

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgian State University

**სახელოვნებო მეცნიერებათა
ქიბანი**

№ 2 (95), 2024

ART SCIENCE STUDIES



გამომცემლობა „კენტავრი“
თბილისი
2024

ISSN 2720-8109 (web)
ISSN 1512-4215 (print)

UDC(უაკ) 7(051.2)
ს-364

სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი # 2 (95), 2024

სარედაქციო საბჭო:

ლელა ოჩიაური

კინომცოდნე, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი

ნათო გენგიური

ხელოვნებათმცოდნე, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორი

გიორგი ცხიტიშვილი

თეატროლოგი, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ამავე უნივერსიტეტის დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის დირექტორი

რევაზ ჟიჟინაძე

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის მედიისა და მასობრივი კომუნიკაციის მიმართულების ასოცირებული პროფესორი

ნიკო კვარაცხელია

საქართველოს საპატრიარქოს წმ. ანდრია პირველწოდებულის სახელობის ქართული უნივერსიტეტის პროფესორი

ლიტერატურული რედაქტორი
თაშთა ქაჭანია

ტექნიკური რედაქტორი
ია ლოდია

დამკაბადონებელი
ეკატერინე ოქროპირიძე

კორექტორი
მანანა სანადირაძე

გამომცემლობის ხელმძღვანელი
მეკა ჰასაძე

Art Science Studies #2 (95), 2024

Editorial Board:

LELA OCHIAURI

Film critic, Doctor of Arts, Professor of Shota Rustaveli Theater and Cinema State University of Georgia

NATO GENGIURI

Doctor of Arts, Professor at Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

GEORGE TSKITISHVILI

Doctor of Arts, Professor of Shota Rustaveli Theater and Film Georgia State University, Director of Dimitri Janelidze Scientific Research Institute of the same university

REVAZ CHICHINAZE

Associate Professor of Media and Mass Communication Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

NIKO KVARATSKHELIA

Professor of school of business, computing and social sciences in St. Andrew the First-Called Georgian University of the Patriarchate of Georgia

Literary Editor
TAMTA KAJAIA

Technical Editor
IA LODIA

Book Binding
EKATERINE OKROPIRIDZE

Proofreader
MANANA SANADIRADZE

Head of Publishing House
MAKA VASADZE

კრებულისათვის მოწოდებული მასალა უზრუნველყოფილი უნდა იყოს შესაბამისი სამეცნიერო აპარატით. თან უნდა ახლდეს მონაცემები ავტორის სამეცნიერო კვალიფიკაციის შესახებ ქართულ და ინგლისურ ენებზე, აგრეთვე ნაშრომის ინგლისურენოვანი რეზიუმე.

კრებულის სტამბური გამოცემა ეგზავნება სხვადასხვა საერთაშორისო კვლევით ცენტრს.

ნაშრომები მოგვაწოდეთ და ცნობებისათვის მოგვმართეთ: 0102, თბილისი, დავით აღმაშენებლის გამზირი #40, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი, II კორპუსი.

ტელ/ფაქსი: +995 (32) 2999411 (240)
მობ: +995 (77) 288 762
+995 (93) 628 884

E-mail: kentavri@tafu.edu.ge
Web: www.tafu.edu.ge

Materials supplied for the volume should be provided with corresponding scientific appliance. Paperwork concerning author's academic qualification and summary of work should be attached in Georgian and English languages.

Printed version of the volume is sent out to various international research centers.

Works should be supplied under the following contact:
0102, Tbilisi, Davit Agmashenebeli Avenue #40, Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University, Second Block

Tel/Fax: +995 (32) 2999411 (240)
Mob: +995 (77) 288 762
+995 (93) 628 884

E-mail: kentavri@tafu.edu.ge
Web: www.tafu.edu.ge

© საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი, გამომცემლობა „კენტავრი“, 2024
© Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University Publishing House „Kentavri“, 2024

სარჩევი

თეატროლოგია

თამთა თავდიშვილი თავისუფალი მოძრაობა	15
ქეთევან ხოხიაშვილი ესპილეს „ორესთას“ ინტერპრეტაცია იუჯინ ო'ნილის პიესათა ციკლში „გლოვა შვენის ელემტრას“	20

კინომცოდნეობა

ეკატერინე კონტრიძე კინოსცენარისტის სამუელ კუპრაშვილი და მისი დაკარგული ისტორია	31
ქეთევან პატარაია კარელ ჩაპეკის „რეკორდი“ სამეგრელოში	39

ხელოვნებათმცოდნეობა

რუსუდან დოლიძე დიმიტრი შავარდნაძის შემოქმედება მოდერნისტული მხატვრობის კონტექსტში	49
---	----

მედიის კვლევები

თეა ჭანტურია ციფრული მედიოლოგია როგორც კულტურის ფორმა	63
--	----

ხელოვნების ფილოსოფია

სოფიო მოდებაძე ხელოვნების არსისა და დანიშნულების საკითხი ფილოსოფიაში	75
--	----

კულტურული ძეგლები და ხელოვნების მემკვიდრეობა

ნაირა გალახვარიძე
კურატორობის კრედიტობა და ახალი ეკონომიკა87

ნიკო კვარაცხელია
ქართული მონუმენტური ქანდაკების ჩვენების საკითხები
საქალაქო ძეგლებში96

ნათია კობალეიშვილი
კინოსაფესტივალო დინამიკა საქართველოში104

გიორგი ფხაკაძე
კულტურის სფეროს სტრატეგიული დაგეგმარების
მნიშვნელობა ქალაქის, რეგიონის განვითარებაში113

დოდო ჭუმბურიძე
კულტურის სფეროში შემოქმედებითი და
სამეწარმეო იდეების მართვა124

CONTENTS

THEATRE STUDIES

Tamta Tavdishvili FREE MOVEMENT	130
Ketevan Khokhiashvili THE INTERPRETATION OF AESCHYLUS'S ORESTEIA TRILOGY IN EUGENE O'NEILL'S PLAY CYCLE MOURNING BECOMES ELECTRA	131

FILM STUDIES

Ekaterine Kontridze SCREENWRITER SAMUEL KUPRASHVILI AND ITS LOST HISTORY	133
Ketevan Pataraiia CHAPEK'S „RECORD“ IN SAMEGRELO	135

ART STUDIES

Rusudan Dolidze DIMITRI SHEVARDNADZE'S OEUVRE IN THE CONTEXT OF MODERNIST PAINTING	137
--	-----

MEDIA STUDIES

Tea Chanturia DIGITAL TECHNOLOGY AS A FORM OF CULTURE	145
--	-----

PHILOSOPHY OF ART

Sophio Modebadze A QUESTION OF THE ESSENCE AND PURPOSE OF ART IN PHILOSOPHY	147
---	-----

ART MANAGEMENT AND CULTURAL TOURISM

Naira Galakhvaridze	
CURATORIAL PRACTICE AND THE NEW ECONOMY	149
Niko Kvaratskhelia	
ISSUES OF DISPLAYING GEORGIAN MONUMENTAL SCULPTURE IN CITY TOURISM	151
Natia Kopaleishvili	
FILM FESTIVAL DYNAMICS IN GEORGIA	153
Giorgi Pkhakadze	
THE IMPORTANCE OF STRATEGIC PLANNING OF THE SPHERE OF CULTURE IN THE DEVELOPMENT OF THE CITY AND REGION	155
Dodo Tchumburidze	
MANAGEMENT OF CREATIVE AND ENTREPRENEURIAL IDEAS IN THE FIELD OF CULTURE	157

ხელოვნების მკვლევართა XVI
საერთაშორისო კონფერენციის
თავისუფელი სეშციების მასალები

MATERIALS FROM THE OPEN
SESSIONS OF THE 16TH INTERNATIONAL
CONFERENCE OF ART RESEARCHERS

თეატროლოგია

თამთა თავდიშვილი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი
ხელმძღვანელი – ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი დავით
კობახიძე

რეზიუმე

21-ე საუკუნის სათეატრო ენა ინტერნაციონალურობას მოითხოვს. სხეული არის საუკეთესო ინსტრუმენტი მსოფლიო ხალხთა კომუნიკაციის არავერბალური გზით დასამყარებლად.

ჩვეულებრივ, დრამატულ სპექტაკლებში სიტყვას ძალიან დიდი მნიშვნელობა ენიჭება.

თუმცა, თუ ამ დროს სხეულს დავუკვირდებით, თითოეულ კუნთს პირდაპირი კავშირი აქვს ემოციასთან და ზუსტად გადმოსცემს მსახიობის შინაგან მდგომარეობას. სხეული, როგორც უტყუარი ინდიკატორი, გვარწმუნებს შემსრულებლის გულწრფელობაში. თავისუფალი სხეული კი არის ბაზა იმ კუნთოვანი სისტემისთვის, რომელსაც არტისტი სხვადასხვა მოცემულობაში მისთვის სასარგებლოდ და მრავალფეროვნად გამოიყენებს. იმპროვიზებული მოძრაობა იძლევა საშუალებას, რომ ფსიქო-ფიზიკური მოქმედებების ჯაჭვი შევისწავლოთ, დავაკვირდეთ არსებულ მოცემულობას და შესაძლებლობების დიაპაზონი გავაფართოოთ.

როდესაც სხეული ფიქრისგან დამოუკიდებლად მოძრაობს, კუნთები გაცილებით მარტივად ტრანსფორმირდებიან, რაც მას ახალი მდგომარეობის აღმოჩენის საშუალებას აძლევს. მოხსენებაში განვიხილავთ ფსიქოსომატური მოძრაობების მნიშვნელობას და აუცილებლობას მომავალი მსახიობის აღზრდის თანამედროვე მეთოდულ კონსტრუქციულ იქნება კუნთოვანი მეხსიერებისგან გათავისუფლებული სხეული, რომელსაც მარტივად შეუძლია განვითარება და ახალ გარემოებებთან ადაპტირება.

თავისუფალი მოძრაობა

საკვანძო სიტყვები: თავისუფალი სხეული, თავისუფალი მოძრაობა, იმპროვიზაცია, იმპროვიზებული მოძრაობა

თავისუფალი სხეული არის თავისუფალი ამოცანების დასაბამი. ეს არის შეუქცევადი პროცესი, როცა გონებისა და სხეულის თავისუფლებამ შემსრულებელი შეიძლება დააბრუნოს პირველ საწყისთან, ანუ ნამდვილ „მე“-სთან. მსახიობის აღზრდის თანამედროვე სწავლებებში ხშირად ვხვდებით სისტემებს, რომლებიც კონსტრუქციულად ჩაბეტონებულ სასწავლო მეთოდებს სთავაზობენ სტუდენტს. ჩემთვის სასწავლო პროცესი წარმოადგენს ზრდის, განვითარებისა და დაკვირვების გზამკვლევს, რომელიც საკუთარი თავის შემეცნებით იწყება. თეატრი და, ზოგადად, მსახიობის პროფესია, როგორც ყველასთვის ცნობილია, წარმოადგენს დღევანდელი პირდაპირ აღქმას, რაც სწავლების დროს აუცილებლად მოიაზრებს მოქნილ და აწმყოსთან თავსებად სამუშაო მოდელს. ამისთვის კი სწავლების პირველ საფეხურებზე მკაცრად დაბეჭილებული სავარჯიშოების ნაკრები საკმარისი არაა, მეტიც – ეს ყველაფერი, შესაძლოა, ბევრი უნარის დათრგუნვისა და დაშტამპვის მიზეზი გახდეს.

ამ სოციალურ გარემოში მცხოვრები სტუდენტი (როგორც თითოეული ჩვენგანი), სამწუხაროდ, ძალიან ბევრი პიროვნული ბარიერის მატარებელია. თავდაცვის მექანიზმით მათივე შექმნილი კომფორტის ზონა, ხშირ შემთხვევაში, ამ პროფესიისთვის შეუსაბამო და შემბოჭავი ფაქტორია. მესმის, რთული და წარმოუდგენელი სამუშაო ჯგუფში ინდივიდუალური პრობლემების კვლევა და დამუშავება, მაგრამ ასევე ერთობ საშიშია მათი კომფორტის ზონის შენარჩუნება, რომელიც ყოველივე ახლის საფუძვლიან მიღება/გადააზრებას ხელს უშლის. ჩემი მიზანია, ხელოვნურად (რაც შემთხვევაში ბუნებრივად) აშენებული ბარიერების ნგრევა და, საკუთარი თავის შეცნობის მიზნით, სტუდენტის კომფორტის ზონის გარღვევა, ერთგვარი „დისკომფორტის“ შექმნა, რათა შემდეგ მათი თვითდაკვირვების გაფართოებით შეიქმნას პროფესიული განვითარების დიდი არეალი, რომელიც ფართო მასშტაბის შეუზღუდავი შესაძლებლობების მომცველი იქნება.

ეს წარმოადგენს საკუთარი თავისთვის აშენებული ფარის ჩა-

მოშლას, სადაც სხეულზე დაკვირვება პიროვნული სიშიშვლის ზღვარზე გადის, სადაც ტრანსცენდენტურ მდგომარეობაში მყოფი „აქ და ახლას“ პრინციპით უკუაგდებას ყოველგვარ შექმნილ წარმოდგენებს საკუთარ თავზე; უარყოფს სხვებისგან და გარემოსგან შექმნილ თავის პიროვნულ სურათს და იწყებს თავისი რეალური პორტრეტის ფსიქოტიპის შეცნობას უკიდევანო თავისუფლებაში, რომელიც მხოლოდ და მხოლოდ უბრალო, დაუდგენელი მოძრაობების შედეგად წარმოიქმნება. ამ აღწერამ, დიდი შანსია, გაგახსენოთ პოლონელი რეჟისორის, ეჟი გროტოვსკის მიდგომა თავისი ლაბორატორიის მსახიობებთან მუშაობის პროცესში.

„ეს მეთოდი, რომელზეც ვმუშაობთ, არ წარმოადგენს ნასესხები მეთოდების უბრალო ჯამს (თუმცა, ხანდახან შეიძლება, მათი ელემენტები ჩვენს საჭიროებებს მოვარგოთ), არ მსურს მსახიობს წინასწარ გაწერილი მოქმედებები დავასწავლო. უნარების შეგროვების დედუქციურ მეთოდს არ ვიყენებ. აქ ყველაფერი ორიენტირებულია სტუდენტში მომავალი მსახიობის უნარების მომწიფებაზე, რაც გამოიხატება ხოლმე უკიდურესისაკენ მიდრეკილებით, სრული გაშიშვლებით, ყოველივე ინტიმურის შემოძარცვით - ამ პროცესს მსახიობი სრულად უძღვნის თავს და არ ეტყობა ეკონომისა თუ კმაყოფილების, სიამოვნების ნიშანწყალიც კი. ეს არის „ტრანსის“. ტექნიკა. მსახიობის სულიერი და სხეულებრივი ძალების გაერთიანება, რომელიც აღმოცენდება მისი არსებისა და ინსტიქტის ყველაზე მიუწვდომელი, დაფარული შრეებიდან და სინათლედ გადმოღინდება, როგორც უეცარი გასხივოსნება“¹

როდესაც სუბიექტი გამოხატავს მსახიობის პროფესიის დაუფლების სურვილს, აუცილებელია, რომ პროფესიის შესწავლის პირველივე ეტაპზე ტრანსფორმირდეს და შეემზადოს იმ ცვლილებებისთვის, რომლებიც მას საკუთარ თავში ახალი შესაძლებლობების აღმოჩენისა და განვითარების საშუალებას მისცემს. ამის მზაობას კი ის ყოველი ლექციიდან უნდა მიეჩვიოს. ნაბიჯ-ნაბიჯ უნდა გავყვეთ თვითგამორკვევის პროცესს და მივიღეთ ჭეშმარიტ მდგომარეობამდე. უპირველესად, ვიპოვოთ საკუთარი თავი და შემდეგ ჩვენში არსებული რეალური სურვილები, ასევე მზაობა, თუ რისი ვაკეთება გვსურს ამ პროფესიაში და ამ პროფესიისთვის.

სწორედ ამ მდგომარეობამდე მისასვლელი გზა, პირველ ეტაპზე, არის თავისუფალი მოძრაობა, რადგან ის სტუდენტებს საშუა-

¹ გროტოვსკი, ლარობი, 2022, გვ. 18.

ლებას აძლევს, სხეულის მეშვეობით გონებრივ ტყვეობას დააღწიონ თავი და იმოგზაურონ მათთვის საჭირო და საინტერესო წარმოსახვით სამყაროში.

ეს არის პროცესი, რომელიც ყველას აძლევს საშუალებას, დაუკავშირდეს თავის შინაგან, ყოველგვარი სტრესისგან თავისუფალ ალტერ ეგოს და დაამყაროს მასთან ენერგეტიკული კავშირი, იგრძნოს მისი ვიბრაცია სომატურ თუ ფიზიკურ დონეზე.

შესაძლოა, პარალელი გაივლოს თავისუფალ მოძრაობასა და იმპროვიზებულ ქმედებას შორის, რომლებიც არსით გადაჯაჭვული პროცესებია. იმპროვიზაცია არის მოძრაობის სპონტანურად შექმნის პროცესი. მოძრაობის განვითარება ხელს უწყობს მრავალფეროვან შემოქმედებით ძიებას, მათ შორის, სხეულის ასახვას ფორმისა და დინამიკის სქემის საშუალებით. იმპროვიზებული მოძრაობა კი არის კუნთების მეხსიერებისა და ინტელექტუალური უნარების გაერთიანება, რომელიც მსახიობის სხეულებრივ შესაძლებლობებს გაცილებით მოქნილს, მრავალფეროვანსა და დახვეწილს ხდის, უმუშავებს ნებისყოფისა და სცენაზე არსებული სირთულეების მარტივად დაძლევის უნარს.

ეს არის თავისუფალი, ნაკლებად სტრუქტურირებული, ტექნიკური დოკუმენტისგან დაცლილი და იმპულსური ფორმა, რომელიც შთაგონებას იღებს ყოველდღიური საცეკვაო პრაქტიკისა და გამოცდილებისგან. ეს არის მოძრაობის შესრულების ინდივიდუალური ტექნიკა, რომელსაც, კოდიფიცირებულ საცეკვაო სისტემებთან ერთად, შეუძლია დრამატული და დამაფიქრებელი შინაარსის გაღვივება.

იმპროვიზაცია არა მხოლოდ ახალი მოძრაობის შექმნას გულისხმობს, არამედ ასევე განისაზღვრება, როგორც სხეულის ჩვეული მოძრაობის ნიმუშებისგან გათავისუფლება. მუშაობის ეს ფორმა მიზნად ისახავს პიროვნების ფარული ამრების თუ ფიქრების უფრო ღრმა გააზრებას ინსტინქტური, არაპროგნოზირებადი, თავისუფალი მოძრაობის აქცენტის საშუალებით, რომელიც იმპროვიზაციას უდევს საფუძვლად და შეუძლია ავთენტური გრძობებისა და შთაგონების შესწავლა.

ამგვარად, ჩვენი დაკვირვების მთავარი მოვლენა არის თავისუფალი მოძრაობის მნიშვნელობა და აუცილებლობა სტუდენტის მსახიობად აღზრდის პირველ ეტაპზე. უპირველესად განსასაზღვრია ამ პროცესის არსებობის საჭიროება და შემდეგ გასაშლელია

უშუალოდ მოქმედების რუკა. განსხვავებულ მეთოდებზე დაყრდნობით, თავისუფალი მოძრაობის გააზრების სხვადასხვა ვარიანტი არსებობს. ჩვენ შემთხვევაში საქმე გვაქვს მრავალმხრივ მიდგომასთან, რომელიც, სიტუაციიდან გამომდინარე, რამდენიმე მეთოდის ნაზავს წარმოადგენს. იქნება ეს ოშოს ადაპტირებული კუნდალინის მედიტაციით თუ უბრალოდ ქორეოგრაფიული ჯაზის იმპროვიზებით სხეულებრივი ჩარჩოების რღვევა, ნებისმიერ შემთხვევაში, ამ ქმედებას მივყავართ სტრესისგან თავისუფალი სხეულისა და გონების ფორმირებამდე, ეს კი ვფიქრობ, აუცილებელი საწყისი ათვლის წერტილია იმ პროფესიულ გზაზე დასადგომად, რაც პიროვნული ძიების პროცესიდან ნამდვილი შემოქმედებითი უნარების (რომლებიც დაცლილი იქნება ყოველგვარი ზედაპირულობისგან) ერთობლიობამდე მიგვიყვანს.

ბიბლიოგრაფია:

- გროტოვსკი ე., ლარიბი თეატრისკენ, თბ., 2022.

ქეთევან ხოხიაშვილი,
თბილისის ივანე ჯავახიშვილის სახელობის სახელმწიფო
უნივერსიტეტის დოქტორანტი
ხელმძღვანელები: ამერიკისმცოდნეობის დოქტორი,
ასოცირებული პროფესორი – ქეთევან ანთელავა,
ფილოლოგიის დოქტორი, პროფესორი – ირაკლი ცხვედიანი

რეზიუმე

ამერიკული თეატრი დიდად დავალებულია ძველბერძნული დრამატურგისგან. ანტიკური ტრაგედიის რეცეფცია მნიშვნელოვან როლს თამაშობს ცნობილი ამერიკელი დრამატურგის, იუჯინ ო'ნილის მხატვრულ სამყაროშიც. ო'ნილი თავის პიესებში ამუშავებს ძველბერძნული ტრაგედიის ისეთ დომინანტურ თემატიკას, როგორცაა დისფუნქციური ოჯახი, მისი დემინტეგრაცია და საზოგადოებისაგან იზოლაცია/მარგინალიზაცია, ინცესტი, შვილის მკვლელობა და შურისძიება. სწორედ ძველბერძენი ტრაგიკოსებისაგან ისწავლა მან პერსონაჟთა ღრმა ფსიქოლოგიური პორტრეტების ხატვა, ქოროს გამოყენება და, საზოგადოდ, ტრაგედიის მხატვრული სამყაროს აგების ზოგადი პრინციპები.

ო'ნილის ტრილოგია „გლოვა შვენის ელექტრას“ (1931) ესქილეს „ორესტეას“ თანამედროვე ინტერპრეტაციაა – მოქმედება, ტროას ომის ნაცვლად, გადატანილია ამერიკის სამოქალაქო ომის (1861-1865) ბოლოს. ო'ნილი პარალელებს ავლებს საკუთარ და ესქილეს პერსონაჟებს შორის როგორც სახელთა ჟღერადობის, ასევე ფსიქოლოგიური პორტრეტების თვალსაზრისით – გენერალი ეზრა მანონი აგამემნონია, ქრისტინე – კლიტემნესტრა, ორინი – ორესტესი, ლავინია – ელექტრა, კაპიტანი ადამ ბრანდტი – ეგისტუსი, ხოლო კაპიტანი პიტერ ნაილსი – პილადესი. ორივე ტრილოგია საერთო თემატიკას ამუშავებს – ესაა მკვლელობა, ადიულტერი, ინცესტი და შურისძიება. ო'ნილის პიესებში ბერძნული ქოროს ფუნქციას ქალაქის მაცხოვრებელთა ჯგუფი ასრულებს. სტრუქტურული თვალსაზრისითაც ო'ნილის ტრილოგია „ორესტეას“ მიხედვითაა მოდელირებული – ესქილეს „აგამემნონს“ ო'ნილის „შინ დაბრუნება“ შეესატყვისება, „ქოეფორებს“ – „დევნილები“, „ევმენისებს“ კი – „მოჯადოებულები“.

ამავე დროს, რასაკვირველია, ო'ნილის ტრილოგია, როგორც „ორესტეას“ მოდერნიზებული ვერსია, ბევრი ასპექტით განსხვავდება თავისი ძველბერძნული მოდელისაგან. თუ ესქილეს ტრაგედიაში პერსონაჟთა მოქმედებას მხოლოდ ბედისწერა განსაზღვრავს, ო'ნილის პიესათა ციკლში მათ მე-20 საუკუნის ისეთი ფსიქოლოგიური თეორიებიც უდევს საფუძვლად, როგორებიცაა, მაგალითად, ფროიდისეული ოიდიპოსისა და იუნგისეული ელექტრას კომპლექსები. რაც მთავარია, ბედისწერის ო'ნილისეულ გაგებას არაფერი აქვს საერთო ძველბერძნული ტრაგედიის ბედისწერასთან, როგორც ზებუნებრივ ფენომენტთან, ღვთაებრივ განგებასთან, რომელიც განსაზღვრავს ადამიანის ბედს. ო'ნილთან ბედისწერა, ფაქტობრივად, სხვა არაფერია, თუ არა ნატურალისტური დისკურსისათვის ნიშანდობლივი დეტერმინიზმი, როცა პერსონაჟის მოქმედება წინასწარაა განსაზღვრული მემკვიდრეობით მიღებული/თანდაყოლილი/გენეტიკური თვისებებით, ქვეცნობიერი იმპულსებითა და ბიოლოგიური ინსტინქტებით, ადამიანის ქცევის ციკლური ბუნებით.

