchment	
<b>Guram Chkhatarashvili (Batumi)</b> .....	<b>363</b>
Primeval Art and Ancient Samples from Georgian Stone Age Sites	
<b>Tornike Diasamidze (Tbilisi)</b> .....	<b>364</b>
Senty - Svetitskhoveli in Circassia	

### CULTURE

<b>Nino Sanadiradze (Tbilisi)</b> .....	<b>364</b>
Issues of Culture Resources in Modern Society	
<b>Ermile Meskhia (Batumi)</b> .....	<b>365</b>
Culture Financing Policy	

<b>Salome kapanadze (Tbilisi)</b> .....	<b>366</b>
Dialogue in Culture Language - Non-political aspects of conflict resolution	
<b>Otar Gogolishvili (Batumi)</b> .....	<b>367</b>
Issues of cultural history of Batumi city	
<b>Nana Tsetskhladze (Batumi)</b> .....	<b>367</b>
Figurative Expressions – the Picture of National Realities	
<b>Mzia Khakhutaishvili (Batumi)</b> .....	<b>367</b>
Intercultural Dialogue According to One Lapidary Inscription	
<b>Tamila Zviadadze (Tbilisi)</b> .....	<b>368</b>
For the Linguocultural Aspects of Work of Fiction (Otar Chkheidze's literaryworks)	
<b>Tamila Lomtadze (Batumi)</b> .....	<b>369</b>
Sacred elements of folk entertainment	
<b>Nino Kharchilava (Batumi)</b> .....	<b>369</b>
Functional Meaning of a Hearth	
<b>Mamuka Djorbenadze (Batumi)</b> .....	<b>370</b>
Some aspects of modern popular research	
<b>Nino Vakhania (Tbilisi)</b> .....	<b>371</b>
Plays by Tamaz Badzagua - Traditional and Modern	

#### **Art Criticism, Cinema Studies**

<b>Vasil Kiknadze (Tbilisi)</b> .....	<b>371</b>
On the Tragedy of Georgian Theater	
<b>Teimuraz Kezheradze (Batumi)</b> .....	<b>372</b>
Sandro Akhmeteli and the Uprising in 1924	
<b>Marina (Maka) Vasadze (Tbilisi)</b> .....	<b>373</b>
The Modern Interpretations of Classic in Georgian Shakespearean of Robert Sturua	
<b>Giorgi Masalkini (Batumi)</b> .....	<b>374</b>
Specificity of Discourse of the Interreligious Dialogue in Georgian Cinema	
<b>Olga Zhgenti (Batumi)</b> .....	<b>374</b>
Genre-Stylistic Tendencies of “NEP” Period Films (General Review of the Films Made in Ajara Region)	
<b>Larysa Naumova (Kiev)</b> .....	<b>375</b>
Formation of Ukrainian National Cinema: between Constructivism and Expressionism	

<b>Lela Ochiauri (Tbilisi)</b> .....	<b>375</b>
Long, Sad but Still Bright days of Georgian Cinematography	
<b>Zaza Khalvashi (Batumi)</b> .....	<b>377</b>
Tendencies of the Development of Cinematographic Language	
<b>Zurab Kavtaradze (Batumi)</b> .....	<b>377</b>
Practical Directing-Editing	
<b>Inga Khalvashi (Batumi)</b> .....	<b>377</b>
Aleko Tsabadze’s Stylistic Explorations according to "Rene Goes to Hollywood"	
<b>Dinara Maglakelidze (Tbilisi)</b> .....	<b>378</b>
America in Wim Wenders’ Cinematography	
<b>Sophio Tavadze (Batumi)</b> .....	<b>379</b>
On Peculiarities of Mikheil Kobakhidze’s Short Films	
<b>Magda Anikashvili (Tbilisi)</b> .....	<b>379</b>
Romanian Miracle – Renaissance of Social Cinematography	
<b>Tea Tsaguria (Batumi)</b> .....	<b>380</b>
Indirect speech acts in theatre	

### **Musicology**

<b>Sopiko Kotrikadze (Tbilisi)</b> .....	<b>381</b>
From “Mtsqobri” to the Orchestra of Folk Musical Instruments	
<b>Teona Rukhadze (Tbilisi)</b> .....	<b>381</b>
Tradition and Novelty in Folk Musical Life of Keda Region (according to the Materials of the Expedition to Adjara in 2013)	
<b>Ketevan Baiashvili (Tbilisi)</b> .....	<b>382</b>
Traditional Mourning Ritual and Contemporaneity (on the Background of historical-Social Aspects)	
<b>Ketevan Chitadze (Tbilisi)</b> .....	<b>382</b>
Tradition and Innovation in Twentieth Century Symphony	
<b>Ketevan Gogoladze (Batumi)</b> .....	<b>383</b>
Music. Student. Freedom	
<b>Tsovinar Movsisyan (Yerevan)</b> .....	<b>384</b>
About the Formulation Role of the Middle Ages Tagh /on the Example of Edgar Oganessian’s Symphony №1/	

<b>Khatuna Managadze (Batumi)</b> .....	<b>384</b>
Towards the Interpretation of Church Music	
<b>Leila Maruashvili (Tbilisi)</b> .....	<b>384</b>
Methods of Polystylistics and Levels of their Functioning in Musical Composition	
<b>Ketevan Bolashvili (Tbilisi)</b> .....	<b>385</b>
THE VARIATIONS: METHOD, PRINCIPLE, FORM IN TWENTIETH-CENTURY MUSIC	
<b>Olya Nurijanyan (Yerevan)</b> .....	<b>386</b>
Composer's View to the School of Composers	
<b>Marika Nadareishvili (Tbilisi)</b> .....	<b>387</b>
Microtonal Music – Contemporary Experiment or Conversion of Tradition	
<b>Zane Prēdele (Riga)</b> .....	<b>387</b>
The Caucasus in the Autobiography of Jazeps Vitols: Experience of Literary and Musical Study	
<b>Rusudan Takaishvili (Tbilisi)</b> .....	<b>388</b>
General Musical Education in 21st Century	
<b>Alekseeva Galina (Vladivostok)</b> .....	<b>388</b>
Mechanisms of Interrelations of Culture and Art of Countries and Peoples: Methodological Background (According to the Materials of the Research Results on Art Adaptation of Byzantium and Old Rus')	



ლაიბეჭდა გამომცემლობა „უნივერსალი“

თბილისი, 01 79, 0. შავაშვილის ბაზ. 19, ☎: 2 22 36 09, 5(99) 17 22 30

E-mail: [universal@internet](mailto:universal@internet)