მსქილეს „ორესტეას“ ინდივიდუალიზაცია იუჯინ ო'ნილის პიესათა ციკლში „გლოვა შვენის ელექტრას“

საკვანძო სიტყვები: ამერიკული დრამა, იუჯინ ო'ნილი, ძველბერძნული ტრაგედიები, ელექტრა, გლოვა შვენის ელექტრას, დრამატურგია, ამერიკული თეატრი

ამერიკული თეატრი დიდად დავალებულია ძველბერძნული დრამატურგიისგან. ანტიკური ტრაგედიის შემოქმედებითი რეცეფცია მნიშვნელოვან როლს თამაშობს ცნობილი ამერიკელი დრამატურგის, იუჯინ ო'ნილის მხატვრულ სამყაროშიც. ო'ნილი თავის პიესებში ამუშავებს ძველბერძნული ტრაგედიის ისეთ დომინანტურ თემატიკას, როგორიცაა დისფუნქციური ოჯახი, მისი დეზინტეგრაცია და საზოგადოებისაგან იზოლაცია/მარგინალიზაცია, ინცესტი, შვილის მკვლელობა და შურისძიება. სწორედ ძველბერძენი ტრაგიკოსებისაგან ისწავლა მან პერსონაჟთა ღრმა ფსიქოლოგიური პორტრეტების ხატვა, ქოროს გამოყენება და, საზოგადოდ, ტრაგე-

დიის მხატვრული სამყაროს აგების პრინციპები. „ტრაგიკულის“, როგორც მხატვრული კატეგორიის, მისეულ გაგებას თავად ო'ნილი ასე აყალიბებს – „[...] ბევრს ლაპარაკობენ ტრაგედიის შესახებ (მის პიესებში – ქ. ბ.) და მას უწოდებენ „საშინელს“, „დამთრგუნველს“, „პესიმისტურს“ – სიტყვებს, რომლებიც ჩვეულებრივ გამოიყენება ყოველივე ტრაგიკულის მისამართით. მაგრამ მე ვფიქრობ, ტრაგედიას ის მნიშვნელობა აქვს, რომელიც მას ძველმა ბერძნებმა მიანიჭეს. მათთვის იგი იწვევს ეგზალტაციასა და სიცოცხლისკენ სწრაფვას, აღძრავს სიცოცხლის მეტ წყურვილს, ათავისუფლებს ყოველდღიური არსებობის წვრილმანებისაგან და უფრო ღრმა სპირიტუალი შრეების წვდომისაკენ უბიძგებს მათ. სცენაზე ტრაგედიის ყურებისას ისინი შეიგრძნობდნენ საკუთარ განწირულ იმედებს, ხელოვნებაში გაკეთილშობილებულს“.¹

ო'ნილის ტრილოგია „გლოვა შვენის ელექტრას“ (Mourning Becomes Electra, 1931) ესქილეს „ორესტეას“ თანამედროვე ინტერპრეტაციაა – მოქმედება, ტროას ომის ნაცვლად, გადატანილია ამერიკის სამოქალაქო ომის (1861-1865) ბოლოს. ო'ნილი პარალელურად ავლენს ესქილეს პერსონაჟებთან როგორც სახელთა ჟღერადობის, ასევე ფსიქოლოგიური პორტრეტების თვალსაზრისით – გენერალი ებრა მანონი აგამემნონია, ქრისტინე – კლიტემნესტრა, ორინი – ორესტესი, ლავინია – ელექტრა, კაპიტანი ადამ ბრანდტი – ეგისტუსი, ხოლო კაპიტანი პიტერ ნაილსი – პილადესი. ორივე ტრილოგია საერთო თემატიკას ამუშავებს – ესაა მკვლელობა, ადიულტერი, ინცესტი და შურისძიება. ო'ნილის პიესებში ბერძნული ქოროს ფუნქციას ქალაქის მაცხოვრებელთა ჯგუფი ასრულებს. სტრუქტურული თვალსაზრისითაც ო'ნილის ტრილოგია „ორესტეას“ მიხედვითაა მოდელირებული – ესქილეს „აგამემნონის“ ო'ნილის „შინ დაბრუნება“ (“Homecoming”) შეესატყვისება, „ქოფეორებს“ – „დევნილები“ („The Hunted“), „ევმენისებს“ კი – „მოჯადოებულები“ (The Haunted).

ტრილოგიის სათაური, რომელიც ანტიკური მითის ალუზიაა, „დაუყოვნებლივ ამყარებს ინტერტექსტუალურ კავშირს ძველებერძნულ მითთან, ელექტრასთან“.² მართალია, ელექტრა სათაურშივე ფიგურირებს, მაგრამ კრიტიკოსთა ნაწილი მაინც მიიჩნევს, რომ მიუხედავად სათაურისა, ბოლომდე ნათელი არ არის, თუ ვინ არის

¹ Bigsby, American, 1989, p. 43.

² Carenio, The American, 1985, p. 9.

ტრილოგიის მთავარი გმირი.³ ამ მოსაზრებას გარკვეული საფუძველი აქვს: მართალია, ო'ნილის ჩანაფიქრით პიესათა ციკლის ცენტრალური ფიგურა ელექტრა უნდა ყოფილიყო ისევე, როგორც ორესტესი ესქილეს ტრილოგიაში, და საბოლოოდ სწორედ ლავინია, ამერიკელი ელექტრა, გვევლინება იმ პერსონაჟად, რომელმაც სამყარო მანონებისაგან უნდა გაათავისუფლოს და იმავდროულად, რაოდენ პარადოქსულადაც უნდა ჟღერდეს, თავადვე იქცეს მანონად ყოფნის უცნაურ აპოთეოზად. და მაინც, საბოლოო ანგარიშით, მანონების ოჯახის ყველაზე ტრაგიკული წევრი ლავინია კი არა, დედამისი ქრისტინეა – კლიტემნესტრას ერთგვარი რეინკარნაცია, რომელიც მთელი არსებით იბრძვის „მანონების წყევლისაგან“ თავდასახსნელად. მანონების ოჯახის ტრაგედია მარტო ლავინიას კი არა, დედამისის ტრაგედიაცაა უწინარეს ყოვლისა. მეორე მხრივ, არც ლავინიას როლის დაკნინება იქნებოდა მართებული – ჩვენ, ფაქტობრივად, მისი გადმოსახედიდან ვაფასებთ ტრაგიკულ, სიუჟეტურ მოვლენებს, ტრილოგიის სამივე ნაწილის თითოეული მოქმედება მასთანაა დაკავშირებული, რაც ლავინიას მოვლენების ეპიცენტრში მოაქცევს.

ტრილოგიის სათაური კომპლექსურია და ღრმად უკავშირდება როგორც ძველბერძნულ მითოლოგიას, ასევე ესქილეს ტრაგედიებს. ელექტრასთან მიმართებაში სიტყვების „გლოვა“ და „შვენის“ გამოყენება ხაზს უსვამს იმ მწუხარებას, გოდებას და აუნაზღაურებელი დანაკარგის გამო გლოვას, რომელიც საერთოა ყველა პერსონაჟისათვის. ლავინია, ანუ თანამედროვე ელექტრა, მთავარი ასოციაციური პარალელია ესქილეს ტრილოგიასთან. რა თქმა უნდა, აქ არ იგულისხმება მხოლოდ პერსონაჟი. ფაქტობრივად, ო'ნილის პიესათა ციკლი ელექტრას და ოიდიპოსის კომპლექსების მხატვრული განსხეულებაა ძველბერძნული ტრაგედიის თანამედროვე ინტერპრეტაციის საშუალებით.

რასაკვირველია, ო'ნილის ტრილოგია, როგორც „ორესტეს“ მოდერნიზებული ვერსია, ბევრი ასპექტით განსხვავდება თავისი ძველბერძნული მოდელისაგან. თუ ესქილეს ტრაგედიაში პერსონაჟთა მოქმედებას მხოლოდ ბედისწერა განსაზღვრავს,⁴ ო'ნი-

³ Young, *Electra*, 1982, pp. 15-17.

⁴ ესქილეს ტრილოგიის ქართულად მთარგმნელი, ლევან ბერძენიშვილიც ხაზგასმით აღნიშნავს „ბედისწერის ყოვლისშემძლეობას მთელ ტრილოგიაში“. იხ. ბერძენიშვილი, *ესქილე*, 2022, გვ. 24.

ლის პიესათა ციკლში მათ მე-20 საუკუნის ისეთი ფსიქოლოგიური თეორიებიც უდევს საფუძვლად, როგორებიცაა, მაგალითად, ზიგ-მუნდ ფროიდის ოიდიპოსისა და კარლ გუსტავ იუნგის ელექტრას კომპლექსები. რაც მთავარია, ბედისწერის ო'ნილისეულ გაგებას არაფერი აქვს საერთო ძველბერძნული ტრაგედიის ბედისწერასთან, როგორც ზებუნებრივ ფენომენტთან, ღვთაებრივ განგებასთან, რომელიც წინასწარ განსაზღვრავს ადამიანის ბედს. ო'ნილთან ბედისწერა, ფაქტობრივად, სხვა არაფერია, თუ არა ნატურალისტური დისკურსისათვის ნიშანდობლივი დეტერმინიზმი, როცა პერსონაჟის საცქიელი წინასწარაა განსაზღვრული მემკვიდრეობით მიღებული/თანდაყოლილი გენეტიკური თვისებებით, ქვეცნობიერი იმპულსებითა და ბიოლოგიური ინსტინქტებით, ადამიანის ქცევის ციკლური ბუნებით.

სამართლის გაგება ბერძნულ ტრაგედიაში გაცილებით მარტივია - აქ მოქმედებს ერთი პრინციპი: „თვალი თვალის წილ“ – ანუ დამნაშავე აუცილებლად ისჯება და სამართალი ზეიმობს. პერსონაჟები, ძირითადად, საკუთარი ძალით ცდილობენ სამაგიეროს გადახდასა და დამნაშავეის სათანადოდ დასჯას, თუმცა, საჭიროების შემთხვევაში, ღვთაებრივი განგების ჩარევასაც ვხვდებით. დანაშაული ყოველთვის იწვევს მრისხანებასა და სასტიკ შურისძიებას, რაც ხშირად ხელს უშლის პერსონაჟების ღრმა ფსიქოლოგიური პორტრეტის შექმნას. ო'ნილი კი მეოცე საუკუნის ფსიქოლოგიური თეორიების (განსაკუთრებით ფროიდისა და იუნგის კონცეფციების) გათვალისწინებით წარმოაჩენს პერსონაჟთა რთულ, წინააღმდეგობრივ ბუნებას, მათი სულიერი სამყაროს სიღრმისეულ, დაფარულ შრეებს. დანაშაულისა და სასჯელის მტკივნეული გაცნობიერება მათში თვითგვემასა და სინდისის ქენჯნას იწვევს. აქ გაცილებით ღრმადაა გააზრებული დიალექტიკური ურთიერთკავშირი დანაშაულის კომპლექსსა და მასთან დაპირისპირებულ ადამიანის ბუნებას შორის, რომელიც მუდმივ ბრძოლაშია საკუთარ თავთან, საზოგადოებასთან, ღვთაებრივ სამართალსა და თავს დატეხილ უბედურებასთან. თუ კათარსისი ძველბერძნულ ტრაგედიაში ღვთაებრივი წონასწორობის აღდგენას, ანუ სამართლიანობის აღსრულებას უკავშირდება, ო'ნილთან იგი პერსონაჟთა განცდებს ემყარება, ისინი ფიქრობენ, რომ ყველაფერი დასრულებულია.

ანტიკური მითის მხატვრული ინტერპრეტაციისას ო'ნილი არ

მიმართავს მე-20 საუკუნის ლიტერატურაში მეტად გავრცელებულ ხერხს – კლასიკური სიუჟეტის პაროდირებას. ორივე ტრილოგიის პირველი პიესების – „შინ დაბრუნებისა“ და „აგამემნონის“ – საერთო თემაა შინ დაბრუნება: ბერძნულ ტრაგედიაში აგამემნონი ტროას ომიდან ბრუნდება, ო’ნილთან კი ებრა მანონი – აშშ-ის სამოქალაქო ომიდან. ორივე პერსონაჟი დაბრუნების მომენტიდანვე განწირულია მიუხედავად იმისა, რომ საზოგადოება ორივეს, როგორც ომის გმირს, დიდი ზარ-ზეიმით ხვდება:

AMES: Ayeh. This town’s real proud of Ezra.⁵

ამესი: ჰო, ეს ქალაქი ნამდვილად ამაყობს ეზრათი.⁶

„აგამემნონშიც“ მოქალაქეები ამაყობენ გამარჯვებული მეფით და დიდი პატივით ხვდებიან მას: „ჩემო ძვირფასო, ჩამოდი ეტლიდან, მაგრამ, ბატონო, მიწაზე არ დადგა ილიონის გამთელავი ფეხი“.⁷

იმ ტრაგიკულ მოვლენებს, რომლებიც აგამემნონისა და ეზრა მანონის დაბრუნების შემდეგ ვითარდება ორივე ტრილოგიაში, საფუძვლად ედება სისხლით ნათესაობის, სამართლიანობის, დანაშაულისა და სასჯელის მოტივები. ორივეგან მოვლენებს დაუოკებელი ვნება წარმართავს.

ომიდან დაბრუნებული აგამემნონი შეცვლილი ჩანს, თითქოს სალი აზრი დაბრუნებია და აცნობიერებს ღმერთების უზენაეს ძალას, ნათლად ხედავს ზღვარს ღმერთებისა და მოკვდავი ადამიანების შესაძლებლობებს შორის. მას კარგად ახსოვს ნადირობის ქალღმერთ არტემიდას მწარე გაკვეთილი,⁸ ამიტომ ის ადიდებს ღმერთებს და თავმდაბლობის მკაფიო ნიშნებს ავლენს: „მოკვდავი ვარ და ჭრელ სილამაზებზე ვერასოდეს გავივლი უშიშ-

⁵ O ‘Neill, *Electra*, 1959, p. 229.

⁶ ყველა ციტატის თარგმანი ო’ნილის ტექსტებიდან ეკუთვნის სტატიის ავტორს.

⁷ ესქილე, *ტრაგედიები*, 2022, გვ. 225.

⁸ ბერძნული მითი მოგვითხრობს, რომ ტროასკენ სალაშქროდ მიმავალი ბერძნული ხომალდები ბეოტიის საპორტო ქალაქ ავლისში იდგა, როდესაც ნადირობისას აგამემნონმა ოსტატურად მოიმარჯვა მშვილდი და ირემი მოკლა. ნასროლი იმდენად ზუსტი აღმოჩნდა, რომ აგამემნონმა დაიტრაბახა, მშვილდოსნობაში არტემიდას ვაჟობეო. განრისხებულმა ქალღმერთმა ბერძნების ფლოტს გრიგალი მოუვლინა და მათი ტროაში გამგზავრება შეუძლებელი გახდა. მისანამ კალქასმა განმარტა, რომ ქალღმერთი აგამემნონისგან ქალიშვილს, იფიგენიას ითხოვდა მსხვერპლად და ბერძენთა მხედართმთავარს ამ მსხვერპლის გაღება მოუხდა. იხ. ბერძენიშვილი, *ესქილე*, 2022, გვ. 22.

რად (...) ნოხებისა და ჭრელების გარეშეც ყვირის დიდება. სისულელე რომ არ მოგივიდეს თავში – სწორედ ესაა ღმერთების უდიდესი საჩუქარი“.⁹ და მაინც, როგორც ჩანს, ეს მორიგეებითი სახეცვლილება – ამპარტავნობა და პატივმოყვარეობა კვლავ მისი ხასიათის მთავარ თვისებებად რჩება. სწორედ მისი წინდაუხედავი ამპარტავნობით სარგებლობს კლიტემნესტრა, რომელიც მის წინააღმდეგ მოწყობილი შეთქმულების დასაფარად სახლში დაბრუნებულს და სასახლისაკენ მიმავალს ხალიჩებს დაუგებს როგორც ღმერთს და არწმუნებს, რომ იგი, ომის გმირი, ნამდვილად იმსახურებს ასეთ პატივს. ხალიჩაზე უშიშრად გავლა მხოლოდ ღმერთების პრეროგატივაა, მოკვდავთ არასოდეს ეპატიებათ ასეთი ქედმაღლობა. აგამემნონი კიდევ ერთხელ გაებმება პატივმოყვარეობის მახეში. მან თითქოს კათარსისი განიცადა, თუმცა ის მაინც ადამიანია და საბედისწერო შეცდომებს უშვებს – ცოლი მარტივად ახერხებს, გახადოს იგი მისი უპირველესი მტრის, მისივე ამპარტავნობის მსხვერპლი.

ანალოგიურ კათარსისს განიცდის ეზრაც, თუმცა, როგორც აგამემნონი, ისიც ვერ დააღწევს თავს ცოლის მიერ დაგებულ ვერაგულ მახეს.¹⁰ ის ახერხებს და თრგუნავს საკუთარ ამპარტავნობას, რომელიც ყოველთვის თან სდევდა მის გვარს. როგორც მისი შავკანიანი მეზაღე აღწერს:

SETH (boastfully expanding): He’s able, Ezra is! Folks think he’s cold-blooded and uppish, ‘cause he’s never got much to say to ‘em. But that’s only the Mannons’ way. They’ve been a top dog around here for nearly two hundred years and don’t let folks forget it.¹¹

სეთი (კვებნით განმარტავს): ეზრა უნარიანია! ხალხს ჰგონია, რომ ის ცივისსხლიანი და ქედმაღალია, რადგან მათ ნაკლებად უყადრებს თავს. მაგრამ მანონები ასეთები არიან. ისინი ორასი წელია ბატონობენ და არც ხალხს აძლევენ ამის დავიწყების საშუალებას.

ომიდან დაბრუნებული ეზრა სხვანაირია, მან, თითქოს, სწო-

⁹ იქვე, იხ. ბერძენიშვილი, ესქილე, 2022, გვ. 22.

¹⁰ თუ, ჰომეროსის მიხედვით, კლიტემნესტრას აგამემნონის მკვლელობაში უშუალო მონაწილეობა არ მიუღია და მხოლოდ ირიბად შეუწყო ხელი დანაშაულს, დაუმალა რა ქმარს, რომ მის წინააღმდეგ შეთქმულება მზადდებოდა, ქრისტიანულ თავად მოკლა ეზრა მანონი – წამლის ნაცვლად საწამლაღი დააღვინა მას.

¹¹ O ‘Neill, Electra, 1959, p. 229.

რედ ახლა დაინახა ჭეშმარიტება:

MANNON (as if he had determined, once started, to go on doggedly without heeding any interruption): It was seeing death all the time in this war that got me thinking these things. Death was so common, it didn't mean anything. That freed me to think of life. Queer, isn't it? Death made me think of life. Before that life had only made me think of death!¹²

მანონი: (თითქოს გადაეწყვიტა მტკიცედ, გაეგრძელებინა ყოველგვარი შეფერხების გარეშე) ომმა და გამუდმებით სიკვდილის ყურებამ დამაწყებინა ამაზე ფიქრი. სიკვდილი იმდენად ჩვეულებრივი რამ იყო, რომ არაფერს ნიშნავდა. ამან გამათავისუფლა, რომ სიცოცხლეზე ფიქრი დამეწყო. უცნაურია, არაა? სიკვდილმა სიცოცხლეზე დამაფიქრა. მანამდე პირიქით, სიცოცხლე მაიძულებდა, სიკვდილზე მეფიქრა.

ორივე ნაწარმოების გმირების წინაშე მორალური დილემა დგას. აგამემნონმა თავისი დაუღვერობით, კვებნითა და ამპარტავნობით ქალღმერთი არტემიდა განარისხა. მან გადაკვეთა უხილავი ზღვარი ღმერთებსა და ადამიანებს შორის, რის გამოც დაისაჯა კიდევ. ქალღმერთმა კი მას მსხვერპლად ქალიშვილი მოსთხოვა. იგი, როგორც ტროასკენ მიმავალი ფლოტის მეთაური, ურთულესი დილემის წინაშე დგება: იყოს თავდადებული მამა თუ ღირსეული წინამძღოლი. ასეთ მორალურ დილემას ვხვდებით ო'ნილის ტრაგედიაშიც, რომელშიც პურიტანული სამართლის დარღვევა, ოჯახური ღირებულებების მოშლა, სასტიკი შურისძიება და დაუოკებელი ვნება ტრაგიკული მოვლენების საწინდარი ხდება. პერსონაჟები დისონანსში არიან რელიგიურ ღირებულებებთან და საპასუხოდ ისჯებიან კიდევ.

ორივე ტრილოგიის მეორე ნაწილში კვლავ შურისძიების მოტივი დომინირებს. ორინ მანონი, რომლის პრეფიგურაციაც ორესტესის პერსონაჟია, საკუთარი ხელით სიცოცხლეს გამოასალმებს ადამს, დედამისის საყვარელს. ამ მკვლელობის შემდეგ თავს იჩენს გადახვევა ესქილეს სიუჟეტიდან – ქრისტიანე, ორინის დედა, თავს იკლავს, კლიტემნესტრა კი საკუთარი ვაჟის ხელით აღესრულებს.

ესქილეს ტრილოგიის მესამე ნაწილში ღვთაებრივი წესრი-

¹² იქვე, O 'Neill, Electra, 1959, p. 268.

გი დაისადგურებს და, უამრავი უსამართლობის შემდეგ, ბალანსი აღდგება. თუმცა, ო'ნილთან ვერ ვხვდებით კათარსისს. მხოლოდ სიკვდილს შეუძლია ორინის ტანჯვის დასრულება, რადგან მას შეუძლებლად მიაჩნია სამართლიანობის აღდგენა რადიკალური ნაბიჯების გარეშე. ორივე ტრილოგიაში პერსონაჟთა ვნებები და შეცდომები განსაზღვრავს მათ ტრაგიკულ ხვედრს, თუმცა, თუ ძველბერძნულ ტრაგედიაში პერსონაჟის ტანჯვა აკეთილშობილებს მას, ო'ნილის ტრილოგიაში, მრავალი სირთულის გადალახვის მიუხედავად, პერსონაჟები ვერ აღწევენ კათარსისს.

ამრიგად, ო'ნილი თავის ტრილოგიაში „გლოვა შვენის ელექტრას“, ერთი მხრივ, ცდილობს, მიუახლოვდეს ტრაგედიის საწყისებს, ხოლო მეორე მხრივ, მითი გარდაქმნას (*sub specie tempus nostri*), ანუ მისი მოდერნიზაცია შემოგვთავაზოს კაცობრიობის მარად განმეორებადი კოლიზიების თანამედროვე ვარიაცია. ძველბერძნული ტრაგედიის რთული მხატვრული კონცეფციის ორიგინალური ინტერპრეტაციის საშუალებით, ო'ნილი ახერხებს პერსონაჟთა ღრმა ფსიქოლოგიური პორტრეტები დახატოს და ექსპრესიონისტული ელემენტების გამოყენებით კიდევ უფრო გაზარდოს ტრილოგიის ემოციური ეფექტი.

ბიბლიოგრაფია:

- ბერძენიშვილი ლ., ესქილე, ტრაგედიის მამა, წინასიტყვაობა წიგნში: ესქილე, ტრაგედიები, თბ., 2022.
- ესქილე, ტრაგედიები, თბ., 2022.
- Bigsby C. W., *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama 1900-1940*, Vol. 1, Cambridge, 1989.
- Carenio Ana Maria De Melo, *The American Electra: O'Neill's Modern Version of the Myth*, MA Dissertation, Feveiro, 1985.
- O'Neill E., *Mourning Becomes Electra*, New York, 1959.
- Young W., *On Mother and Daughter in Mourning Becomes Electra*, *The Eugene O'Neill Newsletter*, vol. 6, no. 2., Boston, Massachusetts, 1982.

კინოშეფასება

ეკატერინე კონტრიძე,
საქართველოს შოთა რუსთაველი თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნებათმცოდნეობის
დოქტორი

რეზიუმე

30-იან წლების „წითელი დიდი ტერორის“ პერიოდში, რეპრესიებს მილიონობით უდანაშაულო ადამიანი ემსხვერპლა. საქართველოშიც ათასობით მოქალაქე დააპატიმრეს, გადაასახლეს და დახვრიტეს, მათ შორის საზოგადო მოღვაწეები და ხელოვანები, რომელთა ნიჭი და შემოქმედება განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო ქვეყნის ინტელექტუალური განვითარებისათვის – მიხეილ ჯავახიშვილი, ევგენი მიქელაძე, ტიცინ ტაბიძე, სანდრო ახმეტელი, პეტრე ოცხელი... მათი ტაბუდადებული ისტორიების შესწავლა მხოლოდ წლების შემდეგ გახდა შესაძლებელი. ბევრი სხვაც იყო, რომელთა შესახებ ჯერ კიდევ არაფერი ვიცით. მათგან ერთ-ერთი კინოსცენარისტი სამუელ კუპრაშვილი და მისი შემოქმედებაა.

სხვადასხვა მუზეუმსა და არქივში მოძიებული მასალების მიხედვით, გაგაცნობთ ყოფილ ბოლშევიკ, საქართველოს დემოკრატიული არმიის მებრძოლ, მწერალთა კავშირის კინოსექციის წევრსა და „სახკინმრეწვში“ სასცენარო განყოფილების თანამშრომელ სამუელ (ბაჭუა) დიანოზის ძე კუპრაშვილს.

კინოსცენარისტი სამუელ კუპრაშვილი და მისი დაკარგული ისტორია

საკვანძო სიტყვები: საბჭოთა იდეოლოგია, საბჭოთა რეპრესიები, სამშობლოს მოლაღატეები, სამუელ კუპრაშვილი

როგორც ცნობილია, საბჭოთა იდეოლოგიების საზოგადოებაზე გავლენის მოპოვების ერთ-ერთი მთავარი საშუალება ხელოვნება იყო. სისტემის პროპაგანდისტულ საქმიანობაში მწერლებს, პოეტებს, თეატრის წარმომადგენლებსა და კინემატოგრაფებს გადამწყვეტი როლი უნდა შეესრულებინათ.

„ერთიანი საბჭოთა სამშობლოს შენების“ იდეას მილიონობით ადამიანის სიცოცხლე წლების განმავლობაში ეწირებოდა... თუმცა, ყველაზე მძიმე და სასტიკი 1937-1938 წლები იყო.

30-იანი წლების ტერორი და რეპრესიები ეროვნულ ცნობიერებაზე შეტევისა და ერის გენოფონდის განადგურების ხანა იყო. რეპრესიებს შეეწირნენ – მიხეილ ჯავახიშვილი, ევგენი მიქელაძე, ტიციან ტაბიძე, სანდრო ახმეტელი, პეტრე ოცხელი და სხვა დიდი ქართველები, მათ შემოქმედებას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭებოდა ქვეყნისთვის. იყვნენ სხვა რეპრესირებულებიც, რომელთა შესახებ არაფერი ვიცით. მათ შორისაა პოლიტიკოსი, მწერალთა კავშირის კინოსექციის წევრი, „სახკინმრეწვის“ სასცენარო განყოფილების თანამშრომელი სამუელ (ბაჭუა) კუპრაშვილი.

სამუელ კუპრაშვილი დაიბადა 1890 წელს ტყიბულის რაიონ სოფელი ცუცხვათში, მღვდლის, დიანოზ კუპრაშვილის ოჯახში. იყო რუსეთის სამოქალაქო ომის მონაწილე, რევოლუციონერი და სტალინის თანამებრძოლი.

როგორც კინემატოგრაფზე, სამუელ კუპრაშვილზე ვიცოდით, რომ იგი, გიორგი ცაგარელთან ერთად იყო გიორგი მაკაროვის ფილმის „ნახვამდის“ სცენარის ავტორი. ეს შვიდნაწილიანი კომედიური ფილმი 1934 წელს ქართული კინოს თანავარსკვლავედის, მიხეილ გელოვანის, ნუცა ჩხეიძის, ცაცა ამირეჯიბის, კირილე მაჭარაძის, ლევან ხოტივარის, სანდრო შორუოლიანის, ცეცილია წუწუნავას, არკადი ხინთიბიძის, მიხეილ ქორელის, ვალერიან გუნიას მონაწილეობით გადაიღეს. ფილმი და სხვა ინფორმაცია მის შესახებ საქართველოს არქივებიდან გამქრალი იყო.

სცენარს ეროვნულ არქივში მივაგენი სახელწოდებით „მომავალ შეხვედრამდე, ანუ პასპორტი რეაქციის ეპოქიდან“.¹

სიუჟეტი ასეთია – მემკვიდრეობის გამო ძმასთან გაუთავებელი დავის მოსაგვარებლად, თავადი დავით ირმელი ვაჟს, თენგიზს, ქალაქში გზავნის. თენგიზი მოსამართლეებისთვის განკუთვნილ თანხას დუქანში გაფლანგავს. ქეიფის დროს, უგონოდ მთვრალს მოეჩვენება, რომ მეგობარი შემოაკვდა. შეშინებული დუქნიდან გარბის და მტკვარში ხტება. დაპატიმრებულ მემამბოხე სპირიდონ ლომიძეს ბრალად ედება მეფისა და სახელმწიფოს წინააღმდეგ შეთქმულება, სტამბის მოწყობა და პროკლამაციების ბეჭდვა. სპი-

¹ საქართველოს უახლესი ისტორიის ცენტრალური სახელმწიფო არქივი (შემდეგში სუიფსა), ფონდი 52 (კინოსტუდია „ქართული ფილმი“), ანაწერი 2, საქმე 127.

რიდონს 20 წლით პატიმრობა და ციმბირში გადასახლება ემუქრება, მაგრამ ის ციხიდან გაიქცევა და იმავე დროს, თითქმის იმავე ადგილას მტკვარში გადაეშვება. ორივეს სპირიდონის რევოლუციონერი მეგობრები გადაარჩინენ. თენგიზ ირმელს როსტოვში გააპარებენ, ვითომ სასჯელისთვის თავის არიდების მიზნით. რევოლუციონერი სპირიდონ ლომიძე კი თენგიზ ირმელის საბუთებით, თავისუფალი აღმოჩნდება. გარეგნული განსხვავების მიუხედავად, ყველა მოწმე ადასტურებს, რომ სპირიდონ ლომიძე თენგიზ ირმელია, თავადი დავით ირმელიც იძულებულია დაეთანხმოს ამ დაუჯერებელ ტყუილს.

სცენარი მსუბუქი ირონიით ხატავს ორი განსხვავებული გმირის – მემამბოხე რევოლუციონერისა და მოქეიფე, ზარმაცი თავადის ურთიერთშეცვლის მხიარულ ისტორიას. ასევე სარკაზმითაა მოთხრობილი სასამართლო სისტემისა და ჩინოვნიკების ბიუროკრატია, ქართველ თავად-აზნაურთა უმიზნო და ფუქსავატური ცხოვრება.

ეროვნულ არქივში ასევე ინახება სამუელ კუპრაშვილის განუხორციელებელი ლიტერატურული კინოსცენარები: „აბო“² (გიორგი მდივანთან ერთად); „კანონების კრებული“ და ანიმაციური ფილმის სცენარი – „ციალას ლაშქრობა“³ (კიტა ბუაჩიძესთან ერთად). არქივის დოკუმენტებში მოხსენიებულია მისი ლიტერატურული სცენარიც „ორი ზღვა“⁴, რომელსაც, სამწუხაროდ, ვერ მივაკვლიე.

ეროვნულ ბიბლიოთეკაში დაცულ 1924 წლის 13 დეკემბრით დათარიღებულ გაზეთში „საქართველოს კინო“ საინტერესო ინფორმაციაა: „სსსრ სახკინმრეწველობა ამზადებს სურათს „ამბაკო სამანიშვილი“, სცენარი – ბ. კუპრაშვილის, დადგმა – ა. წუწუნავასი“.⁵

სამუელ კუპრაშვილის რევოლუციური წარსულისა და არაერთი საინტერესო სცენარის მიუხედავად, მისი სახელი, როგორც აღვნიშნე, მივიწყებული იყო. 1936 წელს „ტროცისტისა და საზღვარგარეთის აგენტის“ ბრალდებით დააპატიმრეს და 1937 წელს 47 წლის ასაკში დახვრიტეს.

უშიშროების პარტიულ არქივში ნაპოვნი მასალების მიხედვით,

² სუიცსა, ფონდი 52 (კინოსტუდია „ქართული ფილმი“), ანაწერი 2, საქმე 4391.

³ სუიცსა, ფონდი 52 (კინოსტუდია „ქართული ფილმი“), ანაწერი 2, საქმე 4495.

⁴ სუიცსა, ფონდი 52 (კინოსტუდია „ქართული ფილმი“), ანაწერი 2, საქმე 4771.

⁵ განცხადება, გაზეთი „საქართველოს კინო“, 13 დეკემბერი, 1924, გვ. 4.

სამუელ კუპრაშვილის სულ სხვა პორტრეტი იხატება. უსამართლობისა და მეფის რუსეთის წინააღმდეგ მებრძოლი ახალგაზრდა მეფის რეჟიმის დროს პოლიტიკურ სასჯელს რუსეთის საპატიმროში იხდიდა. იყო რუსეთის სამოქალაქო ომის მონაწილე. შემდეგ ბოლშევიკური პარტია დატოვა და საქართველოში დაბრუნდა. 1921 წელს, იბრძოდა საქართველოს დემოკრატიული არმიის რიგებში. ოკუპაციისა და გასაბჭოების შემდეგ კვლავ პოლიტიკური საბაბით დააპატიმრეს. გათავისუფლების შემდეგ კი სამუდამოდ ჩამოშორდა პოლიტიკას...⁶

უშიშროების არქივში მივაგენი მის ხელნაწერს „ავტობიოგრაფია“, რომელშიც ვკითხულობთ: „1902 წელს დამითხოვეს ქუთაისის სასულიერო სასწავლებლიდან, ცუდი ყოფაქცევითვის. ჩემი ცუდი ყოფაქცევა გამოიხატებოდა შემდეგში: რამდენიმეჯერ დავაკლდი სავალდებულო ლოცვა-წირვას, ორჯერ დამიჭირეს საცეკვაო საღამოზე, ეს უკანასკნელი დანაშაული მიუტევებელი შეიქნა და დავრჩი სასწავლებლის გარეთ. ძალიან არც კი მინაღვლია შკოლიდან დათხოვნა, უკვე ცამეტი წლის ბიჭი ვიყავი 6-7 წელი სასწავლებელში გავატარე და ხეირიანად რუსული წერა-კითხვა კი არ ვიცოდი, მიუხედავად იმისა, რომ სწავლა რუსულ ენაზე იყო.“

სასულიერო საგნებით, ბერძნული ენით და მასწავლებლების ცემა-ტყეპით ისე მქონდა გამოლაყებული თავი, რომ ერთი შეხედვით არავითარ იმედს აღარ ვიძლეოდი, რომ სწავლისთვის გამოვდგებოდი, ასეთი აზრის იყო მამაჩემი ჩემზე, აღარც მიპირებდა სწავლას, წამიყვანა სოფლად და გამაგდო სათოხარში რამდენიმე თვის შემდეგ ისევ დედამ მოიბრუნა გული ჩემზე, აიძულა მამაჩემი დაექირავებია კერძო მასწავლებელი და მომამზადეს სამოქალაქო სასწავლებელში მისაღებათ. აქ საქმე უკეთ წავიდა, არც ისე უნიჭო გამოვდექი და მეოთხე კლასში დავიჭირე ეგზამენი“.⁷

რევოლუციური იდეებით დაინტერესებას ასე იხსენებს:

„მე, ლელო-ბურთის ერთ საუკეთესო მოთამაშედ ვითვლებოდი და მტერიც ბევრი მყავდა. თამაშის გათავების შემდეგ, გზაში ჩამისაფრებოდნენ და ხშირად მიუტყეპივარ; ერთი ასეთი შემთხვევის დროს გამომექომაგა ჩემზე მოზრდილი სასულიერო სემინარიის მოწაფე და გადამარჩინა ცემას.“

⁶ საქართველოს შინაგან საქმეთა სამინისტროს აკადემიის არქივი (შემდეგში შსს აკადემიის არქივი), ფონდი 8 (პარტიულ მუშაკთა ფონდი), საქმე 624, ანაწერი 2.

⁷ შსს აკადემიის არქივი, ფონდი 8, ანაწერი 2, საქმე 28, გვ. 35.

ჩემი უცნობი ქომაგი შემდეგ კიდევ მხვდებოდა, გამომელაპა-რაკებოდა... ერთი შეხვედრის დროს მითხრა: „ძალიან მჭირდება სამი აბაზი რისთვისაც ორ წიგნს ვიყიდო, თუ შენ გარეშე წიგნებს კითხულობ, იყიდე ჩემგან ეს წიგნებიო და მომაწოდა ორი წიგნი, ტოლსტოის „აღდგომა“ და პისარევის ერთ-ერთი ტომი. მე თუმცა ამ წიგნების ასავალ-დასავალი არ გამეგებოდა, მაგრამ თავი ისე ვაჩვენე, რომ ვითომც ძალიან ვყოფილიყავი გართული გარე-შე წიგნებით. გავიქეცი სახლში, დიდი ვაი-ვაგლახით გამოვართ-ვი დედას სამი აბაზი და მივურბენინე. მან წიგნები გადმომცა და მითხრა, როცა წაიკითხო, შენი აზრი მითხარი, როგორ მოგეწონე-ბა შინაარსიო.

მივითანე სახლში წიგნები, პისარევის ვერაფერი გავიგე, ტოლსტოი ძლივს ჩავათავე, ბევრი ვერც იქიდან გამოვითანე რა-მე, მრცხვენია ჩემი იდუმალ მეგობრის, მეშინია შეხვედრა... ერთ დღეს წამომამწყდა თავზე, ჩამომიგდო ლაპარაკი. მე გულწრფე-ლობის მეტი აღარაფერი დამრჩენოდა, ვუთხარი, რომ ერთი სულ ვერ გავიგე, მეორე კი სანახევროდ. პისარევზე ვერც მან მითხრა ბევრი რამე, „აღდგომის“ შინაარსი კი ბოლომდის გამირკვია.

სახლში მისვლისას ერთი აურზაური დამატყდა თავზე. სოფლი-დან მამაჩემი ჩამოსულიყო, ჩემს წიგნებში რომ ტოლსტოის ნაწარ-მოები ნახა, კინალამ ჭკუაზე შეშლილიყო, წიგნი ცეცხლში ჩაგდო და გაშმაგებული ჩემს მოსვლას ელოდა, სახლში რომ მივედი, სა-შინელი დღე დამაყენა. ...რა რიგ საწყენიც არ უნდა ყოფილიყო მა-მის გამოლაშქრება, მე კი დიდი ინტერესი აღმიძრა ღვთის, მეფის წინააღმდეგ“.

საბჭოთა კავშირის კვლევის ლაბორატორიის მიერ გამოცე-მული წიგნის „ჩემი მოგონებები“ ავტორი არაქელა ოქრუაშვილი⁸ ბატუა კუპრაშვილზე წერს: „ბატუა კუპრაშვილი ახლოს იცნობდა და მეგობრობდა ქართველ ანარქისტებთან, სოციალ-დემოკრა-ტებთან, მათ შორის, მენშევიკური და ბოლშევიკური ფრთის წარ-მომადგენლებთან, ესენი იყვნენ – სიმონ ტერ-პეტროსიანი (კამო), ილიკო იმერლიშვილი (მცხეთელი, იმერელი), ლადო ფეიქრიშ-ვილი (შავი ლადო, დიდი ლადო), ერასტი ჯორბენაძე, სერგო თა-ყაიშვილი, ხარება ჯიბუტი, გოგია კენკიშვილი (რეალური გმირები ფილმიდან „ხარება და გოგია“) და ალექსანდრე (ფორია) ცაგუ-რიშვილი“.

⁸ ოქრუაშვილი, ჩემი, 2017, გვ. 135.

დღეს ფორია ცაგურიშვილის სახელი ბევრს არაფერს გვეუბნება, მაგრამ 20-იან წლებში იგი საკმაოდ ცნობილი პიროვნება იყო. ფორია-ალექსანდრე ცაგურიშვილი, „ქართული ლეგიონის წევრი“, ხელისუფლებასა და უსამართლობასთან მებრძოლი გმირი ლიტერატურული გმირის – დათა თუთაშვიას ერთ-ერთი პროტოტიპი შეიძლება იყოს. რომანში „დათა თუთაშვია“ ვკითხულობთ: „საირმის ტყეებში მასპინძელი მყავდა. მასთან ვაპირებდი გამობამთრებას. დათა თუთაშვია წავიყვანე თან – საირმეზე არ ვყოფილვარო... დათას ვინაობა არ გამიმხელია, სხვა გვარით გავაცანი... ფორიად გავაცანი სეთურს დათა“.⁹

ფორია, იგივე ალექსანდრე, იგივე ქრისტეფორე ცაგურიშვილს საკუთარი „მოგონებები“ კინოსცენარისტ ბატუა (სამუელ) კუპრაშვილის (რადგან ბატუა კუპრაშვილი ერთ დროს ფორიას რამზის წევრიც ყოფილა), რუსთაველის თეატრის რეჟისორ სანდრო ახმეტელისა და პავლე საყვარელიძის თხოვნით დაუწერია (მოგონებები ინახება შსს-ს აკადემიის არქივში). ისინი პირადად შეხვედრიან ფორიას 1936 წელს ივლისში ბორჯომში და ფორიასთვის უკვე დასრულებული „მოგონებების“ წიგნად გამოცემის უფლება და სპექტაკლის დადგმის ნებართვა უთხოვიათ. სამწუხაროდ, ვერც წიგნის გამოცემა და ვერც თეატრისთვის პიესის დაწერა ვერ მოასწრეს, რადგან სულ მალე ბატუა კუპრაშვილი, ფორია ცაგურიშვილი და სანდრო ახმეტელი დახვრიტეს, პავლე საყვარელიძე კი იმავე წელს მოწამლეს“.¹⁰

უშიშროების არქივის სისხლის სამართლის განყოფილებაში მივაგენი ვინმე კ.გ. მგელაძის წერილს, რომელიც ბატუა კუპრაშვილთან ერთად საკანში იმყოფებოდა და რომელსაც თანამესაყვანეზ ანგარიშის წარდგენა დაევალა. მგელაძე ასე ახასიათებს კუპრაშვილს: „ბატუა კუპრაშვილი იმყოფებოდა ჩემთან ერთად კამერაში და ჰყვებოდა ყველაფერს, რასაც აკეთებდა მთელი ცხოვრების განმავლობაში. სახელდობრ: ის იყო ბოლშევიკური პარტიის წევრი, მაგრამ დატოვა ეს პარტია, რადგან ვერ გაიგო ლენინის ბრესტის მოლაპარაკების არსი. გარკვეული დროის შემდეგ, მას ისევ შესთავაზეს შემოსულიყო პარტიაში, მაგრამ ის არ შევიდა.

...მან დაუშვა შეცდომა, ნაციონალური საკითხის გადაჭრისას ის გვერდით გადგა. გამოდიოდა გაზეთი „რევოლუციური მაცნე“, რო-

⁹ სიმაშვილი, ქართული, 2014.

¹⁰ სიმაშვილი, ქართული, 2016, გვ. 1-35.

მელიც ბატუას აზრით სავსე იყო გამოვლილი ზღაპრებით პარტიის ისტორიიდან.მან იცოდა რა ამხანაგ სტალინის როლი ბოლშევიკური პარტიის ორგანიზების საქმეში, როგორც ცოცხალმა მოწმემ და აქტივისტმა, მაგრამ ის ჩუმად იყო და არაფერს არასდროს არ წერდა. ჩემს შეკითხვაზე, თუ რატომ დუმდა, მპასუხობდა: „მე არ მინდოდა პოლიტიკური ადამიანი ვყოფილიყავი, მომბებრდა მე პოლიტიკური ბრძოლა, მინდოდა აპოლიტიკური გავმხდარიყავი და გავხდი კიდეც“. სინამდვილეში ბატუა იყო სწორედ რომ პოლიტიკური ადამიანი, რადგან ქართველ ინტელიგენტებს შორის ის რეგულარულად საუბრობდა რევოლუციაზე, მაგრამ არასდროს არ ახსენებდა სტალინის როლს. არც არასდროს არაფერს წერდა და უბრალოდ, ჩუმად იყო...

... ის მუდმივად გარემოცული იყო ტროცკისტებით. მაგალითად, 1933 წელს მასთან მივიდა ნაცნობი ტროცკისტი ლიდია გასვიანი, რომელსაც მან ბინა შესთავაზა. ლიდიასთან მოვიდნენ მოსკოველი ტროცკისტები, ბატუამ ამ ტროცკისტულ კომპანიას საზეიმო შეხვედრა მოუწყო. უზარმაზარ კომპანიას ესწრებოდნენ ისეთი ქართველი ინტელიგენტები, როგორებიც არიან კოტია გამსახურდია, გერონტი ქიქოძე და სხვ. ბატუა ამ კომპანიის დროს იყო თამადა და ქართველი უკლონისტების ჯანმრთელობის სადღეგრძელოს სვამდა. აქ იყო წარმოთქმული ნაციონალისტური სიტყვები, რასაც ბატუა არ უარყოფს, მაგრამ ამ სიტყვებსა და სადღეგრძელოებში ის ვერაფერ ცუდს და ანტისახელმწიფოებრივ ხასიათისას ვერ ხედავდა. დღევანდელ დღემდე დარწმუნებულია, რომ ეს იყო ქართული კომპანიის ტრადიცია და არავითარი პოლიტიკა აქ არ იყო!

... კუპრაშვილი არის ძველი პადპოლნი ბოლშევიკი, რომელიც გაიბლანდა ნაციონალისტურ საკითხებში და დღევანდლამდე რჩება თავის მცდარ გადაწყვეტილებაში და თავის თავს „აპოლიტიკურს“ ეძახის.

... ვიცი, რომ პარტიის ზოგიერთი წევრები პარტიის ისტორიას არასწორად წერენ, მაგრამ მან არ გამოამჟღავნა ინიციატივა, ელიარებინა თავისი სიმართლე. ჩემი აზრით ის ამას შეგნებულად არ აკეთებდა.

... მე მას ვადანაშაულებ და გაცნობებთ ამას თქვენ.

კ. გ. მგელაძე 22.09.1936 ქ. თბილისი“¹¹

¹¹ შსს აკადემიის არქივი, (სისხლის სამართლის ფონდი), საქმე 36 2 24. 2, ტომი 2, გვ. 439.

1937 წელს „ხალხის მტერი“ ბატუა კუპრაშვილი დახვრიტეს, აკრძალეს კინოკომედია „ნახვამდის“ მისი თანაავტორობით, მისი მოთხრობები და განუხორციელებელი სცენარები „დაივიწყეს“, მისი ფოტოები და სახელი ისტორიიდან წაშალეს.

მოძიებული მასალები საკმარისი არაა მოვლენებსა და ადამიანებზე სამსჯელოდ. საკითხი კვლავ შეუსწავლელი რჩება, რადგან სამუელ კუპრაშვილის პირადი საქმე 1990-იან წლებში რუსეთის უშიშროების არქივებშია გადატანილი და თან იქაც „გრიფით საიდუმლო“ ადევს.

ბიბლიოგრაფია:

- ოქრუაშვილი ა., ჩემი მოგონებები, თბ. „უნივერსალი“, 2017.
- სიმაშვილი თ., ქართული ლეგიონის წევრი ალექსანდრე ცაგურიშვილი, თბ., 2014. <https://tengosimashvili.blogspot.com/2014/12/2014-27-iii.html>
- სიმაშვილი თ., ქართული ლეგიონის წევრები და ჯემალ ფაშას მკვლელობა, თბ., 2016. <http://adjara.gov.ge/uploads/Docs/88ee65764dd345ed83e218e11008.pdf>

საარქივო მასალები:

- გაზეთი „საქართველოს კინო“, 13 დეკემბერი, 1924.
- საქართველოს უახლესი ისტორიის ცენტრალური სახელმწიფო არქივი (შემდგომში სუიცსა), ფონდი 52 (კინოსტუდია „ქართული ფილმი“), ანაწერი 2, საქმე 127.
- სუიცსა, ფონდი 52 (კინოსტუდია „ქართული ფილმი“), ანაწერი 2, საქმე 4391.
- სუიცსა, ფონდი 52 (კინოსტუდია „ქართული ფილმი“), ანაწერი 2, საქმე 4495.
- სუიცსა, ფონდი 52 (კინოსტუდია „ქართული ფილმი“), ანაწერი 2, საქმე 4771.
- საქართველოს შინაგან საქმეთა სამინისტროს აკადემიის არქივი (შემდგომში შსს აკადემიის არქივი), ფონდი 8 (პარტიულ მუშაკთა ფონდი), საქმე 624, ანაწერი 2.
- შსს აკადემიის არქივი, ფონდი 8, ანაწერი 2, საქმე 28.

ქეთევან პატარაია,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის
ხელოვნებათმცოდნეობის (კინომცოდნეობა) დოქტორი

რეზიუმე

ჩეხი მწერლის, კარელ ჩაპეკის, „მოთხრობები ორი ჯიბიდან“ XX საუკუნის 20-იან წლებში იწერებოდა. დაახლოებით ნახევარი საუკუნის შემდეგ, იუმორით მოყოლილი ამბავი სამართლიანი და თავმოყვარე ახალგაზრდა კაცის შესახებ, კინოში გააცოცხლეს სცენარისტმა ამირან ჭიჭინაძემ და რეჟისორმა გურამ პატარაიამ. ფილმში „რეკორდი“ შეცვლილია ჩაპეკის ამავე სახელწოდების მოთხრობაში მოცემული მოქმედების ადგილი და დრო. ამასთან, გავრცობილია ფაბულა, დამატებულია პერსონაჟები, დამუშავებულია გმირების ხასიათი. 70-იან წლების დასაწყისში, სამეგრელოს პატარა სოფელში განვითარებული ამბავი იმდროინდელი ადამიანების პორტრეტებს გვიხატავს. სიუჟეტში ჩანს, რომ მათთვის სახელს და ღირსებას უდიდესი მნიშვნელობა აქვს – წარმოთქმულ სიტყვას დიდ ყურადღებას აქცევენ. დურუს უშვერი სიტყვების მოსმენის შემდეგ ახალგაზრდა ჯოტიას გასაოცარი ძალა მიეცემა და აჯობებს რეკორდსმენებს ბირთვის კვრაში (მოთხრობაშიც ასეა), ამასთან, როცა თავისი გულისსწორის თვალში მატყუარად გამოჩენის საფრთხე დგება, იმავეს იმეორებს (ეს უკვე ფილმის ავტორების დამატებულია). ამირან ჭიჭინაძისა და გურამ პატარაიას მოფიქრებულია საინტერესო დრამატურგიული სვლები, სცენები, ხასიათები: თავისი უფროსის წინაშე შებლაღული სახელი უნდა აღიდგინოს მილიციელმა ხუტამ და ამიტომაც წამოიწყოს დიდი ექსპერიმენტი; ჩაუკეტავი „საკნიდან“ არ გამოდის ჯოტია, რადგან სიტყვა აქვს მიცემული და მის სატრფოსაც მოსწონს ეს: „უპირო კაცი არც მე მეყვარებაო“ – ამბობს; წინაპრების ვაჟკაცობით იწონებს თავს მოხუცი უჩა ბიძია; „სად ყავს თეოფილე გაბუნისა დურუს გასალახი შვილიშვილები?“ – აღშფოთებულია თეოფილე; ხალხის წინაშე ვერ იგინება დურუ ხუნჭუა, როგორ უნდა აკადროს ეს შეკრებილ საზოგადოებას, წინა დღეს სუფრაზე დამეგობრებულ ჯოტიას ან საკუთარ თავს?! ყველგან ღირსებას და სახელს იცავენ.

ფილმში კარგად ჩანს იმდროინდელი საზოგადოების ფასეულობები, ქცევები. როგორ აღიქმება ყოველივე ეს დღევანდელი გადასახედისა? როგორი იქნებოდა „რეკორდი“, დღეს რომ გადაეღოთ? შეიცვალა თუ არა ამ ფასეულობების მიმართ საზოგადოების დამოკიდებულება და, შესაბამისად, ქართველი მაყურებელი? როგორ აღიქვამს იგი ამ ფილმს დღეს, როცა არათუ სხვისი, არამედ საკუთარი დედის გინებაც ჩვეულებრივ ამბად იქცა?

კარელ ჩაპეკის „რეკორდი“ სამეგრელოში

საკვანძო სიტყვები: ჩაპეკი, რეკორდი, პატარაია

ჩეხი მწერლის კარელ ჩაპეკის (1890-1938) შემოქმედებას ქართველი მკითხველი კარგად იცნობს. მას ეკუთვნის ფანტასტიკური ჟანრის ნაწარმოებები, იუმორისტული მოთხრობები, ფილოსოფიური ზღაპრები, პიესები, სატირული პამფლეტები, ანეკდოტები. „რეკორდი“ ერთ-ერთია მისი მოთხრობების კრებულიდან სახელწოდებით „მოთხრობები ორი ჯიბიდან“.

1974 წელს „რეკორდის“ მიხედვით სატელევიზიო მხატვრული ფილმი გურამ პატარაიამ გადაიღო და 1928 წელს დაწერილი ამბავი 70-იანი წლების სამეგრელოში გადაიტანა.

რეჟისორის ქალიშვილი სოფიო პატარაია ბესიკ გაფრინდაშვილის დოკუმენტურ ფილმში „რეკორდი“ 40 წლის შემდეგ „იხსენებს, როგორ წააკითხა მამამ ეს მოთხრობა და უთხრა, რომ ფილმის გადაღებას აპირებდა. „მე ვუთხარი: „მამა, არ გამოგივა ეს“. რატომო? „რა ვიცი, მე არ მეჩვენება არც სასაცილოდ, არც რალაცად...“. „იცი, რა გითხრა? მე ფილმი უკვე გადაღებული მაქვსო, – მითხრა“. „რეკორდი“ მართლაც არ ტოვებს შთაბეჭდილებას, რომ საინტერესო ფილმად შეიძლება იქცეს, რადგან სიუჟეტი, ფაქტობრივად, ორი ადამიანის დიალოგია, რომლის დროსაც, ძირითადად, ერთი ამბავს ჰყვება, ხოლო მეორე უსმენს.

მოთხრობა ასე იწყება:

„– ბატონო მოსამართლე, – ვახტმისტრი გეიდა პატაკს აძლევს უბნის მოსამართლე ტუჩეკს, – ნება მომეცით, მოგახსენოთ: სხეულის დაზიანების სერიოზული შემთხვევაა... ჯანდაბა, სიცხეც ამას ჰქვია!“

– მერე, მოეწყვეთ მოხერხებულად, – ურჩია მოსამართლემ.

გეიღამ შაშხანა კუთხეში მიაყუდა, ჩაფხუტი იატაკზე დაავადო, ქამარი მოიძრო და მუნდირი შეიხსნა.

– უფ, – ამოთქვა მან, – წყეული ბიჭი! ბატონო მოსამართლევ, ასეთი შემთხვევა ჯერ არ მქონია. შეხედეთ ერთი – ამ სიტყვებთან ერთად ვახტმისტრმა ასწია მძიმე შეკვრა, გახსნა გაკვანძული დიდი ლურჯი ცხვირსახოცი და იქიდან ამოიღო ადამიანის თავისოდენა ქვა, – არა, შეხედეთ ამას, – დაჟინებით გაიმეორა.

– და რა არის აქ განსაკუთრებული? – შეეკითხა მოსამართლე და ფანქრით მიუთითა ქვაზე, – უბრალო რიყის ქვაა“¹

არც რაიმე განსაკუთრებულია მოთხრობილი ამ ციტატაში. ვახტმისტრი გეიდა ჰყვება, როგორ ესროლა 19 წლის ვაცლავ ლისიციკიმ, აგურის ქარხნის მუშამ, ნ – კილოგრამიანი რიყის ქვა ფრანტიშეკ პუდილს, მიწათმფლობელს, მევახშესა და აზარტული თამაშების მოყვარულს, რომელსაც ქვა მარცხენა მხარში მოხვდა და მხარი და ლავიწი მოტეხა, მყესები გაუგლიჯა და ღია ჭრილობა დაუტოვა. მიზეზი კი იყო, რომ მდინარე საზავას ნაპირზე მდებარე მისი ბლის ბაღში მეზობლის ბიჭი გადაძვრა. ფრანტიშეკმა ბავშვი ხიდან ფეხით ჩამოათრია და ქამრით სცემა. ვილაცამ მეორე ნაპირიდან ორჯერ დაუძახა – ბიჭს თავი დაანებეო, – მაგრამ ფრანტიშეკმა – რა შენი საქმეაო, – გასძახა და შეაგინა. სწორედ ამ დროს მოხვდა ლისიციკის ნასროლი ქვა.

გურამ პატარაიამ სცენარის დაწერა კინოდრამატურგ ამირან ჭიჭინაძეს შესთავაზა. ისინი ტექსტზე დამოუკიდებლადაც მუშაობდნენ და ერთადაც. ამ პროცესს სოფიო პატარაია იხსენებს: „მე მახსოვს ის მომენტები, როდესაც მეგრულ კილოს იყენებდა მამა და მიდიოდა ამის გათამაშება. იყო სიცილი, ხორხოცი, ერთი ამბავი... აი, ამაში, ყველაფერში, ეს სცენარი იწერებოდა...“²

ეს სიმსუბუქე და ძალდაუტანლობა ეტყობა კიდეც სცენარს და ფილმს. რეჟისორის ქალიშვილი იმასაც ამბობს: „პრაქტიკულად, მე დიდი წვალეხა ვერ ვნახე: ვერც მსახიობების არჩევაში, ვერც კომპოზიტორის, ვერც მხატვრის... ანუ მამას ეს ყველაფერი უკვე

¹ ჩაპკვი, რეკორდი, 2008, გვ. 151.

² დოკუმენტური, რეკორდი.

გათვლილი ჰქონდა თვითონ“.³

ეკრანიზაციისას მაყურებელი ზოგჯერ ელის, რომ ეკრანზე ნაცნობ თუ საყვარელ ნაწარმოებთან მაქსიმალურად მიახლოებულ გარემოს, სიტუაციებს, პერსონაჟებს ნახავს და სხვაგვარ ინტერპრეტაციას არ იზიარებს. ზოგჯერ კი პირიქით, ენდობა ფილმის ავტორს და ბოლომდე მიჰყვება მას.

უმნიშვნელოა, რა ამბავია ფილმში ნაჩვენები – თანამედროვე თუ წარსულში მომხდარი, რეალური თუ გამოგონილი, რეალისტური თუ ფანტასტიკური. ამბის საფუძველი მრავალგვარი შეიძლება იყოს – ზეპირსიტყვიერებაში შემონახული ლეგენდიდან დაწყებული, გენიალური რომანით თუ პოემით დამთავრებული. არც გეოგრაფიული თუ ეთნიკური დეტალები ცვლიან რამეს. ავტორი, ნებისმიერ შემთხვევაში, თანამედროვეობაზე, მის გარშემო მიმდინარე მოვლენებზე საუბრობს და ეს ან პირდაპირ აისახება, ან სხვა დროსა და ადგილზე მომხდარ ამბავში ირეკლება.

ამბავი, სიუჟეტი მხოლოდ საშუალებაა, რომელსაც შემოქმედი სხვადასხვანაირად ამუშავებს და ინტერპრეტაციას აძლევს. ერთსა და იმავე ფაბულიდან სრულიად განსხვავებული ნაწარმოების ინტერპრეტაცია შეიძლება შეიქმნას. მნიშვნელოვანია მისი დამუშავება – ამბის გადმოცემის გზა, რას ამბობს ამით ავტორი ან რისი თქმა უნდა. სათქმელი დაკავშირებულია სიუჟეტთან, მაგრამ შეიძლება არ ეყრდნობოდეს ფაბულას. ზოგადად, ხელოვნების ნაწარმოები, კინოფილმი, ნათლად ან შეფარვით აჩვენებს იმ საზოგადოების ცხოვრების ფასეულობებს, რომლისთვისაც ის შეიქმნა.

რას წარმოადგენს „რეკორდი“, როგორც მოთხრობა და „რეკორდი“, როგორც ფილმი? მოთხრობასა და ფილმს თითქმის ნახევარი საუკუნე აშორებთ. მოთხრობის შექმნის პერიოდში ჩეხეთი (რომელიც პირველ მსოფლიო ომში ავსტრია-უნგრეთის დამარცხების შედეგად გათავისუფლდა) უკვე 10 წელი ჩეხოსლოვაკიის დამოუკიდებელი რესპუბლიკის შემადგენლობაში იყო.

მოთხრობის მთავარი გმირი ვახტმისტრი გეიდა პირველი მსოფლიო ომის მონაწილეა. ის ხელყუმბარას ყველაზე შორს, 14 მეტრზე, ისროდა. ამიტომაც, კარგად იცოდა, რას ნიშნავს 6-კილოგრამიანი ქვის თითქმის 20 მეტრზე გადაგდება. „ახალი რეკორდსმენის“ მოსაძებნად გეიდამ თავისი უბანი მთლიანად მოიარა და ყველას აუხსნა, რომ ქვის მსროლელს არა დასასჯელად

³ იქვე, დოკუმენტური, რეკორდი.

ეძებს, არამედ იმისთვის, რომ იგი მსოფლიოს გააცნოს. გეიდა მოსამართლეს უყვება, რომ ამის შემდეგ ბიჭებმა რიყეზე უსროლელი ქვა აღარ დატოვეს, ყველას სახელის გათქმა უნდოდა.

ბოლოს, გამოცხადდა ლისიკი და დანაშაული აღიარა. რამდენი ეცადა გეიდა, რომ ლისიკის ქვა იმავე მანძილზე გადაეგდო, მაგრამ არაფერი გამოვიდა. მოსამართლის თანხმობით, დაკავებული ვაჟი ვახმისტრმა მოსამართლეს მიჰგვარა. მას ტანზეც კი გაახდევინეს, კუნთები დაუთვალიერეს და დარწმუნდნენ, რომ ასეთი ფიზიკური მონაცემების კაცს საგნის შორს ტყორცნა არ შეეძლო. ლისიკი კი ჯიუტად ამტკიცებდა სროლის ფაქტს. საბოლოოდ, გაბრაზებულმა მოსამართლემ ის გაუშვა.

ლისიკი ხალხის წიალიდან გამოსული პერსონაჟია. ახალგაზრდა მუშა აგურის ქარხნიდან, არაფრით გამორჩეული, მაგრამ სამართლიანი და კეთილი. როგორც კი დაინახავს, რომ ბავშვს ქამრით სცემენ, ბრაზდება და დახმარებას ცდილობს; როცა აგინებენ, ძალა უათმაგდება, პირველივე ქვას იღებს და მოწინააღმდეგეს მოცეცავს.

ამ პერსონაჟის სახით, ჩაპეკი თითქოს აჩვენებს უბრალო ჩეხს, რომლის ქვეყანაც ორი საუკუნის განმავლობაში ავსტრია-უნგრეთის იმპერიას ჰყავდა დაპყრობილი, რომელმაც ომში იბრძოლა და იბრძოლა იმისთვის, რომ თავისუფალი ყოფილიყო. ძალიან გაბრაზდა, ველარ მოითმინა უსამართლობა, შეურაცხყოფა და ისე მოიქცა, მისგან რომ არავინ ელოდა (გავიხსენოთ, რომ პირველი მსოფლიო ომის შემდგომ პერიოდში, ცენტრალურ ევროპაში დემოკრატია მხოლოდ ჩეხოსლოვაკიაში იყო დამყარებული). ავტორი, სავარაუდოდ, გულისხმობს, რომ მსგავს ვითარებაში, საკუთარ თავს შეიძლება იმ ჩეხმა ბიჭებმაც აჯობონ, რომლებმაც რიყე გაცალეს ქვებისგან.

სხვა გარემო და სიტუაცია იყო 70-იან წლებში, ზოგადად მსოფლიოშიც მეტ-ნაკლები სიმშვიდე იყო. 1973 წელს ვიეტნამი ამერიკის შეერთებული შტატების ჯარებმა დატოვეს. ავღანეთის ომი 1979 წელს დაიწყო. საბჭოთა საქართველოში ამ პერიოდს ხან სტაგნაციის პერიოდს, ხან „ტკბილ სამოცდაათიანებს“ უწოდებენ. ამ წლებში გადაიღეს „ვერის უბნის მელოდიები“ (1973), „შერეკილები“ (1973), „ივანე კოტორაშვილის ამბავი“ (1974)... ეროვნული თვითგამორკვევის საკითხმა კულტურის სფეროში გადაინაცვლა ალეგორიული ფორმით, ხშირად იუმორის თანხლებითაც.

გურამ პატარაიას ფილმის პერსონაჟები ქართველები არიან, მეგრელები. რეჟისორი ფილმის მზადების პერიოდში სამეგრელოში ჩასვლის დროს აკვირდებოდა და სწავლობდა ყველაფერს: ადამიანებს, აქცენტს, ენას, სხვადასხვა დეტალს, თუმცა, ბევრი რამ წინასწარ მომზადების გარეშე, ფილმში იმპროვიზაციულადაც შეუტანია.⁴

„რეკორდი“ იმ ადამიანების პორტრეტებს აჩვენებს, რომლებიც ბისთვისაც სახელსა და ღირსებას დიდი მნიშვნელობა აქვს. მას უფრთხილდებიან, ნათქვამ სიტყვას ყურადღებას აქცევენ. აქცენტი ამ მიმართულებითაა გადატანილი და ამბავიც უფრო დამუშავებული და თანმიმდევრულია. ამირან ჭიჭინაძესა და გურამ პატარაიას მოფიქრებული აქვთ საინტერესო დრამატურგიული სვლები, სცენები, ხასიათები. ფაქტობრივად, იქ, სადაც მთავრდება მოთხრობა, ფილმის ძირითადი ნაწილი იწყება.

თუ ბრავს შეუძლია, რომ ადამიანს დიდი ძალა მისცეს, მაშინ, იქნებ ღირდეს ექსპერიმენტის ჩატარება და მისი ხელახლა გაბრაზება?

დურუ ხუნჭუა ფრანტიშეკივით მევახშე და მოთამაშე არაა, მაგრამ მასავით სახელგატეხილია, როგორც უღირსი კოლმეურნე, რომელიც მხოლოდ საკუთარ ნაკვეთში მუშაობას ცდილობს.

რა კოლმეურნეა დურუ?! ისე, ყველაფრის ღირსია მაგი, ახია მაგაზე... მაგრამ, თუ არ არის დამნაშავე, არ უნდა ვთქვათ, – ახია მაგაზეო... და, თუ ჯოტია ცაავა დამნაშავე, უნდა დავსაჯოთ ჯოტია ცაავა, – ასწავლის მილიციელ ღინტუს ხუტა უფროსი.

თავიდან ხუტა უფროსსაც გაუკვირდა – ნ-კილოგრამიანი ქვა ჯოტიამ ასე შორს როგორ ისროლაო, მაგრამ, როცა ღინტუმ ის სიტყვები ჩასჩურჩულა, რომლებიც დურუმ ჯოტიას მიაძახა, ეჭვის ნატამალიც არ დარჩენია. სწორედ უშვერი სიტყვების მოსმენის შემდეგ მიეცა ჯოტიას საოცარი ძალა (მოთხრობაშიც ასეა), მაგრამ ფილმში ამას იმეორებს მაშინ, როდესაც გულისსწორის თვალში მატყუარად გამოჩენის საფრთხე ჩნდება. ორივე შემთხვევაში ის ღირსებას იცავს. ახალგაზრდა კაცი არც ჩაურაზავი „საკნიდან“ გამოდის, რადგან სიტყვა აქვს მიცემული, რომ არ გაიქცევა. როგორც ჩანს, ასეთი თვისებების გამო მოსწონს ჯოტია სატრფოსაც და ამიტომ ამართლებს მის საქციელს – უპირო კაცი არც მე მეყვარებაო – ამბობს.

⁴ საუბარია დასახელებულ ფილმზე.

რისთვის წამოიწყო დიდი ექსპერიმენტი მილიციის უფროს-მა ხუტამ? იმისთვის, რომ უფროსის წინაშე შებღალული სახელი აღიდგინოს.

მოხუცი უჩა ბიძია გამუდმებით წინაპრების ვაჟკაცობით იწონებს თავს და მათ საგმირო საქმეებზე ჰყვება.

შვილიშვილზე ბრაზდება თეოფილე გაბუნია, როცა გაიგებს, რომ დურუს ბაღში გადაპარულა და ხილი მოუპარავს, მაგრამ ათ-მაგად აღშფოთდება, როცა ეტყვიან, რომ დურუმ დაიჭირა ბავშვი და ცემა (ოღონდ, არა ქამრით). „სად ყავს თეოფილე გაბუნის დურუს გასალახი შვილიშვილები?“ – ძლივს აკავებენ გავემებულ ბაბუას.

როგორ შეიგინოს ხალხის წინაშე დურუ ხუნჭუამ? მაშინ ცხელ გულზე შეიგინა, მაგრამ ახლა ხომ სხვაა? ახლა როგორ უნდა აკადროს ეს საზოგადოებას, წინა დღეს, სუფრაზე დამეგობრებულ ჯოტიას ან საკუთარ თავს?! არც ხუტა უფროსს შეუტანია ეჭვი დურუს სიმართლეში, ჩეხი ვახმისტრისგან განსხვავებით, ტანზე რომ გაახდევინეს ახალგაზრდა კაცს და კუნთები უთვალიერეს. ჯერ ერთი, ჯოტიას ფიზიკური მონაცემები ისედაც ცნობილია მისი თანასოფლელებისთვის და მეორეც, ამას როგორ აკადრებდნენ?!

ყველანი ღირსებას და სახელს იცავენ. ფილმში კარგად ჩანს იმდროინდელი საზოგადოების ფასეულობები, ქცევები. რეალურად, ქვეყანა დიდი იმპერიის კოლონიაა, თუმცა, ცოტათი სადავემიშვებული და ამას არ იმჩნევს. ცდილობს, შეინარჩუნოს თავის-თავადობა, დანარჩენ სამყაროს კულტურით, სპორტით, მეცნიერებით, ფოლკლორით, ისტორიით ხმა მიაწვდინოს და სახელი დაიმკვიდროს. როგორც კი სახელს საფრთხე დაემუქრება, რიგითი ქართველი ამას მტკივნეულად აღიქვამს და ბრაზდება.

დასრულებული ფილმი მოსკოვის ცენზორებმა ჩაიბარეს, მიიღეს, თუმცა, ეთერში გაშვება დაგვიანდა. ბოლოს რეჟისორი შინაგან საქმეთა სამინისტროში მინისტრ კონსტანტინე კეთილაძესთან დაიბარეს. შოთა გორგოძის (რომელიც მაშინ შინაგან საქმეთა სამინისტროში სამმართველოს უფროსად მუშაობდა) მოყოლილით, კეთილაძე კარგი კაცი იყო, ხელოვნებაში ჩახედული, მაგრამ შეუჩინდნენ, რომ „რეკორდის“ საკითხი კოლეგიაზე განეხილათ და მიეღოთ დადგენილება – პარტიის ცენტრალური კომიტეტის წინაშე ფილმის აკრძალვის თაობაზე, რადგან მილიციის მუშაკების ავტორიტეტის შემლახველიაო.

გორგოძე აკრძალვის წინააღმდეგი გამოსულა. ედუარდ შევარდნაძეს, რომელიც პარტიის ცენტრალური კომიტეტის პირველი მდივანი იყო და კოლეგიას ესწრებოდა, საერთოდ არაფერი უთქვამს. იმავე საღამოს 10 საათზე ფილმი ტელევიზიით აჩვენეს. როგორც ჩანს, შსს-ში სხდომის საპასუხოდ, პარტიის ცენტრალური კომიტეტის ბიურომ, შევარდნაძის ხელმძღვანელობით, ფილმის ჩვენებას ნება მისცა.

ამბობენ, იმ სხდომაზე განსაკუთრებით უფროსი ასაკის ჩინოსნები ხმაურობდნენო. ალბათ, ახსოვდათ დრო, როდესაც მილიციელი ძლიერი და შიშისმომგვრელი უნდა ყოფილიყო. მაგრამ ეს უკვე სამოცდაათიანი წლები იყო და მილიციელებს სულ ცოტა იუმორი არ ეყოთ, რომ მიმხვდარიყვნენ - ამ ფილმით კი არ ილანძლებოდნენ, არამედ პირიქით, მაყურებლის თვალში, სასაცილოსთან ერთად, უფრო ადამიანურები და საყვარლებიც კი ჩანდნენ. აქაც ღირსების საკითხი იდგა (როგორც მათ ესმოდათ), ღირსების და სახელის.

ჩაპეკის მოთხრობიდან პატარაიას ფილმამდე სახე იცვალა სიუჟეტმაც, პერსონაჟებმაც, დრომ და ადგილმა, სათქმელმა. ფილმის გადაღებიდან დღემდე დაახლოებით ნახევარი საუკუნე გავიდა. დღეს რა ფასეულობებით ვცხოვრობთ? რამ შეიძლება გაგვაბრაზოს ისე, რომ საკუთარ თავსაც ვაჯობოთ? დღეს რის გამო ვამყარებთ ან არ ვამყარებთ რეკორდებს?

ბიბლიოგრაფია:

- ჩაპეკი კ., რეკორდი, კრებული „რჩეული მოთხრობები“, გამომცემლობა „დია“, თბ., 2008.
- დოკ. ფილმი „რეკორდი“ 40 წლის შემდეგ“, 2015 <https://www.youtube.com/watch?v=8hpfJ4skMpM>
- მხატვრული ფილმი „რეკორდი“, 1974, <https://1tv.ge/video/mkhatvruli-filmi-rekordi/>

ხელოვნებათმცოდნეობა

რუსუდან დოლიძე,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი
ხელმძღვანელი – ასოცირებული პროფესორი ეკა კიკნაძე

რეზიუმე

დიმიტრი შევარდნაძე, როგორც მხატვარი, საინტერესო და მრავალფეროვან ფიგურას წარმოადგენს. მისი მცირერიცხოვანი მხატვრული მემკვიდრეობის შესწავლისას, იკვეთება საკუთარი მხატვრული ენის ძიების ტენდენცია. მხატვარი მიმართავს თანადროული თუ იმ პერიოდისთვის უკვე ისტორიულად არსებული მხატვრულ-სტილისტური ტენდენციების რაციონალურ გადააზრებას და საკუთარი ორიგინალური ხედვით მათ ინტერპრეტირებას. ეს არასდროს არაა რემინისცენციის ან რაიმეს კოპირების მაგალითი, ეს უფრო საფუძვლიანი ინტელექტუალური მუშაობის შედეგია. სამწუხაროა, რომ ამ მუშაობისა და ძიებების შედეგის მხილველები ჩვენ ველარ აღვმოჩნდით – როგორც ცნობილია, სამშობლოში დაბრუნებულმა მხატვარმა თავი სრულად საზოგადოებრივ საქმიანობას მიუძღვნა, მას დრო არ რჩებოდა ხატვისთვის, რაზეც წუხდა კიდევ. მისი, როგორც საზოგადო მოღვაწის, კვალი განუზომელია ქართული მხატვრული კულტურის ისტორიაში.

დიმიტრი შევარდნაძის შემოქმედება მოდერნისტული მხატვრობის კონტექსტში

*საკვანძო სიტყვები: მოდერნიზმი, პორტრეტი, რომანტიზმი,
პოსტიმპრესიონიზმი, ექსპრესიონიზმი*

მხატვარ დიმიტრი შევარდნაძის (1885-1937) ხანმოკლე მოღვაწეობა საქართველოს კულტურის განვითარების ყველაზე მნიშვნელოვან საკითხებს ემსახურებოდა. მას განუზომელი წვლილი მიუძღვის ქართული სამუზეუმო საქმის, კოლექციების შეკრების, ძეგლების გადარჩენისა და დაცვის, სამხატვრო აკადემიის ფორმირების, მხატვართა შემოქმედებითი გაერთიანების, ახალგაზრდა მხატვრებისთვის ხელშეწყობის, მათი საზღვარგარეთ სწავლის

ორგანიზებაში. მის მხატვრად ფორმირებაზე დიდი გავლენა მოახდინა გერმანიაში მიუნხენის სამხატვრო აკადემიაში სასწავლებლად გამგზავრებამ. 21 წლის დიმიტრი შევარდნაძე მიუნხენში 1906 წელს გაემგზავრება 10 წლით. იმ რეალობის დაახლოებით წარმოსადგენად, რომელიც ახალგაზრდა მხატვარს გერმანიაში სწავლის პერიოდში დახვდა, ვფიქრობ, საინტერესოა ამ პერიოდის ევროპული მხატვრული კულტურის მოკლე მიმოხილვა.

როგორც ცნობილია, XIX საუკუნე ევროპის სხვადასხვა ქვეყანაში წარმოშობილი მხატვრული სტილების მრავალფეროვნებით გამოირჩევა. საუკუნის დასაწყისში ერთ-ერთ ყველაზე ძლიერ ტალღას რომანტიზმი წარმოადგენდა, რომელსაც მისივე მნიშვნელოვნების რეალობი მოჰყვა. ამათთან ერთად, 1848 წელს ბრიტანეთში პრერაფაელიტები გამოჩნდნენ, 1872 წელს პარიზში იმპრესიონისტებმა გამართეს მათი ცნობილი გამოფენა, რომელსაც 1880 წლიდან ასევე უმნიშვნელოვანესი ეტაპი მოჰყვა პოსტიმპრესიონიზმის სახით. 1886 წელს სიმბოლისტების მანიფესტი დაიბეჭდა გაზეთ „ფიგაროში“. 1888 წელს პოლ გოგენმა და ემილ ბერნანმა კლუაზონიზმი ჩამოაყალიბეს. 1891 წელს გამოჩნდნენ ნაბისტები, 1895 წელს კი ბრიტანეთში სტილი „მოდერნი“ წარმოიშვა. ეს ტენდენცია მე-20 საუკუნის დასაწყისშიც გაგრძელდა. 1905 წელს, მაშინ, როცა საფრანგეთში ფოვისტები გამოვიდნენ ასპარეზზე, გერმანიის ქალაქ დრეზდენში ექსპრესიონისტთა ჯგუფი „ხიდი“ ჩამოყალიბდა. დაახლოებით 1907 წლიდან აღმოცენდა კუბიზმი, 1909-დან კი – ფუტურიზმი. 1909-11 წლებში მიუნხენში ვასილ კანდინსკიმ და ფრანც მარკმა შექმნეს დაჯგუფება „ლურჯი მხედარი“. 1910 წელს ბერლინში დაარსდა ჟურნალი „შტორმი“ (Der Sturm), რომელიც ევროპული ავანგარდული ხელოვნების ერთ-ერთ მთავარ ძალას წარმოადგენდა.¹ 1911 წელს პარიზში გაჩნდა ორფიზმი და სხვა. ჩამონათვალი, შესაძლოა გავაგრძელოთ, თუმცა, ყოველივე ზემოხსენებული, ვფიქრობ, საკმარისია იმ მრავალფეროვნების წარმოსადგენად, რომელსაც აკადემიური სახის მხატვრობის მიღმა მოწინავე მხატვრული იმპულსები განსაზღვრავდა. ამ ყველაფრის გათვალისწინებით, დიმიტრი შევარდნაძე, მიუნხენში სწავლის პერიოდში, 1906 წლიდან 1916 წლამდე, მეტ-ნაკლებად ყველა ამ პროცესის მოზიარე და მომსწრე იქნებოდა – თუ გავითვალისწინებთ მიუნხენის კულტურული ცხოვრების ინტენსივობა-

¹ Турчин, По лабиринтам, 1993, с. 84.

საც. შემდგომში ვეცდები, შეძლებისდაგვარად განვიხილო დიმიტრი შევარდნაძის მხოლოდ ის ნამუშევრები, რომლებიც ცნობილია, რადგან საცავში მუშაობის საშუალება, არსებული ვითარების გამო, არ შეძლება.

განხილვა დავიწყოთ მხატვრის ავტოპორტრეტით, შეიძლება ითქვას (არსებული მასალის მიხედვით), მისი პროგრამული ნამუშევრით, რომელიც 1910 წელსაა შესრულებული ტილოზე ზეთის საღებავებით, ზომით 42X35 სმ. (მცირე ზომა მხატვრის ბიოგრაფიაში ხშირ შემთხვევაში ხელმოკლეობით იყო განპირობებული).

ნამუშევარი წარმოგვიდგენს ახალგაზრდა მამაკაცის მკერდამდე გამოსახულებას, რომელიც მაყურებლისკენ $\frac{3}{4}$ ბრუნით არის მოტრიალებული. ნამუშევარში ჭარბობს მოყვითალო, მოყავისფრო ფერები, რომლითაც ფონი და მხატვრის სახეა შესრულებული. მკაფიოდ იკვეთება მუქი მოყავისფრო ტონი მხატვრის ხშირი თმის სახით. ხოლო კომპოზიციის ქვედა ნაწილში დომინირებს მოლურჯო ფერები, რითაც შესრულებულია მხატვრის პერანგი ცენტრში თეთრი (მაისურის) ფრაგმენტით. ფორმის ფერწერული მოდელირების თვალსაზრისით, გვხვდება მომწვანო და მოწითალო ფერებიც, თუმცა საბოლოოდ წამყვანი მაინც თბილი მოყვითალო ტონია, რაც ნამუშევრის ფერწერულ-დეკორატიულ გამომსახველობას უწყობს ხელს.

უპირველესად, რაც თვალში გვხვდება, წერის თავისუფალი მანერაა, ფერწერულობა, ფაქტურის გამოვლენისა და მისი მნიშვნელოვნების ხაზგასმა. კოლორიტის გათვალისწინებით, მიდგომა, რომელიც მონასმის გამოკვეთას, მის მნიშვნელოვნად ექსპრესიულ და ინტენსიურ ხასიათს გულისხმობს, მთლიანობაში მხატვრული სახის ემოციურ გამოსახულებასა და სიმძაფრეს განსაზღვრავს.

მხატვარს თავისი თავი წარმოდგენილი ჰყავს ახალგაზრდა მამაკაცად, რომელსაც სევდიანი, ჩაფიქრებული, ოდნავ შეშფოთებული გამოხედვა აქვს. საკუთარი თავის შეცნობის პროცესში, თითქოს, მისი წამიერი დაფიქსირების სურვილით არის ეს ნაწარმოები შექმნილი. ნატურის მაყურებლისგან ოდნავ ქვევით დახრილი თვალები, მართლაც ასახავს მხატვრის თავმდაბლობას და მის მოკრძალებულ ბუნებას, რაც არაერთგზის გამოიკვეთა დიმიტრი შევარდნაძის ბიოგრაფიულ ცნობებსა თუ მოღვაწეობის პერიოდში. ნაწარმოებს დაჰკრავს აშკარა რომანტიკული იერი. რომანტიზმის პერიოდისთვის მსგავსი ფაქტურულობა არ იყო დამახა-

სიათებელი, ეს უფრო პოსტიმპრესიონიზმის მონაპოვარია, თუმცა ემოციურ-კომპოზიციური კავშირი ეჟენ დელაკრუას 1837 წლით დათარიღებულ ავტოპორტრეტსა და დიმიტრი შევარდნაძის ავტოპორტრეტს შორის ნამდვილად არის (ვინაიდან შევარდნაძე გერმანიაში მოგზაურობდა, ყველა შესაძლებლობაზე ნამუშევრების პირებს აკეთებდა).² თუ რამდენად ირეკლება მასთან ევროპული მხატვრული გამოცდილება, იმის განხილვა, ვფიქრობ, საინტერესო იქნებოდა მაგალითების მიხედვით.

მსგავსება უპირველესად მდგომარეობს მოდელის პოზასა და კომპოზიციურ ჩანაფიქრში – ორივე შემთხვევაში $\frac{3}{4}$ ბრუნი მაყურებლისკენ და ოდნავ ქვევით მიმართული მხერა. ბევრია პორტრეტული მსგავსებაც – ორივე ენერგიულ ახალგაზრდა მამაკაცს ამშვენებს ულვაში, ტალღოვანი მოწაბლისფრო თმის თითქმის იდენტური ვარცხნილობა. დელაკრუას შემთხვევაში ნამუშევარი მოზრდილი ზომისაა, ფონი უფრო ნეიტრალური, რომანტიზმისთვის ჩვეულ მშვიდ მოყავისფრო ტონალობაში, რაც მთლიანად მოდელზე კონცენტრირების საშუალებას გვაძლევს. მუქ ყავისფერ ტონებზე მხატვრის მარმარილოსებრი სახე ანათებს, აქტიური შუქ-ჩრდილის საშუალებით მხატვარი შემოქმედი ადამიანის ძალზედ გამომსახველ, ერთგვარად ტიპურ პორტრეტს ქმნის. ამ მხრივ საინტერესოა, რომ დიმიტრი შევარდნაძისთვის შუქ-ჩრდილი უგულებელყოფილია, ფორმა იძერწება ფერით და ფერის მკვეთრი ინტენსიური მონასმებით. შევარდნაძის ავტოპორტრეტი მსგავსებას პოსტიმპრესიონისტული წრის მხატვრებთან ავლენს, კოლორიტის თვალსაზრისითაც ის ვან გოგის ნამუშევრებს გვაგონებს. მაგალითად ვან გოგის ავტოპორტრეტები შეიძლება მოვიყვანოთ. მისი მრავალი ავტოპორტრეტიდან ერთ-ერთი, 1887 წელს შესრულებული, ვფიქრობ, კარგი შესადარებელია (ტილო ზეთი 34/26). პირველი აღსანიშნავია ზომა, რითაც ის ძალიან ახლოს დგას შევარდნაძის პორტრეტთან; შემდეგ – კომპოზიციური წყობა – ორივე პორტრეტი თითქმის სრულად ავსებს სასურათე სიბრტყეს და, შესაბამისად, ფონი მცირე მონაკვეთით არის წარმოდგენილი (განსხვავებით დელაკრუას პორტრეტისაგან, რომელიც ზომითაც აღემატება ჩვენ მიერ განხილულ პორტრეტს და, ასევე, ბევრად დიდი სივრცეა მოდელის უკან); იგივე $\frac{3}{4}$ ბრუნი მაყურებლისკენ, თვალები მიმართული ოდნავ ქვევით, მოცისფრო პერანგი და სხვა.

² აბესაძე, ბაგრატიშვილი, დიმიტრი, 1998, გვ. 15.

ფაქტურა, რა თქმა უნდა, ორივე შემთხვევაში ძალიან ნათლად იკვეთება. განსხვავებულია მონასმები – ერთ შემთხვევაში ვან გოგისთვის დამახასიათებელი მოკლე, ინტენსიური მონასმებით ხდება ფორმის ფერწერული მოდელირება. შევარდნაძესთან, ცხადია, არის სიმძაფრე, თუმცა ქართული სახვითი ესთეტიკისათვის ჩვეული გარკვეული თავშეკავებულობით (ეს განსაკუთრებით იკვეთება პორტრეტში სახის მარცხენა მხარის დამუშავებისას). საინტერესოა, რომ ზოგიერთ შემთხვევაში შევარდნაძე უფრო მეტად ავლენს მოდერნულობას, ზოგში – ვან გოგი. მაგალითად, ვან გოგთან სრულიად პირობითადაა გამოსახული მოცისფრო პერანგის ნაწილი. შევარდნაძესთან პერანგის გამოსახვისას დაცულია მეტი სიზუსტე და სიღრმის ჩვენება ნაცადი (ქსოვილის ნაკეცის გათვალისწინებით). ამავე დროს ვან გოგისთვის, როგორც ჩანს, მაინც სენსიტიური ნაწილია ყური და მისი გამოსახვა, ის მეტად დამაჯერებლად არის წარმოდგენილი და კოლორიტული აქცენტითაც იკვეთება, შევარდნაძე კი ყელის და შემდეგ ყურის სრულიად პირობითი გამოსახულებებით იფარვლება.

სავარაუდოა, რომ შევარდნაძის ავტოპორტრეტი სარკის დახმარებით არის შექმნილი. როგორც ცნობილია, მხატვარი ფოტოატელიეში მუშაობდა და, შესაბამისად, ფოტოც ადვილი ხელმისაწვდომი იყო მისთვის.³ თუმცა, ეს ავტოპორტრეტი ძალიან ცოცხალია, ის თითქოს ახლა, რამდენიმე წამის წინ დასრულდა, დააფიქსირა და აღწერა წამი და ამ წამში გააერთიანა ძალზე ნიჭიერი, ენერგიული, განათლებული, თავმდაბალი, შეფარული არტისტულობით განმსჭვალული ახალგაზრდა კაცის სახე (ამ პორტრეტის შექმნისას მხატვარი 25 წლისაა). ავტოპორტრეტში ჩვენ ვერ ვხედავთ საკუთარი პიროვნების განსაკუთრებულობის აღმოჩენის, ან რაიმეს მტკიცების სურვილს. ეს არაა საზოგადოებისთვის რაიმე კონკრეტული გზავნილის შემცველი პორტრეტი. ის თავშეკავებული და მოზომილია, განსაკუთრებული მღელვარებებისა და სიმძაფრის გარეშე. დიმიტრი შევარდნაძე ავტოპორტრეტში ტიპურად, ზოგადად მხატვრის პორტრეტისთვის მოცემულ განზოგადებულ სახეს უფრო ქმნის (კონკრეტული ნიშნების გათვალისწინებით). ის გამოკვეთილი პასუხისმგებლობის გრძნობა, რომელიც მხატვარს მისი მოღვაწეობის ყველა ეტაპზე ახასიათებდა, ამ პორტრეტშიც კარგად ჩანს. ზემოთ აღვნიშნე „წერის თავისუფალი მანერა, ფერწერუ-

³ იქვე, აბესაძე, ბაგრატიშვილი, დიმიტრი, 1998, გვ. 14.

ლობა“, რაც ნამდვილად ასეა, თუმცა დაკვირვებული თვალისთვის აშკარაა თითოეული მონასმის წინ რაციონალური მსჯელობის, მისი განსაზღვრისა და აქტიური მუშაობის კვალი. პორტრეტი მხატვრის მაღალი ხარისხის ოსტატობას და მის ფართო მხატვრულ დი-აპაზონს გვიჩვენებს.

შემდეგი ნამუშევარი, რომელსაც განვიხილავ, არის „არლეკინი“ (ზეთი, მუყაო, 52X36 სმ.). კომპოზიციაზე წარმოდგენილი ანფასში წელამდე გამოსახული შუახნის მამაკაცის პორტრეტი. სახელწოდების მიხედვით, ის საესტრადო მსახიობია და მის ამ სახეში სახასიათო პოზა, მიმიკა და ჟესტიკულაციაა გაერთიანებული. ნამუშევრის ექსპრესიულობას, უპირველესად, განსაზღვრავს მსახიობის სახე – დაჭიმული თვალები, აქაჩული წარბები, ნაკვეთები. ასევე ხელის მტევნის სტილიზებული, მაჯაში არაბუნებრივად მოხრილი ფორმა, რომელიც გრძელი, დაჭიმული თითების გამოსახულებით გრძელდება. მამაკაცს თავზე შავი შლაპა ახურავს, აცვია შავი პიჯაკი (ფრაკი) თეთრი პერანგით, რომელსაც ყელთან მოწითალო ბაფთა ამშვენებს, ხელში რაღაც საგანი უჭირავს (სავარაუდოდ – ლუდის დახურული კათხა). ფონი ძირითადად ლურჯზე მოწითალო და მოყვითალო ტონებითაა წარმოდგენილი. მხატვარს თითქოს ზღაპრული, მირაჟისებური მინისამყარო აქვს შექმნილი არლეკინის გარშემო (თუმცა, მინდა აღვნიშნო, რომ არა ასეთი ფერები, მუქ ნეიტრალურ ფონზე ეს მხატვრული სახე მეტად გამომსახველი იქნებოდა).

ფორმალისტური მიდგომა აქაც აშკარაა, განსაკუთრებით სახისა და ყელის ნაწილში, რომელიც, დამუშავების თვალსაზრისით, ახლოს დგას უკვე განხილულ ავტოპორტრეტთან. საინტერესოა ნამუშევრის ქვედა ნაწილი, რომელზეც მშრალი ფუნჯით ფორმის მოდელირების განსხვავებულ ხერხს ვხედავთ.

ხელოვნებათმცოდნეობით ლიტერატურაში, კერძოდ, მკვლევარ ირინა არსენიშვილთან აღნიშნულია, რომ ეს ნამუშევარი აშკარა მსგავსებას გერმანულ ექსპრესიონიზმთან პოულობს.⁴ ავტორი დასძენს, რომ ეს მსგავსება „ფორმალური ენის ექსპრესიულობაში ვლინდება, ხოლო მხატვრული მეთოდი პრინციპულად განსხვავებულია და ადგილი აქვს ნატურის დეფორმაციას და არა მის უარყოფას, როგორც ეს გერმანულ ექსპრესიონისტებთან გვხვდება“.⁵

⁴ არსენიშვილი, ქართული, 2017, გვ. 81.

⁵ იქვე, არსენიშვილი, ქართული, 2017, გვ. 81-82.

მეც ვფიქრობ, რომ ამ ნაწარმოებს გერმანულ ექსპრესიონიზმთან დიდად საერთო არაფერი აქვს, მხატვრის მხრიდან ფორმის განსაკუთრებული გამომსახველობის და მისი აქტიური ინტერპრეტაციის სურვილის გარდა. ამ მიზნისთვის, დიახ, შევარდნაძეც და გერმანელი ექსპრესიონისტებიც ფორმის უკიდურეს სტილიზაცია-დეფორმაციას მიმართავენ (ხელის უესტი, მტევანი), თუმცა, პრინციპულია ძირითადი სხვაობა, რაც აღნიშნულიც აქვს ირინა არსენიშვილს, რომ ნატურა არაა უარყოფილი – შესაბამისად არაა უარყოფილი სიღრმე, ფორმის მოდელირება და სხვა,⁶ ექსპრესიონისტებთან ნახატი ძალზედ გამარტივებულია, დაყვანილია ლოკალური, კონტრასტული ლაქების დიფერენცირებისთვის (ხშირ შემთხვევაში მნიშვნელოვანია კონტური და მისი როლი ფორმისა და კომპოზიციის აგებისას) და სხვა. შევარდნაძესთან სულ სხვაა მიზანი და მხატვრული გადაწყვეტა. აქ საქმე გვაქვს უფრო ეპოქის გამოწვევებზე მხატვრის რეაქციასთან. ზოგადად ემოციურ-ინტელექტუალური პროცესების თანაზიარობის ფონზე, შესაბამისი რეპლიკის, საერთო რაიმე ნიშნის პოვნა იმ პერიოდის სხვადასხვა ცნობილ მხატვართან, ადვილია.⁷ ზოგადად, პირველი და მეორე თაობის ქართველი პროფესიონალი მხატვრებისგან განსხვავებით, რომლებიც სხვადასხვა მცდელობის და მაგალითის მიუხედავად, ძირითადად რეალისტური ფერწერის ტენდენციას ავითარებდნენ (და ეს სრულიად კანონზომიერი და ბუნებრივი იყო, მოსე თოიძის გამოკლებით, რომელიც გამორჩეულად წინ უსწრებდა მის უფროს კოლეგებს და თავისი „პროგრესულობით“ ქართული მოდერნიზმის სადავეებთან იდგა). 1910-იან წლებში არსებული მხატვრების თაობა იმ მრავალფეროვნებას ეხმიანება, რაც უკვე ფეხადგმული რეალიზმიდან აჩქარებული ტემპით საერთო ევროპული მხატვრუ-

⁶ ამ მხრივ საგულისხმოა, რომ „არლეკინში“ ექსპრესიულობის შთაბეჭდილებას მაყურებელზე ახდენს მხატვრული სახის დაჭიმული ნაკვთები და პროპორციადარღვეული ხელის მტევნის ფორმა (მათი ინტერპრეტაცია). გერმანულ ექსპრესიონისტებთან ასე პირდაპირ გაგებელი სახის ნაკვთის ექსპრესიის ნიმუში, ძნელი მოსაძებნია. ექსპრესიისა და ფორმის ძლიერი გამომსახველობის მიღწევისთვის სხვა ხერხები და საშუალებებია გამოყენებული.

⁷ ავტოპორტრეტის რომანტიზმის მხატვრობასთან ემოციური კავშირი უდავოა, ხოლო „არლეკინში“ ავტორის მიერ მხატვრული სახის ექსპრესიონისტულ გადაზრებას ვხედავთ, ამ მხრივ საგულისხმო იქნებოდა ვ.ს. ტურჩინის ციტატა – „ექსპრესიონიზმი, ეს არაა სამყაროს შეცნობა, მაგრამ ერთმნიშვნელოვნად მისი განცდის გარკვეული საშუალებაა. ამით ის ახლოს დგას რომანტიზმთან, რის მემკვიდრედაც ის გვევლინება“. Турчин, По лабиринтам, 1993, გვ. 73

ლი ტენდენციების დაწევას და ათვისებას გულისხმობს.

ქართული მოდერნიზმის ისტორიის შესწავლის კუთხით, შეიძლება ითქვას, რომ შევარდნადის ავტოპორტრეტი ქართული პოსტიმპრესიონიზმის ნიმუში უფროა. „არლეკინი“ ქართული ექსპრესიონიზმის მაგალითია და მასთან ერთად, შეიძლება, განიხილებოდეს სხვა ქართველი მხატვრების ნამუშევრებიც, მაგალითად, როგორებიცაა ლადო გუდიაშვილის სერიების რიგი, შალვა ქიქოძის ნამუშევრები და სხვა, თუმცა, ეს შემდგომი კვლევების საგანია.

დიმიტრი შევარდნადის ნამუშევრები, როგორც ეს არაერთხელ აღნიშნულია სამეცნიერო ლიტერატურაში, ერთ კონკრეტულ ხაზს არ მიუყვება. მისი შემოქმედება სხვადასხვა სტილის და ტენდენციის ინტერესი და საკუთარი მხატვრული ენის ფორმირების პროცესის ამსახველი უფროა. ვხვდებით როგორც აკადემიური სახის პორტრეტებს („მათემატიკის მასწავლებლის ვასილევის პორტრეტი“ და სხვა.), ასევე მეტად თავისუფალი მანერით შესრულებულ პორტრეტებს („ბავარიელი კაცის პორტრეტი“, „ბავარიელი ქალების პორტრეტები“ და სხვა). ზოგ შემთხვევაში გერმანული რეალიზმის მხატვრების ნამუშევრები წარმოგვიდგება თვალწინ („ქალი საკერავით“), ზოგში კი – ფრანგული მოდერნის („ქალის პორტრეტი“). საგულისხმოა ნატურმორტებიც – ერთ შემთხვევაში აშკარაა იმპრესიონისტული ფორმის აღქმა, სხვებში გამოკვეთილია პოსტიმპრესიონიზმის ნიშნები. ქალის შიშველი ნატურების ორივე შემთხვევაში საქმე გვაქვს მხატვრული სახის, ფორმისა და ფაქტურის მოდერნისტულ აღქმასთან და ასე შემდეგ.

საბოლოოდ, კვლავ უნდა აღინიშნოს, რომ დიმიტრი შევარდნადი, როგორც მხატვარი, უდავოდ საინტერესო შემოქმედებითი პოტენციალის მატარებელია. მის თაობაში, გამორჩეულად მაღალი ხარისხის მხატვრული ნიმუშების ავტორობის გარდა, ის მრავალმხრივი ძიებების, სხვადასხვა სტილის მოსინჯვისა და მაღალ ხარისხში გადამუშავების ძალიან საინტერესო მაგალითია. ქართული მოდერნისტული მხატვრობის ისტორიისთვის დასანანია ამ შემოქმედებითი გზის განვითარების გაწყვეტა, რადგან ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, მაქვს საფუძველი ვიფიქრო, რომ დიმიტრი შევარდნადის მხატვრული შემოქმედება კიდევ მრავალ საგულისხმო ნამუშევარს დაგვიტოვებდა, რომლებიც ამ პერიოდის ქართული მხატვრობისთვის განმსაზღვრელი და შემდგომი თაობებისთვის ძალიან მნიშვნელოვანი იქნებოდა. მისი თითქოს

გაუბედაობა, ზოგ შემთხვევაში მხოლოდ მხატვრის ძიების, მისი მხატვრული სტილის ფორმირების პროცესზე მეტყველებს, რომლის შედეგებიც, სამწუხაროდ, ჩვენ ველარ ვიხილეთ ჯერ საკუთარი თავის საზოგადო მოღვაწეობისთვის მიძღვნის, ხოლო შემდგომ 1937 წელს ტრაგიკული დასასრულის გამო.



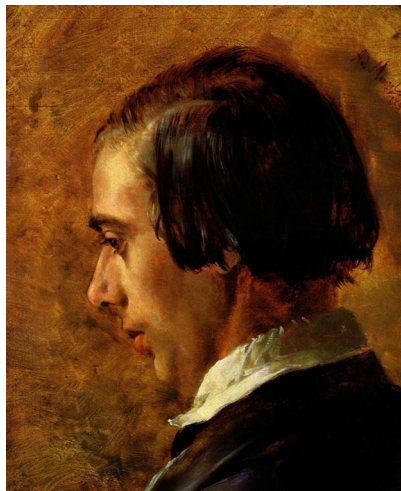
დომიტრი შევარდნაძე, ავტოპორტრეტი, 1910. ტილო, ზეთი, 35 X42 სმ.
საქართველოს ეროვნული მუზეუმი, თბილისი



ევენ დელაგრუა, ავტოპორტრეტი, 1937.
ტილო, ზეთი, 54,5 X65 სმ.
ლუვრის მუზეუმი, პარიზი



ვინსენ ვან-გოგი, ავტოპორტრეტი
ჩალის ქუდში, 1887. ტილო, ზეთი,
54,5 X 65 სმ. დეტროიტის
ხელოვნების ინსტიტუტი, ამერიკა



ადოლფ მენცელი, ძმის (რიჩარდის)
პორტრეტი, 1846.
ტილო, ზეთი



დომიტრი შევარდნაძე,
არლეკინი, მუყაო, ზეთი,
36X56 სმ. საქართველოს
ეროვნული მუზეუმი, თბილისი



ერნსტ ლუდვიგ კირხნერი,
ავტოპორტრეტი როგორც ჯარისკაცი,
1915. მუყაო, ზეთი. 61X69 სმ. ალენის
ხელოვნების მემორიალური მუზეუმი,
ამერიკა



ანდრე დერენი, ავტობორტრეტი ქუდში, 1905. ზეთი, ტილო. დერენის კოლექცია, საფრანგეთი



ეგონ შილე, ავტობორტრეტი ფარშევანგისფერ უილეტში, 1911. გუაში, აკვარელი და ფანქარი ქალაღღზე, 31,4 X44,8 სმ. ერნსტ პლოილის კოლექცია, ვენა

ბიბლიოგრაფია:

- აბესაძე ი., ბაგრატიშვილი ქ., დიმიტრი შევარდნაძე, თბ., 1998.
- არსენიშვილი ი., ქართული დაზგური ფერწერა XVIII საუკუნის მეორე ნახევარი - XX საუკუნის 10-20-იანი წლები, თბ. 2017.
- დანტო კ. ა., ხელოვნების დასასრულის შემდეგ, თ.ს.ს.ა. 2014.
- კიკნაძე ე., წითელი ტერორი და ქართველი მხატვრები, თბ. 2019.
- კინწურაშვილი ქ., XX საუკუნის ხელოვნება, თბ. 2019.
- ციციშვილი მ., ჭოღოშვილი ნ., ქართული მხატვრობა-განვითარების ისტორია XVIII-XX საუკუნეები, თბ. 2013.
- Janson H. W., History of Art, Third Edition, New York, 1986.
- Stokstad M., Art History, Columbia, 1999.
- Беридзе В., Езерская Н., Искусство Советской Грузии, 1921-1970, Москва, 1975.
- Куликова И. С., Экспрессионизм в Искусстве, Москва, 1978.
- Сарабьянов Д. В., Стилль Модерн, Москва 1989.
- Турчин В. С., По Лабиринтам Авангарда, Москва, 1993.

მედიის კვლევები

თეა ჭანტურია,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორი
სამეცნიერო ხელმძღვანელი – პროფესორი
ალექსანდრე ვახტანგოვი

რეზიუმე

ნაშრომის საკვლევი თემაა „ციფრული ტექნოლოგია, როგორც კულტურის ფორმა“, რომელიც შეისწავლის ციფრული ტექნოლოგიის და კულტურის კვეთას, ასევე, დიגיტალური ტექნოლოგიების მზარდ გავრცელებას და მათ გავლენას ჩვენი ცხოვრების სხვადასხვა ასპექტზე. კვლევის მიზანია, გავაღრმავოთ ჩვენი გაგება ციფრული ტექნოლოგიებისა და კულტურის კომპლექსური ურთიერთობის შესახებ. აქტუალობის თვალსაზრისით წარმოგიდგინთ რამდენიმე ასპექტს. საყოველთაო გავლენაა ის, რომ ციფრული ტექნოლოგია გახდა ჩვენი ცხოვრების განუყოფელი ნაწილი. გაჯეტები, სოციალური ქსელები, აპლიკაციები და ასე შემდეგ შეიძლება, კომუნიკაციის ინსტრუმენტებად მივიჩნიოთ. ციფრული საკომუნიკაციო პლატფორმების განვითარებამ გავლენა მოახდინა სოციალურ ქცევასა და კულტურულ ნორმებზე, იმოქმედა კულტურულ მრავალფეროვნებაზე, იდენტობის ფორმირებასა და იდეების გავრცელებაზე. გარდა ამისა, ციფრულმა ტექნოლოგიამ დააჩქარა ინფორმაციის გავრცელება. თუმცა, ამას როგორც დადებითი, ისე უარყოფითი შედეგები აქვს, სასწრაფო რეაგირების ხელშეწყობიდან დეზინფორმაციის პოტენციურ გავრცელებამდე. ამასთან, ინტერნეტმა, ციფრულმა კომუნიკაციამ უზრუნველყო უპრეცედენტო გლობალური კავშირი. საკითხებს შორისაა ციფრული განათლება – ციფრულ ეპოქაში ინფორმაციის ადეკვატური ნავიგაცია და ინტერპრეტაცია მეტად მნიშვნელოვანია. ეფექტური პროგრამები საშუალებას მისცემს ადამიანებს, მიიღონ დასაბუთებული გადაწყვეტილებები.

საკვლევი თემა ასოცირებულია რამდენიმე პოტენციურ პრობლემასთან: ციფრული განხეთქილება, კონფიდენციალურობა/უსაფრთხოება, დეზინფორმაცია, ციფრული დამოკიდებულება, პირისპირი კომუნიკაციის ეროზია, ეთიკური დილემები, გარემოზე

ზემოქმედება და ასე შემდეგ. დასკვნის სახით დგინდება, რომ ციფრული ტექნოლოგიები გავლენას ახდენს პირადი და პროფესიული ცხოვრების სხვადასხვა ასპექტზე, აყალიბებს კულტურას, საზოგადოებას და ურთიერთობებს.

ციფრული ტექნოლოგია როგორც კულტურის ფორმა

საკვანძო სიტყვები: დიגיტალიზაცია, ტექნოლოგია, კულტურა, ციფრული კომუნიკაციის საშუალებები

ციფრული ტექნოლოგიების, როგორც კულტურის ფორმის, შესწავლისას უნდა დავფიქრდეთ კავშირების რთულ ქსელზე, რომელიც აერთიანებს ტექნოლოგიას და კულტურას და ახდენს ღრმა გავლენას კაცობრიობის აწმყოსა და მომავალზე.

XXI საუკუნის სწრაფად განვითარებად და ცვალებად ლანდშაფტზე, ციფრული ტექნოლოგია ჩვენი ყოველდღიური ცხოვრების განუყოფელი ნაწილი გახდა. თავისი უტილიტარული ფუნქციების გარდა, ციფრულმა ტექნოლოგიამ გამოიწვია ფუნდამენტური ცვლილებები კომუნიკაციაში, თვითგამოხატვაში, გარე სამყაროსთან ურთიერთობაში. დიგიტალურ ტექნოლოგიას და კულტურას შორის მომხიბლავი ურთიერთობა გვიჩვენებს, თუ როგორ გავლენას ახდენენ ისინი ერთმანეთზე. ციფრულ ეპოქაში ნავიგაციისას სულ უფრო ცხადი ხდება, რომ ტექნოლოგია და კულტურა მჭიდროდ არის გადაჯაჭვული, რაც ქმნის ჩვენი „გლობალური საზოგადოების“ არსს. ინტერნეტის გარიჟრაჟიდან სოციალური მედიის, ვირტუალური რეალობის და ხელოვნური ინტელექტის გაჩენამდე თითოეულმა ტექნოლოგიურმა ნახტომმა წარუშლელი კვალი დატოვა ჩვენი კულტურული გობელენის ქსოვილზე.

ტექნოლოგიების გავლენა ვრცელდება ადამიანის ცხოვრების ყველა ასპექტზე, სამსახურიდან და სახლიდან კულტურულ ღონისძიებებამდე, განათლებამდე, სპორტზე, ტურიზმზე, ჯანდაცვასა და სამეცნიერო კვლევებზე. ჩვენ ვცხოვრობთ სპეციალურად სტრუქტურირებულ ტექნიკურ გარემოში, რომელიც თანაარსებობს, როგორც შედარებით დამოუკიდებელი „მესამე სამყარო“ ინტერპერსონალურ და ბუნებრივ სფეროებთან ერთად. ტექნოლოგიური პროგრესი საზოგადოების წარმატების გარანტიაა და უმთავრეს

როლს ასრულებს ადამიანის საწარმოო ძალებსა და კულტურის განვითარებაში.¹

სამეცნიერო ტექნიკურმა პროგრესმა შექმნა თანამედროვე ტექნოგენური ცივილიზაცია, რამაც უპრეცედენტო გავლენა იქონია ზოგადად კულტურაზე, ყველა ტიპის ტრადიციულ ხელოვნებაზე. მან წარმოშვა კულტურის ახალი სივრცე და ხელოვნების უახლესი სახეობები, რომლებიც ჩამოყალიბებულია მხოლოდ ტექნოლოგიურ საფუძველზე.²

ინდოეთის განათლების მეცნიერებათა დეპარტამენტის წარმომადგენელი, ტამილნადუს უნივერსიტეტის მეცნიერი ერ რაჯა გამოთქვამს მოსაზრებას, რომ „ტექნოლოგია ღმერთის საჩუქარია. სიცოცხლის შემდეგ, ეს არის, ალბათ, ყველაზე დიდი ღვთიური ძღვენი. იგი არის ცივილიზაციების, ხელოვნების და მეცნიერების დედა“.³ რაჯას პოზიტიური შეხედულება ტექნოლოგიაზე, რომელიც ხაზს უსვამს მის მნიშვნელობას, როგორც ერთ-ერთ უდიდეს საჩუქარს, გვაფიქრებინებს, რომ ისტორიის მანძილზე ტექნოლოგიამ ინსტრუმენტული როლი ითამაშა კაცობრიობის პროგრესის და წინსვლის ფორმირებაში.

ციფრული ტექნოლოგიების განვითარება, კულტურის სხვადასხვა სფეროში მათი ინტეგრაცია, არის ტრანსფორმაციული მოგზაურობა მრავალი მნიშვნელოვანი ეტაპით და გამოგონებით: კომპიუტერი, ინტერნეტი, ციფრული მედია და გართობა, სოციალური მედია, სმარტფონები და მობილური ტექნოლოგია, გართობის დიგიტალიზაცია, ვირტუალური და გაძლიერებული რეალობა, ხელოვნური ინტელექტი.

ტექნოგენური ცივილიზაციის წარმატებამ, რომელიც განპირობებულია უწყვეტი ტექნიკური და ტექნოლოგიური ინოვაციებით, მნიშვნელოვნად გააუმჯობესა ადამიანის ცხოვრების ხარისხი. აქედან ჩამოყალიბდა მოსაზრება, რომ ეს არის კაცობრიობის განვითარების მთავარი გზა. ტექნოლოგიური წინსვლა სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვანია პროგრესის და განვითარებისთვის, მაგრამ გადაწყვეტი მნიშვნელობა აქვს მის ზემოქმედებას გარემოსა და

¹ Wolffgramm H., Allgemeine techniklehre elemente, strukturen, gesetzmässigkeiten, 2012.

² Ванслов В., Научно-технический прогресс и культура, Культура и искусство, 6(12) 2012.

³ https://www.researchgate.net/publication/325086709_Impact_of_modern_technology_in_education 2018.

საზოგადოებაზე გონივრული/მდგრადი პერსპექტივით. მაგალითად, ამერიკელი მწერალი და პოსტმოდერნისტი დონ დელილო ამბობს, რომ „ტექნოლოგიის მთელი აზრი არის ის, რომ, ერთი მხრივ, იგი აღძრავს უკვდავების მადას, მეორე მხრივ, უნივერსალური განადგურებით იმუქრება“.⁴ ამ საინტერესო მოსაზრების შემდეგ ის აგრძელებს – „ტექნოლოგია ბუნებისგან განყენებული ვნებაა“.⁵ ძნელია, არ დაეთანხმო ავტორს, რომელიც ზუსტად გამოხატავს ტექნოლოგიის ორმაგ ბუნებას და მის ღრმა გავლენას კაცობრიობაზე.

თუ დელილოს აზრს გავაგრძელებთ, უნდა ითქვას, რომ ერთი მხრივ, ტექნოლოგიური გარღვევა ხშირად იწვევს შიშს და გაცეხას. ეს გვაფიქრებინებს, რომ ჩვენ შეგვიძლია მივალწიოთ შედეგებს, რომლებიც ოდესღაც შეუძლებლად მიაჩნდათ და ეს აღძრავს ადამიანის მადას უკვდავებისკენ. მეორე მხრივ, ტექნოლოგიას გააჩნია განადგურების პოტენციალი. ბირთვული იარაღი და გარემოს დეგრადაცია სერიოზულ საფრთხეს უქმნის არა მხოლოდ ცალკეულ ადამიანებს, არამედ მთლიანად პლანეტას. მნიშვნელოვანია, გვახსოვდეს, ტექნოლოგია შეიძლება, იყოს პროგრესის და პოზიტიური ცვლილებების ძლიერი ძალა, მაგრამ ის, ასევე, მოითხოვს პასუხისმგებლობიან და გააზრებულ გამოყენებას მისი პოტენციური უარყოფითი ზემოქმედების შესამცირებლად.

ციფრული ტექნოლოგია, ამჟამინდელი გაგებით, ყველაზე მარტივად განიხილება, როგორც სამი კომპონენტის ერთობლიობა: არტეფაქტები, პრაქტიკა და ცოდნა. მსოფლიოში არსებული მატერიალური ობიექტები არტეფაქტებია. პრაქტიკა არის მეთოდები და ტექნიკა, რომლებიც გამოიყენება არტეფაქტებთან ურთიერთობისთვის, ხოლო ცოდნა ფუძემდებლური თეორიულ/კონცეფციური პარადიგმაა, რომლებიც გავლენას ახდენენ ტექნოლოგიაზე სხვადასხვა კულტურულ კონტექსტში.⁶ ტექნოლოგიის ეს სამი კომპონენტი ურთიერთკავშირშია და ზემოქმედებს ერთმანეთზე. ტექნოლოგიური არტეფაქტები არსებული ცოდნის საფუძველზე ყალიბდება. ამავდროულად, ამ არტეფაქტების გამოყენების პრაქტიკა გავლენას ახდენს მათ ინტეგრირებაზე ყოველდღიურ ცხოვრებაში და საზოგადოებაში. გარდა ამისა, ტექნოლოგიების გამო-

⁴ [https://delillosociety.com /arch ive/newsletter-10-1-2017/](https://delillosociety.com/arch ive/newsletter-10-1-2017/) 2017.

⁵ იქვე.

⁶ Fouche, R. D. *Technology Studies (Key Issues for the 21st Century)* 2008.

ყენების გამოცდილება არის ტექნოლოგიური წინსვლის და ცოდნის დაგროვების საწინდარი. მნიშვნელოვანია, აღინიშნოს, რომ ტექნოლოგია არ არის ნეიტრალური ძალა, ის ასახავს იმ საზოგადოებების ღირებულებებს, პრიორიტეტებს და კულტურულ კონტექსტს, რომელშიც ის ვითარდება/გამოიყენება. საინტერესოა ის ფაქტიც, რომ სხვადასხვა კულტურას შეიძლება ჰქონდეს განსხვავებული ტექნოლოგიური პრაქტიკა და ცოდნის სისტემები, მაშინაც კი, როდესაც საქმე ეხება მსგავს არტეფაქტებს. რაც შეეხება ტექნოლოგიის მუდმივად განვითარებად ბუნებას, ის აუცილებლად უზრუნველყოფს, რომ მისი გავლენა კულტურაზე იყოს უწყვეტად შესწავლის და დაკვირვების მომხიბლავი სფერო.

სხვადასხვა სფეროზე ტექნოლოგიის გავლენის კვლევა ეხმარება მკვლევრებს, უკეთ გაიგონ, თუ როგორ აყალიბებს ტექნოლოგია ჩვენს ყოველდღიურ ცხოვრებას, დამოკიდებულებებს და ღირებულებებს. ამ შედეგების გაგებამ კი შეიძლება, ხელი შეუწყოს ტექნოლოგიების პასუხისმგებლობიან განვითარებას და დანერგვას. ვებ და მობილური აპლიკაციების შემქმნელი ნიგერიელი ედეჰ სამუელ ჩუკვუმეკას აზრით, „ტექნოლოგია განსაზღვრავს კულტურული ევოლუციის გზას, რადგან ის გავლენას ახდენს კულტურის ყველა ასპექტზე. ტექნოლოგია ჰარმონიაში უნდა იყოს საზოგადოების სოციალურ და კულტურულ პირობებთან, რათა დაიკავოს უფრო დიდი კულტურული განზომილება...“.⁷ ეს მოსაზრება ხაზს უსვამს კულტურული სენსიტიურობის და კონტექსტური ცნობიერების მნიშვნელობას ტექნოლოგიის განვითარებასა და განხორციელებაში. მნიშვნელოვანია, ნოვატორებმა გაიაზრონ საკუთარი შემოქმედების კულტურული შედეგები, რათა ტექნოლოგიებმა ძირი კი არ გამოუთხარონ იმ თემების კულტურულ ქსოვილს, რომლებსაც ემსახურებიან, არამედ გააძლიერონ ისინი.

2023 წლის თებერვალში ჩვენ მიერ გამოკითხვის მეთოდით დაიგეგმა და განხორციელდა საზოგადოებრივი აზრის კვლევა თემაზე „ახალი ტექნოლოგიური შესაძლებლობების გავლენა საზოგადოებაზე“. შედეგები, რომლებიც მივიღეთ, მეტად საინტერესო აღმოჩნდა. გამოკითხულთა 87% სრულად, ხოლო 12,5% ნაწილობრივ ეთანხმება მოსაზრებას, რომ თანამედროვე ციფრული ტექნოლოგიური სამყაროს ეკოსისტემა, რომელიც გვთავაზობს ჰიბრი-

⁷ <https://bscholarly.com/impact-of-technology-on-culture-tradition-and-social-values/> 2022.

დულ, ინოვაციურ ტექნოლოგიურ ინფრასტრუქტურას, მოქნილ გარემოს, ხელმისაწვდომობას და სერვისების მრავალფეროვნებას, სწავლის და მუშაობის ახალ გზებს, არის მეტად მნიშვნელოვანი. რესპონდენტთა აბსოლუტური უმრავლესობისთვის თანამედროვე ტექნოლოგიები კულტურული ევოლუციის საწინდარი და სისტემური სიახლეების მომტანია.

ციფრული განათლება გადამწყვეტ როლს ასრულებს უნარების სწავლებაში, საინფორმაციო ნავიგაციასა და ინტერპრეტაციაში. ინფორმაციის მოძიებისას რაც უფრო მეტად ვეყრდნობით ციფრულ პლატფორმებს, მით უფრო მნიშვნელოვანია მედიაწიგნიერების და კრიტიკული აზროვნების ხელშეწყობა. თანამედროვე ეპოქაში ცოდნის შექმნის გზები მუდმივად ვითარდება, რაც ხელს უწყობს უფრო ჯანსაღი ციფრული საინფორმაციო გარემოს და მეტად ინფორმირებული საზოგადოების ჩამოყალიბებას.

თანამედროვე რეალობაში ტექნოლოგიურ პროცესებში მნიშვნელოვანი ადგილი აუდიოვიზუალურ ტექნოლოგიებს უჭირავთ. COVID-19 პანდემიის დროს სწორედ ეკრანული შემოქმედება გახდა კომუნიკაციის, ადამიანური ურთიერთობების, თანამედროვე ცივილიზაციის ფლაგმანი. იზოლაციის პერიოდში აუდიოვიზუალურმა კულტურამ ბევრი ნოვატორული გამოგონება წარმოგვიდგინა და მრავალი ფუნქცია შეითავსა და იქცა სასწავლო პლატფორმად.⁸ ჩვენი კვლევის შედეგად, გამოკითხულთა 95,9% აფიქსირებს მოსაზრებას, რომ თანამედროვე სამყაროში ეკრანი გახდა ჩვენი ცხოვრების განუყოფელი ნაწილი, რომელიც მუდმივად აკონტროლებს საზოგადოების „ქცევის წესს“. მათ ასევე აღნიშნეს, რომ აუდიოვიზუალური ტექნოლოგიები მნიშვნელოვანია სასწავლო პროცესებისათვის. შესაბამისად, ახალი პლატფორმები ცოდნის მსოფლიოს საუკეთესო სასწავლო დაწესებულებებში მიღების საშუალებას იძლევა.

ციფრულმა ტექნოლოგიამ საგრძნობლად დააჩქარა ინფორმაციის და სიახლეების გავრცელება. თუმცა ამას როგორც დადებითი, ასევე უარყოფითი შედეგები აქვს, სასწრაფო რეაგირების ხელშეწყობიდან, დეზინფორმაციის პოტენციურ გავრცელებამდე.

ციფრული ტექნოლოგია ინფორმაციის სწრაფად და ეფექტურად გავრცელების საშუალებას იძლევა. შესაძლებლობას გვაძ-

⁸ ჭანტურია თ., ეკრანული კულტურა – თანამედროვე ცივილიზაციის ფლაგმანი, სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი #2 (92), 2023.

ლევს, განახლებული გლობალური მოვლენების, ახალი ამბების და საგანგებო სიტუაციებისას ვიყოთ რეალურ დროში. ხელს უწყობს ცოდნის/გამოცდილების გაზიარებას სხვადასხვა სფეროში და კულტურაში. ინტერნეტის და ციფრული პლატფორმების წყალობით ადამიანებს უფრო დიდი წვდომა აქვთ ინფორმაციაზე, რაც ეხმარება მათ მიიღონ ინფორმირებული გადაწყვეტილებები. თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ ინფორმაციის გავრცელების სიჩქარემ ასევე შეიძლება გამოიწვიოს დეზინფორმაციის და ყალბი ამბების ვირუსულად სწრაფი გავრცელება, რაც სავალალო შედეგის მომტანია. ასევე, ინფორმაციის სწრაფი გაცვლა იწვევს კონფიდენციალურ შეშფოთებას, ვინაიდან პერსონალური მონაცემების გაზიარება და გამოყენება თანხმობის გარეშე შესაძლებელია. ამიტომ მნიშვნელოვანია, გვესმოდეს, რომ ციფრულ ეპოქაში ჯანსაღი, საინფორმაციო ეკოსისტემის შესანარჩუნებლად აუცილებელია პასუხისმგებელი ციფრული პოლიტიკის შექმნა და მონაცემთა დაცვის უზრუნველყოფა.

ციფრული ტექნოლოგიის, როგორც კულტურის ფორმის, შესწავლამ პოტენციური პრობლემების ფართო სპექტრის წინაშე დაგვაყენა:

- **ციფრული განხეთქილება** – არათანაბარი წვდომა ინტერნეტსა და ციფრულ ტექნოლოგიებზე ქმნის ციფრულ უფსკრულს, რაც იწვევს უთანასწორობის განცდას.
- **კიბერუსაფრთხოება და კონფიდენციალურობა** – ციფრული ტექნოლოგიების ფართო გამოყენება ქმნის მონაცემთა კონფიდენციალურობის და კიბერუსაფრთხოების რისკებს.
- **დეზინფორმაცია** – ციფრული პლატფორმებით ინფორმაციის გაცემის სისწრაფემ შეიძლება განაპირობოს ყალბი ინფორმაციის მასობრივ გავრცელება.
- **ციფრული დამოკიდებულება** – ციფრული მოწყობილობების და სოციალური მედიის გადაჭარბებული გამოყენება იწვევს ციფრულ დამოკიდებულებას და უარყოფითად მოქმედებს ფსიქიკურ ჯანმრთელობაზე.
- **პირისპირი კომუნიკაციის ეროზია** – ციფრული კომუნიკაციის გავრცელებამ შეიძლება გამოიწვიოს პირისპირი ურთიერთობის დაქვეითება, რაც გავლენას მოახდენს ურთიერთობების ხარისხსა და სოციალურ უნარებზე.
- **ეთიკური დილემები** – ციფრული ტექნოლოგია ბადებს ეთიკურ

კითხვებს, რომლებიც დაკავშირებულია მონაცემთა შეგროვებასთან, ხელოვნურ ინტელექტთან და ავტომატიზაციასთან, ალგორითმულ მიკერძოებასთან და ისეთი განვითარებადი ტექნოლოგიების ეთიკურ გამოყენებასთან, როგორცაა სახის ამოცნობა.

- **გარემოზე ზემოქმედება** – ციფრული ტექნოლოგიების და მონაცემთა ცენტრების სწრაფი ზრდა ხელს უწყობს ენერჯის მოხმარებას და ელექტრონული ნარჩენების მატებას, რაც იწვევს გარემოსდაცვით პრობლემებს.

ამ საკითხების გააზრებული და ერთობლივი განხილვით, ჩვენ შეგვიძლია გამოვიყენოთ ციფრული ტექნოლოგიების პოტენციალი, როგორც პოზიტიური კულტურული ძალა, ხოლო შევამციროთ მათი უარყოფითი ზემოქმედება ადამიანებზე, საზოგადოებასა და გარემოზე.

დასასრულს შეგვიძლია ვთქვათ, ციფრული ტექნოლოგიების გავლენა მრავალმხრივია და მუდმივად ვითარდება. ის ცვლის ჩვენს კულტურულ ლანდშაფტს, ზემოქმედებს სოციალურ დინამიკაზე, ხელახლა განსაზღვრავს ურთიერთდაკავშირებულ სამყაროში ჩვენი ურთიერთობის და კომუნიკაციის გზას. ამ ცვლილებების პასუხისმგებლობით მიღება და ციფრული ტექნოლოგიების პოტენციალის გამოყენება გამოიწვევს უფრო ინკლუზიური, ინფორმირებული და ინოვაციური გლობალური საზოგადოების ჩამოყალიბებას.

ბიბლიოგრაფია:

- ჭანტურია თ., ეკრანული კულტურა – თანამედროვე ცივილიზაციის ფლაგმანი, სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი #2 (92), თბ., 2023.
- Anderson, J.Q., *Imagining the Internet: Personalities, Predictions, Perspectives*, 2005, <https://www.elon.edu/u/imagining/time-capsule/150-years/back-1920-1960>
- Banse, G., Grunwald, A. *Technik und Kultur, Bedingungs und Beeinflussungsverhältnisse*, KIT Scientific Publishing, 2019
- Bates, A. *Teaching in A Digital Age: Guidelines for designing teaching and learning*. A.W. (Tony) Bates, University of British Columbia, 2019.

- Chukwuemeka, S. Impact of Technology on Culture, Tradition and Social Values, 2022, <https://bscholarly.com/impact-of-technology-on-culture-tradition-and-social-values/>
- Dessauer, F. Streit Um Die Technik. Josef Knecht; 2. Aufl. Edition, 1958.
- Erdurmazli E, Effects of Information Technologies on Organizational Culture: A Discussion Based on the Key Role of Organizational Structure, 2020, <https://www.intechopen.com/chapters/72534>
- Fouche, R. D., Technology Studies (Key Issues for the 21st Century) SAGE Publications, 2008.
- From the President In the Ruins of the Present: Don DeLillo and the Age of Social Media, Newsletter 10.1., 2017, <https://delillosociety.com/archive/newsletter-10-1-2017/>
- Raja, R., Nagasubramani, P.C. Impact of modern technology in education, 2018, https://www.researchgate.net/publication/325086709_Impact_of_modern_technology_in_education
- Wolffgramm, H., Allgemeine techniklehre elemente, strukturen, gesetzmässigkeiten. Copyright by Horst Wolffgramm, 2012
- Ванслов, В. Научно-технический Прогресс и Культура, Культура и Искусство, 6(12), 2012.

ხელოვნების ფილოსოფია

სოფიო მოდებაძე,
ფილოსოფიის დოქტორი
ვანო სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო
კონსერვატორიის მოწვეული ლექტორი
შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო
უნივერსიტეტის მოწვეული ლექტორი

რეზიუმე

კვლევის მიზანია, განვიხილოთ ხელოვნების არსისა და დანიშნულების საკითხი სხვადასხვა ფილოსოფიურ მიმდინარეობასა თუ ფილოსოფოსთან მიმართებაში.

ნაშრომში განხილულია კანტის თეორია მხატვრული შემოქმედების რაობის, გენიოსის, ნიჭის, წარმოსახვის უნარების, მოქმედების სპეციფიკის შესახებ. განიხილება საკითხები – რას გულისხმობს კანტი გენიის ცნებაში? რატომ არის, მისი აზრით, გენიოსი შესაძლებელი მხოლოდ ხელოვნებაში? სულის რომელი უნარი წარმოშობს გენიას?

კანტის მოსაზრებას, რომ მხოლოდ ხელოვნებაშია შესაძლებელი გენიოსი, იზიარებს შელინგიც. ნაშრომში ასევე განხილულია შელინგის შეხედულებები ხელოვნების დანიშნულების შესახებ, ფრიდრიხ შილერის შრომა „ადამიანის ესთეტიკური აღზრდის შესახებ“, რომელიც საგანმანათლებლო ამოცანების შესრულებაში უმნიშვნელოვანეს როლს ანიჭებს ესთეტიკურ აღზრდას.

საინტერესოა შილერის აზრები თანამედროვე სინამდვილის შესახებ, რომლის მიხედვითაც ბატონობენ მოთხოვნილებები, სარგებლიანობა დროის კერპია, ამ უხეშ სასწორზე კი ხელოვნებას არ აქვს წონა და თანდათან ქრება საუკუნის ხმაურიანი ბაზრიდან. შილერი სვამს კითხვას, როგორ უნდა გადაირჩინოს თავი ხელოვანმა ეპოქის იმ მანკიერებებისაგან, რომლებითაც გარემოცულია.

ასევე განხილულია შილერის კონცეფციები ნაივური და სენტიმენტალური პოეზიის შესახებ, ისეთი მსოფლმხედველობრივი საკითხი, როგორცაა ხელოვანისა და სინამდვილის მიმართების პრობლემა, რომელიც ასევე ხაზს უსვამს ხელოვნების დანიშნულების გააზრების აუცილებლობას. დასმულია კითხვა, არის თუ არა ხელოვნება ჭეშმარიტი, როდესაც სინამდვილეს სცილდება და

სრულიად იდეალური ხდება? იარსებებს თუ არა ხელოვანი რეალობის გარეშე? – ამ მხრივ საინტერესოა ჰეგელის, ნიცშეს, შოპენჰაუერის, კამიუს, არტურ დანტოს შეხედულებები, ასევე, ალექსანდრე მენის მოსაზრება, რეალისტურ ხელოვნებაზე გადასვლა ნიშნავდა თუ არა პროგრესს, ვითარდება თუ არა ხელოვნება საბოლოოდ და რა არის მისი დანიშნულება.

კვლევის შედეგად შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ნამდვილ ხელოვნებას არასოდეს უცხოვრია თანამედროვეობისგან გაქცევით, თუმცა, ის ადამიანები, რომლებიც გაურბოდნენ დროს, იძირებოდნენ წარსულის ლაბირინთებში ან მისტიციზმის ნისლში ეხვეოდნენ – მაინც თანამედროვეობის გამომხატველად რჩებოდნენ, რამდენადაც ეს გაქცევა სინამდვილიდან, თანამედროვე სოციალურ ჯგუფთა თუ ფენათა მისწრაფებებს ასახავდა.

ამრიგად, ის, რაც სინამდვილეში რჩება, ხელოვნებაა, რომელიც, სიმულირებული სინამდვილისგან განსხვავებით, უფრო სტაბილური და მდგრადია. ამიტომ, სწორედ ხელოვნებას შეუძლია შეინარჩუნოს და გადაარჩინოს მსოფლიო ცივილიზაცია.

ხელოვნების არსისა და დანიშნულების საკითხი ფილოსოფიაში

საკვანძო სიტყვები: ხელოვნება, გენიოსი, არსი, დანიშნულება, ნაივური, სენტიმენტალური, კანტი, შილერი, შოპენჰაუერი

ხელოვნების არსისა და დანიშნულების საკითხი სხვადასხვა ფილოსოფოსთან და ფილოსოფიურ მიმდინარეობაში განსხვავებულად წყდებოდა.

ამ მხრივ, აღსანიშნავია გერმანელი ფილოსოფოსის, იმანუელ კანტის შეხედულებები მხატვრული შემოქმედების რაობის, გენიოსის, ნიჭის, წარმოსახვის უნარების მოქმედებისა და სპეციფიკის შესახებ.

კანტის მიხედვით, ხელოვნების ნაწარმოები მით უფრო ღირებულია, რაც უფრო ჰგავს ბუნებრივს, გამოხატავს არა პედანტურ დოგმებს, არამედ თავისუფალი შემოქმედების პროდუქტია. ამ თეზისს კანტი მიჰყავს ნიჭის, ტალანტის, გენიის კვლევამდე. აქვე აღვ-

ნიშნავ, რომ „გენიის“ ცნებაში ფილოსოფოსი გულისხმობს თვითნაბად ნიჭს არაჩვეულებრივი ნაწარმოების შესაქმნელად.

კანტი ხაზს უსვამს იმ აზრს, რომ მხოლოდ ხელოვნებაში ვლინდება გენიოსი. „სავსებით შესაძლებელია, შევისწავლოთ ყოველივე ის, რაც ნიუტონმა გადმოსცა თავის უკვდავ ნაშრომში „ბუნების ფილოსოფიის საწყისები“, მაგრამ შეუძლებელია ვისწავლოთ კარგი მელექსეობა. ვერავითარი ჰომეროსი ვერ გვიჩვენებს, როგორ ჩნდება და ერთდება მის თავში ფანტაზიით აღსავსე და ამრით მდიდარი იდეები იმიტომ, რომ თვითონაც არ იცის ეს“.¹

გენიის შესახებ კანტის განსაზღვრებაში უნდა აღინიშნოს „არაცნობიერის“ შემოტანის მცდელობა. ხელოვნება არაცნობიერის, გაუგებრის, გონებისთვის მიუწვდომლის შემოქმედებაა, ხელოვანმა არ იცის, რას ქმნის. მაგალითად, პლატონი ამ ფაქტს ხსნის, რომ მუზა იპყრობს ადამიანს და ავტომატურად ასრულებინებს მხატვრულ შედეგს, შემოქმედების მოთხოვნილება კი ისეთი ძლიერია, რომ ადამიანს არ შეუძლია არ შექმნას. „მხატვრული შემოქმედების აქტი ალოგიკურია, რომლის ახსნა არავის, თვით შემოქმედსაც არ შეუძლია. თუ რამესთან შეიძლება მისი შედარება, მხოლოდ სიზმართან ან ზმანებასთან“.²

რაც შეეხება კანტს, მისთვის ხელოვნება მიზნის გაცნობიერების შედეგია, სადაც გადამწყვეტია გონება, ამიტომ კანტი არ არის ირაციონალისტი ესთეტიკაში. იგი ამბობს, სულის რომელი უნარი წარმოშობს გენიას. ფილოსოფოსი სულში გულისხმობს „ესთეტიკური იდეების“ წარმოსახვის უნარს, რომელსაც სულიერი ძალები მიზანშეწონილ მოქმედებაში მოჰყავს და წარმოშობს თამაშს. კანტის მიხედვით, თამაში უმიზნო ქმედებაა, თვითტკბობაა, რაც იმას ნიშნავს, რომ მას მიზანი გარეთ კი არ ეგულება, არამედ თავისთავში ატარებს მას. ასეა ხელოვნებაშიც, გენიოსი თვითნაბადი ორიგინალია, „ბედის ნებიერია“, რომელიც თავად ქმნის წესებს.

კანტის მოსაზრებას, რომ მხოლოდ ხელოვნებაშია შესაძლებელი გენიოსის არსებობა, იზიარებს შელინგიც. თუმცა, კანტისაგან განსხვავებით, შელინგი მთლიანად ამისტიფიცირებს როგორც ხელოვანის პიროვნებას, ისე მხატვრულ შემოქმედებას. შელინგთან ხელოვნება გამოცხადებულია ღვთაებრივი შემოქმედების უშუალო გამოვლენად, ხოლო გენიოსი წარმოდგენილია იმ მედიუმად,

¹ გულიგა, კანტი, 1986, გვ. 211.

² პლატონი, იონი, დიდი ჰიპია, მენონი, 1974, გვ. 21.

რომლის მეშვეობითაც ობიექტივირდება შემოქმედება.

შესაბამისად, შელინგის აზრით, ხელოვნების თითოეულ ნაწარმოებს შეუძლია, დააკმაყოფილოს ადამიანის სასიცოცხლო ლტოლვა უსასრულობისკენ, ეს სასრული არსება, თავისი უნიკალობითა და განუმეორებლობით, აზიაროს უსასრულოს.

გენიის შესახებ მოსაზრებები გვხვდება შოპენჰაუერთანაც. არტურ დანტო ნაშრომში „ხელოვნება დასასრულის შემდეგ: თანამედროვე ხელოვნება და ისტორიის მიჯნა“ ყურადღებას ამახვილებს შოპენჰაუერის ნაშრომზე „სამყარო, როგორც ნება და წარმოდგენა“, რომელშიც ის საუბრობს ორ დაპირისპირებულ ღირებულებაზე – მშვენიერებასა და სარგებლიანობაზე.

ასევე განიხილავს რომანტიკულ წარმოდგენას გენიოსის შესახებ, რომელსაც ნებისგან დამოუკიდებლად მომუშავე ინტელექტთან აიგივებს. ამდენად, შოპენჰაუერთან გენიოსის ქმნილებები არ ემსახურება სარგებლის მქონე მიზნებს. ის მიიჩნევს, რომ უსარგებლობა გენიოსის ნამუშევრის ერთ-ერთი მახასიათებელია და მისი კეთილშობილების ნიშანია: „გენიოსის ქმნილება, შეიძლება, იყოს მუსიკა, ფილოსოფია, ფერწერა, პოეზია, რომლებშიც არაფერია გამოყენებადი ან სარგებლიანი. ყველა სხვა ადამიანური საქმიანობა კი ჩვენი არსებობის მომსახურებისა და შემსუბუქებისთვისაა; ხელოვნება მხოლოდ თავისივე თავისთვის არსებობს და მას ისე უნდა მოეპყრო, როგორც ყვავილებს. ჩვენს გულს ახარებს მისით ტკბობა, რადგან გვავიწყებს მძიმე მიწიერ ატმოსფეროს“.³

შოპენჰაუერმა გააქრო იმის შეკითხვის სურვილიც კი, თუ რა პრაქტიკული სარგებელი შეიძლება ჰქონდეს ესთეტიკურ გამოცდილებას. პრაქტიკულობის საკითხებს შოპენჰაუერი განსაზღვრავს, როგორც ინდივიდის ან ჯგუფის ინტერესებს და ამით ის ნებაზე მიუთითებს. ამრიგად, კანტის ხელოვნების, როგორც „უმიზნო მიზანშეწონილობის“ პრინციპმა შოპენჰაუერიც მოიცვა, მან ერთმანეთისაგან გამიჯნა ესთეტიკა და სარგებლიანობა.

შოპენჰაუერის აზრით, გენია წმინდა ჭვრეტის უნარია. ეს არის უნარი იმისა, რომ ჩემი შემეცნება გავათავისუფლო ნების მსახურებისაგან, ესე იგი, დავივიწყო ჩემი, როგორც ინდივიდის სურვილები, მიზნები, ინტერესები და მთლიანად საგანს მივეცე, სრული ობიექტურობას მივადწიო. ამისათვის ხელოვნება „აჩერებს დროის ბორბალს“, სამყაროს მოვლენათა მდინარებიდან გამოყოფს

³ დანტო, ხელოვნება, 2014, გვ. 78.

თავისი ჭვრეტის ობიექტს. იგი, როგორც გენიის ქმნილება, იდეათა წვდომის შესაძლებლობაა, რომელიც სუბიექტის ამაღლებას გულისხმობს. შოპენჰაუერის აზრით, ამგვარი ამაღლება არ შეუძლია ჩვეულებრივ ადამიანებს, რომლებიც, როგორც წესი, საკუთარი „მე“-სათვის სასარგებლო საგნებზე ფიქრობენ, არამედ მხოლოდ გენიოსებს.

მნიშვნელოვანია კითხვის დასმა, თუ რა არის ხელოვნების დანიშნულება, როგორი ხელოვნება სჭირდება ადამიანს – სულიერ სამყაროზე ორიენტირებული, რომანტიკული კონცეფცია თუ რეალისტური?

ხელოვნების დანიშნულების შესახებ მსჯელობს შილერიც, ნაშრომში „ადამიანის ესთეტიკური აღზრდის შესახებ“. იგი მოუწოდებს ხელოვანებს, რომ ადამიანები აღზარდონ სილამაზით, რადგან სილამაზე ადამიანის შინაგანი, იმანენტური მოთხოვნილებაა. თუმცა, იმასაც აღნიშნავს, რომ თანამედროვე სინამდვილე – რომელშიც მოთხოვნილებები ბატონობენ, ხოლო სარგებლიანობა დროის დიდი კერპია – არ არის ხელსაყრელი გარემო პიროვნების განვითარებისთვის. მისი აზრით, ამ უხემ სასწორზე ხელოვნებას არ აქვს წონა და იგი თანდათან ქრება საუკუნის ხმაურიანი ბაზრიდან.

შილერი სვამს კითხვას – როგორ გადაიჩინოს ხელოვანმა თავი ეპოქის იმ მანკიერებებისაგან, რომლებითაც გარემოცულია? იგი ამბობს, რომ ხელოვანმა გონებას უნდა მიანდოს სინამდვილის სფერო, თავად კი შესაძლებლობისა და აუცილებლობის კავშირიდან იდეალის წარმოსაქმნელად იღვწოდეს. „ხელოვნება მხოლოდ იმითაა ჭეშმარიტი, რომ სინამდვილეს სცილდება და სრულიად იდეალური ხდება“.⁴

საინტერესოა შილერის მოსაზრებები ნაივური და სენტიმენტალური პოეზიის შესახებ, რომლის მიხედვითაც წინ არის წამოწეული ისეთი მსოფლმხედველობრივი საკითხი, როგორიცაა ხელოვანისა და სინამდვილის მიმართების პრობლემა, რაც ასევე ხაზს უსვამს ხელოვნების დანიშნულების გააზრების აუცილებლობას. მისი აზრით, ნაივური პოეტები გადმოგვცემენ მშრალ სიმართლეს. ასეთ პოეტებად მიაჩნია ანტიკურობიდან ჰომეროსი და ახალი დროიდან შექსპირი. შილერი გამოცემას გამოთქვამს იმის შესახებ, რომ აღნიშნულ პოეტებს, განსხვავებით სენტიმენტალური პოეტე-

⁴ შილერი, რჩეული, 1965, გვ. 300.

ბისაგან, ახასიათებთ უკიდურესი თავშეკავებული ობიექტივიზმი ამაღლებული ტრაგიკული მოვლენების მიმართ, არ გამოხატავენ შეფასებას. შილერი ამტკიცებს, რომ ნაივური პოეზია უფრო შეეფერება ანტიკურ ეპოქას, სენტიმენტალური – თანამედროვეს, ამასთან ერთად, იგი სწორად აღნიშნავს, რომ ორივე სახის პოეზია გვხვდება, როგორც ანტიკურ ხანაში, ისე ახალ დროში. საკითხის ასეთი დასმით შილერი აყენებს ობიექტივიზმისა და სუბიექტივიზმის, რეალისტური და რომანტიკული შემოქმედებითი მეთოდების პრობლემას.

წერილში „ქოროს გამოყენება ტრაგედიაში“ მისი ძირითადი თემისია, რომ ხელოვნება არ უნდა დასცილდეს იდეალურს. შილერი ხელოვნებაში ქოროს შემოტანით ომს უცხადებს ნატურალიზმს. ჩვენ შეგვიძლია, დავსვათ კითხვა – იარსებებს ხელოვანი რეალობის გარეშე?

აღბერ კამიუ ნაშრომში „ამბოხებული ადამიანი“ აღნიშნავს, რომ „შემოქმედება ერთდროულად სამყაროს ერთიანობისა და მისი უარყოფის მოთხოვნაა. მაგრამ ის სამყაროს იმის გამო უარყოფს, რაც მას აკლია და ზოგჯერ იმის გამოც, რასაც ეს სამყარო წარმოადგენს“.⁵

„სულ უფრო მეტად ვრწმუნდები, რომ არ არის საჭირო ღმერთის განსჯა შექმნილი სამყაროს გამო, ეს უბრალოდ წარუმატებელი ესკიზია. ყოველი ხელოვანი ცდილობს ამ ესკიზის გადაკეთებას და მისთვის იმის დამატებას, რაც აკლია“⁶ – აღნიშნავდა ვან გოგი.

როგორც აღბერ კამიუ წერს, ვერანაირი ხელოვნება ვერ იარსებებს ტოტალური უარყოფით. ხელოვნება ეჭვქვეშ აყენებს რეალობას, მაგრამ არ გაურბის მას. სილამაზის შესაქმნელად მან ერთდროულად უნდა უარყოს რეალობა და აღფრთოვანდეს მისი ზოგიერთი ასპექტით. შეიძლება ითქვას, რომ ნამდვილ ხელოვნებას არასოდეს უცხოვრია თანამედროვეობისგან გაქცევით. თუმცა ის ადამიანები, რომლებიც გაურბოდნენ თავის დროს, იძირებოდნენ წარსულის ლაბირინთებში ან მისტიციზმის ნისლში ეხვეოდნენ და მაინც თანამედროვეობის გამომხატველად რჩებოდნენ – რამდენადაც ეს გაქცევა სინამდვილიდან თანამედროვე სოციალურ ჯგუფთა თუ ფენათა მისწრაფებებს ასახავდა. ხელოვნება ხომ უპირველესი სფეროა, რომელშიც აისახება სულში მიმდინარე

⁵ კამიუ, ამბოხებული, 2019, გვ. 317.

⁶ იქვე, კამიუ, ამბოხებული, 2019, გვ. 320.

ცვლილებები, სად იმყოფება სული დროის ამა თუ მონაკვეთში, რა არის მისი მოთხოვნა, რა აღელვებს და სხვა.

„ტემმარიტია ხელოვანი, რომელიც არ უშინდება ფართო მასების უკმაყოფილებას, მიჰყვება „შინაგან აუცილებლობას“ და ახალ ფორმებს ქმნის, რომლებიც ხშირად ფართო მასებისთვის მარტივად აღქმადი არ არის⁷ – წერს ვასილ კანდინსკი. მისი აზრით, სწორედ ამიტომ, რომ ხშირად ხელოვანი საზოგადოების მხრიდან ლანძღვისთვისაა განწირული.

ჯერ კიდევ ჰეგელი „ესთეტიკაში“ აღნიშნავდა, რომ ჩვენ მივართვით ხელოვნების ნაწარმოებთა თაყვანისცემისა და გაღმერთების ხანა. აზრმა და რეფლექსიამ „კაზმულ ხელოვნებას“ გაუსწრო. ეს გადააბრალებს თანამედროვეობის გასაჭირს, ცხოვრების დახლართულ-გართულებულ მდგომარეობას, რაც სულს ნებას არ აძლევს, რომ ხელოვნება მაღალ მიზანს ემსახუროს. ამ გასაჭირსა და ინტერესებს პასუხობს ინტელექტი მეცნიერებათა სახით, რომელსაც სარგებელი მოაქვს ასეთი მიზნებისთვის.

ჰეგელის მიხედვით, ხელოვნება სულიერ მოთხოვნილებათა იმ დაკმაყოფილებას ვეღარ იძლევა, უწინდელი ეპოქა და ხალხი რომ ეძებდა მასში. მისი აზრით, თანამედროვე ხელოვნება მიმართულია შემეცნებითი განხილვისკენ, მეცნიერულად გავიაროთ, თუ რა არის ხელოვნება. ამრიგად, ჰეგელთან „ხელოვნება მოწოდებულია, რომ ტემმარიტება გამოამჟღავნოს გრძნობადი განსახიერების ფორმაში“.⁸

საინტერესოა კიდევ ერთი საკითხი – ვითარდება თუ არა ხელოვნება. ამ საკითხთან დაკავშირებით, ნებისმიერი თანამედროვე მხატვარი ან ხელოვნებათმცოდნე იტყვის, რომ არქაული ბერძნული ხელოვნება განსაკუთრებული სილამაზეა, ხოლო ახალი ევროპული კულტურა ბოლო ოთხასი წელი იმყოფებოდა ანტიკურობის შესახებ რენესანსული მითის ერთგვარი ჰიპნოზის ქვეშ. ეს მითი შემდეგში მდგომარეობდა: ძველ ბერძენთა ცხოვრება, შემოქმედება, აზროვნება და ხასიათი მთლიანობაში გამოხატავდა კაცობრიობის გულუბრყვილო, თითქმის სამოთხისეულ მდგომარეობას, რაც, თავის მხრივ, ხალისიანი, სიცოცხლით სავსე და ოპტიმისტური მსოფლმხედველობაა. მაგალითად, აღექსანდრე მენის მოსაზრებით, რეალისტურ ხელოვნებაზე გადასვლა სრულე-

⁷ კანდინსკი, სულიერების, 2013, გვ. 7.

⁸ ჰეგელი, ესთეტიკა, 1973, გვ. 70.

ბითაც არ ნიშნავს პროგრესს. ეს მხოლოდ ისტორიის ერთ-ერთი ფაზაა. თავად ისტორია ადამიანური შემოქმედების ბედისწერაა. უდავოა, რომ სულიერ სამყაროში არის აღმასვლა, ოღონდ ის სულ სხვა ტიპის კანონზომიერებას ექვემდებარება. ის, რაც სულისმიერია, არა მხოლოდ წარსულის, არამედ აგრეთვე აწმყოს, დღევანდელობის კუთვნილებაა და სწორედ ეს განზომილება აერთიანებს ხელოვნების სფეროში წარსულსა და აწმყოს და ამგვარად შემოდის მარადიული სწრაფწარმავალი დროის მდინარებაში.

ალექსანდრე მენი მაგალითისთვის ასახელებს ტრაგედიებს: „ტრაგედიები არა მხოლოდ უბრალოდ ლიტერატურის ისტორიის კუთვნილება და კულტურული მემკვიდრეობაა, არამედ თითოეული მათგანი ჩვენს დღევანდელ სიმდიდრეს წარმოადგენს - ისინი დღესაც მარადიულ კითხვებს სვამენ. ამიტომ „ანტიგონე“, „მედეა“, „ელექტრა“ და სხვა დრამები განაგრძობენ არსებობას და ხდება მათი ინტერპრეტირება თეატრის სცენასა თუ კინოეკრანებზე“.⁹

ვფიქრობ, რომ ხელოვნებისაგან ადამიანი ელოდება შინაგანი ჰარმონიის აღდგენას, რასაც ისტორიულად ახერხებდა კიდევ. „არსებობს „ხელოვნებით ნუგეშისცემა“, რომლის საშუალებით გამოწვეულ თრობას სხვაზე მეტი უნარი აქვს, შენიღბოს ჯურღმულის საშინელებანი. მის ერთ-ერთ საკვირველ უპირატესობას წარმოადგენს ის, რომ ხელოვნების ენაზე გამოხატული საშინელება მშვენიერებად იქცევა, ხოლო რიტმში გადმოცემული, კადენციით ნათქვამი ტკივილი, სულს მშვიდი სიხარულით ავსებს“.¹⁰

საინტერესოა, ახლა როგორ გაართმევს თავს ამ ამოცანას? კერძოდ, ახალ რეალობაში საქმე ეხება მხატვრული შემოქმედების სტატუსს. შეძლებს კი ხელოვნება ადამიანის ცნობიერებაზე გემოქმედების უნარით კვლავ გაუწიოს კონკურენცია ფილოსოფიასა და რელიგიას? თუ ცხოვრების სამშვენიის სტატუსით უნდა დაკმაყოფილდეს, რომ ემოციური დეფიციტი აუნაზღაუროს ადამიანს?

საბოლოოდ, ხელოვნების ჭეშმარიტი დანიშნულება არის არა ის, რომ ილუზორული თვლემისაკენ გვიბიძგოს, არამედ სამყაროს საფუძვლების წვდომის საშუალება გააჩინოს. შეიძლება ითქვას, რომ ხელოვანი არის ხელი, რომელსაც ადამიანის სული, ამა თუ იმ კლავიშის (ფორმა) საშუალებით მიზანმიმართულად მოჰყავს ვიბრაციაში.

⁹ მენი, მსოფლიო, 2012, გვ. 167.

¹⁰ ბოდლერი, რომანტიკული, 1996, გვ. 128.

ამრიგად, ის, რაც სინამდვილეში რჩება, ხელოვნებაა, რომელიც, სიმულირებული სინამდვილისგან განსხვავებით, სტაბილური და მდგრადია. უფრო მეტია, ვიდრე სამყაროს ორგანული კლოუნადა, ამიტომ სწორედ ხელოვნებას ძალუძს, შეინარჩუნოს და გადაარჩინოს მსოფლიო ცივილიზაცია.

ბიბლიოგრაფია:

- ბოდლერი შ., რომანტიკული ხელოვნება, თბ., 1996.
- გულიგა ა., კანტი, თბ., 1986.
- დანტო ა., ხელოვნება დასასრულის შემდეგ: თანამედროვე ხელოვნება და ისტორიის მიჯნა, თბ., 2014.
- კამიუ ა., ამბოხებული ადამიანი, თბ., 2019.
- კანდინსკი ვ., სულიერების შესახებ ხელოვნებაში, თბ., 2013.
- მენი ა., მსოფლიო სულიერი კულტურა, თბ., 2012.
- პლატონი, იონი, დიდი ჰიპია, მენონი, თბ., 1974.
- შილერი ფ., რჩეული თხზულებანი, ტ. 3, თბ., 1965.
- ჰეგელი, გ. ვ. ფ. ჰ., ესთეტიკა, თბ., 1973.

ხელოვნების მენეჯმენტი
და
კულტურული თურიზმი

ნაირა გალახვარიძე,
საქართველოს შოთა რუსთაველი თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი,
ეკონომიკურ მეცნიერებათა აკადემიური დოქტორი,
ასოცირებული პროფესორი

რეზიუმე

კურატორობის პრაქტიკის არსის გარკვევა 1988-1995 წლებში დაიწყო. 1967 წელს, ფაქტობრივად, სიგელაუბის, გემანის და ბროტარსის პროექტის პარალელურად გამოიცა „ახალი ინდუსტრიული საზოგადოება“, ცნობილი ეკონომისტისა და სოციოლოგის, ჯონ კენეტ გელბრეიტის წიგნი. საზოგადოებრივი წარმოების პარამეტრების ცვალებადობაში, გელბრეიტი ამბობს, რომ ამჟამად წარმოების აქტიური სუბიექტი ხდება არსებული ცოდნა, მეცნიერება, კრიტიკული რეფლექსია. აქედან მას გამოჰყავს შემდეგი პერსპექტივა – სულ მალე სამრეწველო კორპორაციები გახდებიან უნივერსიტეტების კათედრებისა და ლაბორატორიების დანამატები. თუმცა, რეალობაში ეს წინასწარმეტყველება განხორციელდა ზუსტად საწინააღმდეგოდ – დღეს კორპორაციები ყიდულობენ უნივერსიტეტებს (ისევე როგორც მუზეუმებს, საგამოფენო ცენტრებით), მაგრამ განვითარების ვექტორი ნაწინასწარმეტყველები იყო სწორად. თანამედროვე წარმოების ავანპოსტი არის კოგნიტიური ინდუსტრია, ესე იგი, ცოდნის ინდუსტრია.

გამოფენების ორგანიზატორი პოსტ-ინდუსტრიულ ეპოქაში საკუთარი თავის გაგებას იწყებს არა როგორც უბრალო ადმინისტრატორი, არამედ როგორც არტისტული თამაშების ფიგურა, მისი ეს ახალი როლი ფუძნდება საზოგადოებრივ პროცესებში და არსებული წლების საწარმოო გარდაქმნებში. აქედან მოყოლებული, გამოფენის ორგანიზატორი უკვე არა მცოდნე, არა მეცნიერ-მკვლევარია, რომელიც უკვე მზა ნაწარმოებების ექსპოზიციურ რიგებს გამოფენს ამა თუ იმ მეცნიერული მეთოდის მიხედვით, არამედ დღეს ის უფრო არის ცოცხალი ცოდნის მატარებელი. მისი საქმიანობის შემეცნებითი ფასეულობა იზადება მხატვართან შემოქმედებითი დიალოგის სტიქიით, ხოლო მის მიერ შექმნილი პროდუქტი უკვე არა იმდენად ექსპოზიციური ჩვენებაა, მკაცრი

გაგებით, რამდენადაც საგამოფენო მოვლენა. არ არის რთული, კიდევ ერთი დასკვნა გავაკეთოთ: საზოგადოებრივ წარმოებაში კულტურის ლიდერობის სიტუაციაში, როცა საზოგადოებრივი წარმოება ექვემდებარება კურატორის რეალურ თამაშის კონცეფციებს, ის ხდება ფიგურა, რომელიც უფრო ტევადად და სრულად წარმოადგენს წარმოებასა და წარმოებით ურთიერთობებს.

კურატორობის პრაქტიკა და ახალი ეკონომიკა

საკვანძო სიტყვები: კურატორობა, გამოფენა, ემონსტრირება, პოსტინდუსტრიული, კოგნიტიური, კომუნიკაცია, სოციალური

1969 წელს ზემანმა ორგანიზება გაუკეთა გამოფენას „როცა ურთიერთობები ხდება ფორმად“, საიდანაც იწყება კურატორობის, როგორც გაცნობიერებული პრაქტიკის ფორმირება. 1987 წელს გრენობლში (სამხრეთ-აღმოსავლეთ საფრანგეთი), თანამედროვე ხელოვნების ცენტრში იქმნება სკოლა, სადაც პირველად შეეცადნენ კურატორობა პროფესიული კვლავწარმოების საგნად ექციათ. ხელოვნების სისტემაში კურატორის პროფესიული პრაქტიკა და მისი ფუნქციები დროის სვლასთან ერთად გახდა მოთხოვნადი. საჭიროა, გათვალისწინებული იყოს საზოგადოებრივ წარმოებაში მომხდარი ცვლილებები, რომელიც წარიმართა დასავლურ ქვეყნებში კურატორობის გაჩენისას.

რატომ დაიწყო მაინცდამაინც „კურატორული შემობრუნება“ სწორედ 1960-იანი წლების ბოლოსა და 1970-იანი წლების დასაწყისში? ამ კითხვაზე ერთ-ერთი პასუხი არის შესაბამისობის ძიება ხელოვნების საგამოფენო დემონსტრირების ხასიათის ცვლილებასა და იმ წლებში საზოგადოებრივ წარმოებაში მომხდარ ცვლილებებს შორის. 1967 წელს, ფაქტობრივად, სიგელაუბის, ზემანის და ბროტარსის პროექტის პარალელურად, გამოიცა „ახალი ინდუსტრიული საზოგადოება“, ცნობილი ეკონომისტისა და სოციოლოგის, ჯონ კენეტ გელბრეიტის წიგნი. საზოგადოებრივი წარმოების პარამეტრების ცვალებადობაში გელბრეიტი ამბობს, რომ ამჟამად წარმოების აქტიური სუბიექტი ხდება არსებული ცოდნა, მეცნიერება, კრიტიკული რეფლექსი. აქედან მას გამოჰყავს შემდეგი პერსპექტივა – სულ მალე სამრეწველო კორპორაციები უნი-

ვერსიტეტების კათედრებისა და ლაბორატორიების დანამატებად იქცევიან. თუმცა, რეალობაში ეს წინასწარმეტყველება განხორციელდა ზუსტად საწინააღმდეგოდ – დღეს კორპორაციები ყიდულობენ უნივერსიტეტებს (ისევე როგორც მუზეუმებს, საგამოფენო ცენტრებით), მაგრამ განვითარების ვექტორი ნაწინასწარმეტყველები იყო სწორად. თანამედროვე წარმოების ავანპოსტი არის კოგნიტური ინდუსტრია, ესე იგი, ცოდნის ინდუსტრია.

ამგვარად, თუ ხელოვნება იწყებს ხელოვნებაზე რეფლექსიის (ადამიანის მიერ საკუთარი პიროვნების, ღირებულებების, მოტივების ემოციების, საქციელის, ცოდნისა და მდგომარეობის გაცნობიერება) წარმოებას, ხოლო გამოფენა იწყებს რეპრეზენტაციის კრიტიკის ჩვენებას, მაშინ საზოგადოებრივი წარმოების სფეროში იწყება არა იმდენად მატერიალური ნივთების, რამდენადაც იდეების წარმოება.

1973 წელს ამერიკელ სოციოლოგ დენიელ ბელს შემოაქვს განსაზღვრება „პოსტინდუსტრიული საზოგადოება“. ეს ტერმინი წარმოდგენილია უკვე მისი ცნობილი წიგნის დასახელებაში „მომავალი პოსტინდუსტრიული საზოგადოება“. მასში პოსტინდუსტრიულობაზე გამართულ კომპლექსურ ანალიზს წარმოადგენს ის, რომ კულტურას ბელი განისაზღვრავს არა იმდენად კეთილშობილ ხარისხში და მოჭარბებულ „მედნაშენში“, რამდენადაც როგორც საწარმოო „ბაზისის“ მამოძრავებელ ძალად. აქედან გამომდინარეობს ბელის მიერ შემოთავაზებული პოსტინდუსტრიული შრომის განსაზღვრება, რომლის არსი შემდეგნაირად ყალიბდება: „წარსულში ადამიანები უპირატესად ურთიერთქმედებდნენ ბუნებასთან, შემდეგ მანქანებთან, ახლა ისინი ურთიერთქმედებენ ურთიერთშორის. ის ფაქტი, რომ ადამიანები დღეს ურთიერთობენ სხვა ადამიანებთან და არ ურთიერთქმედებენ მანქანებთან, პოსტინდუსტრიულ საზოგადოებაში შრომის ფუნდამენტურ დახასიათებას წარმოადგენს. ახალი ურთიერთობებისათვის დამახასიათებელია პიროვნებათა ურთიერთობა და დიალოგი, ადამიანებს შორის თამაშები. აქ ძირითადია ორი ურთიერთდაკავშირებული მომენტის არსებობა:

1. ნაბიჯის გადადგმა იმის შესახვედრად, რაც შემდგომში რეალაციონურ (შეტყობინება, ინფორმირება, მიღწეულ წარმატებებზე) თეორიად იყო დასახელებული, ესე იგი ადამიანთა ურთიერთობის საწარმოო პოტენციალის გახსნით, ბელი,

ფაქტობრივად, ეკონომიკურ პროცესებს გარდაქმნის სოცი-
ალური ველის ელემენტებად;

2. დაამსხვრია ფრიდრიხ შილერის კლასიკური თამაშებისა და შრომის დაყოფა, ის ესთეტიზირებას აკეთებს უკანასკნელ-
ზე.

აქედან გამომდინარე, გამოფენების ორგანიზატორი პოსტინ-
დუსტრიულ ეპოქაში საკუთარი თავის გაგებას იწყებს არა რო-
გორც უბრალო ადმინისტრატორი, არამედ როგორც არტისტული
თამაშების ფიგურა, მისი ეს ახალი როლი ფუძნდება საზოგადო-
ებრივ პროცესებში და არსებული წლების საწარმოო გარდაქმნებ-
ში. აქედან მოყოლებული, გამოფენის ორგანიზატორი უკვე არა
მცოდნე, არა მეცნიერ-მკვლევარია, რომელიც უკვე მზა ნაწარ-
მოებების ექსპოზიციურ რიგებს გამოფენს ამა თუ იმ მეცნიერუ-
ლი მეთოდის მიხედვით, არამედ დღეს ის უფრო არის ცოცხალი
ცოდნის მატარებელი. მისი საქმიანობის შემეცნებითი ფასეულობა
იბადება მხატვართან შემოქმედებითი დიალოგის სტიქიით, ხოლო
მის მიერ შექმნილი პროდუქტი უკვე არა იმდენად ექსპოზიციური
ჩვენებაა, მკაცრი გაგებით, რამდენადაც საგამოფენო მოვლენა. არ
არის რთული, კიდევ ერთი დასკვნა გავაკეთოთ: საზოგადოებრივ
წარმოებაში კულტურის ლიდერობის სიტუაციაში, როცა საზოგა-
დოებრივი წარმოება ექვემდებარება კურატორის რეალურ თამა-
შის კონცეფციებს, ის ხდება ფიგურა, რომელიც უფრო ტევადად და
სრულად წარმოადგენს წარმოებასა და წარმოებით ურთიერთო-
ბებს.

ამ თემისის მთავარ არგუმენტს, სამართლიანობის თვალსაზ-
რისით, წარმოადგენს ის, რომ სწორედ „ბელის მიერ ასახულ წიგ-
ნში“ ჩნდება კურატორის ფიგურა.

დაბოლოს, თუ გავაგრძელებთ კურატორის ცნების დაბადების
განსაზღვრას, საზოგადოებრივი და საწარმოო ცვალებადობიდან
გამომდინარე, მაშინ თეორიის სფეროდან, შეიძლება, სასარგებ-
ლო იყოს კიდევ ერთი ეპიზოდი. საუბარი ეხება ეგრეთწოდებულ
„პოსტოპერაისტებს“, რომელთა იდეებმაც მნიშვნელოვნად გან-
საზღვრა ბოლო წლების ინტელექტუალური დისკუსიები. პოსტ
წინსართი აღნიშნავს რაიმეს, ვინმეს შემდეგ მომავლობას, რომე-
ლიც მიუთითებს საწყის მოვლენაზე, 1960-1970-იან წლებში წარმო-
შობილ იტალიურ „ოპერაიზმზე“.¹

¹ ოპერაიზმი არის პოლიტიკური თეორია, რომელიც ხაზს უსვამს მუშათა კლა-

მთლიანად, „ოპერაიზმის“ იდეურ პროგრამას ავითარებდნენ და ავითარებენ ინტელექტუალური ჯგუფები, რომელთა შორის საინტერესოა პაოლო ვირნო და მისი წიგნი „სიმრავლის გრამატიკა“ (2003). თუ ბელის სახელთან საერთო გამოყენების ტერმინს „პოსტინდუსტრიული“ დავაყენებთ, მაშინ „ოპერაიზმთან“ დაკავშირებულია აშუამად ასევე განმტკიცებული ტერმინი „პოსტფორდიზმი“. თავისი არსით ორივე ეს გაგება აღწერს ერთმანეთთან ახლოს მდგომ მოვლენას – ახალი სერვისული და კოგნიტიური ეკონომიკის სივრცეს, რომელმაც უარი თქვა ინდუსტრიულ კონვეიერულ წარმოებაზე.

ოპერაისტების ყურადღების ფოკუსში ასევე თანამედროვე შრომითი საქმიანობის რელაციური და სათამაშო ხასიათი აღმოჩნდა, რამაც განაპირობა თანამედროვე წარმოებისა და შრომის, როგორც არამატერიალურის, განსაზღვრა, ესე იგი არა ნივთების, არამედ იდეებისა და ურთიერთობების მწარმოებელი.²

კურატორობის პრაქტიკა წარმოადგენს არამატერიალური წარმოების ადეკვატურ განსაზღვრას. რასაკვირველია, გამოფენა (ყველაზე ეფემერულიც კი) წარმოადგენს გარკვეული მატერიალური გამოხატულების მქონეს, მაგრამ ის წარმოებულია არა კურატორის, არამედ მხატვრის მიერ. დანარჩენი ყველაფერი, რასაც დებს კურატორი გამოფენაში – მისი იდეები, ინტელექტუალური მარაგი, საავტორო სუბიექტურობა, ერთგვარად როგორც კონცეფცია, თემატიკა, მხატვართა შემადგენლობა – შრომით ესადაგება ხელშესახებ ფორმებს. მაგრამ სწორედ ეს კოგნიტიურ-კომუნიკაციური საქმიანობა არის იმის არსი, რისთვისაც გამოიყენება ტერმინები პოსტინდუსტრიული ან პოსტფორდისტული წარმოება.

კურატორული პრაქტიკის აღიარება ახალი პოსტინდუსტრიული (ან პოსტფორდისტული) წარმოების საშუალებად გამართლებულია. თუ მატერიალურ წარმოებას აქვს მდიდარი ტრადიციული განმასხვავებელი ტიპოლოგიები და აღწერილობითი მიდგომები, რა შეიძლება ითქვას წარმოებაზე, რომელიც არ ტოვებს ფიზიკურ შედეგებს? როგორია ამ საქმიანობის რაციონალურობა?

იმ გაგებით, რომ კურატორული პრაქტიკა, როგორც არამა-

სის მნიშვნელობას. ოპერაიზმს განსაკუთრებული ადგილი ჰქონდა იტალიის მემარცხენე პოლიტიკაში. მუშა თაობა, ანუ ოპერაიზმი არის პოლიტიკური ანალიზი, რომლის ძირითადი ელემენტები იყო ავტონომიზმი შერწყმა.

² Мизиано, Ленция, 2015, с. 153-154.

ტერიალური შრომის კერძო შემთხვევა, დამკვიდრებულია კომუნიკაციასა და შუამავლობაში, მისი წარმატებულობა დამოკიდებულია იმაზე, თუ რამდენად ფლობს კურატორი კომუნიკაციურ სიახლეებს. ნებისმიერი კურატორული პროექტის პრაქტიკული განხორციელება განუყოფელია უზარმაზარი კომუნიკაციური ინვესტიციებისგან. აქვე შეიძლება ითქვას, რომ კურატორის შრომა მნიშვნელოვანი კუთხით განხორციელებულია ინტენსიური ურთიერთობებითა და კომუნიკაციებით.

ამგვარად, კურატორი მუდმივად ამყარებს კომუნიკაციას მიმოწერებსა და ბარებს პირადი ურთიერთობების მეშვეობით. თავის სამუშაოს მსვლელობაში კურატორმა კომუნიკაცია უნდა იქონიოს მხატვრებთან და მათი დამაკავშირებელი შუამავალი უნდა იყოს; ის ურთიერთობს კოლეგებთან და ექსპერტებთან, პროექტის განსახორციელებლად მათგან იღებს აუცილებელ ინფორმაციას; ამავდროულად, ის მზადაა ურთიერთობებისათვის იმ ინსტიტუტებთან, რომლებიც წარმართავენ პროექტს, მხატვარ-გალერისტების წარმომადგენლებთან, სპონსორებთან, პრესასთან, მაყურებლებთან და აკავშირებს მათ ერთმანეთთან. აქედან გამომდინარე ის, რასაც შეიძლება ვუწოდოთ სოციალური მომხიბვლელობა, წარმოადგენს არა უბრალოდ ადამიანურ მახასიათებელს ან მის პროფესიულ ატრიბუტს, არამედ რაღაც უფრო მეტს – კურატორისათვის ეს სამუშაო ინსტრუმენტია.

მსგავსი შრომა მიმართულია ემოციური რეაქციების წარმოებისათვის, პოსტოპერაისტებმა ეს განსაზღვრეს, როგორც „აფექტური წარმოება“. ვირნო „სიმრავლის გრამატიკაში“ ხსნის მის არსს და მაგალითის სახით მოჰყავს ოფიცინანტის თბილი ღიმილი, რომელიც მომსახურების ეკონომიკაში წარმოადგენს მისი პროფესიული საქმიანობის ნაწილს და, სხვა კომპონენტებთან ერთად, ექვემდებარება ანაზღაურებას. რაც შეეხება კურატორულ პრაქტიკას, რასაკვირველია, აქ საუბარი არაა იმაზე, რომ სხვადასხვა საქმის შემსრულებელ სუბიექტებს გამოფენის ავტორმა აუცილებლად მოაწონოს ერთმანეთი. თუმცა, უნდა ითქვას, რომ სწორედ ცდუნების ტექნოლოგია წარმოადგენს მხატვრული კომუნიკაციის ყველაზე გავრცელებულსა და ნორმატიულ ფორმას. კურატორის მომხიბვლელობა შეიძლება, ნეგატიურიც იყოს. მთავარია, თავის პროფესიულ მიზნებს მისდიოს ურთიერთობის განსაკუთრებული

ემოციური რეჟიმით, რომელიც მას ყველაზე ეფექტურად და პროექტის ადეკვატურ პირობად წარმოუდგენია.

კურატორის საქმიანობის მთავარ ინსტრუმენტს წარმოადგენს ენა, მეტყველება, სწორედ მისი დახმარებით, ზეპირად ან წერილობითი ფორმით ხორციელდება კომუნიკაცია. აქ ყველაზე მნიშვნელოვანია, რომ ეს ინსტრუმენტი, განსხვავებით მატერიალური წარმოების სხვა კლასიკური ინსტრუმენტებისაგან (ჩარხები, დაზგები, მოწყობილობები და სხვა), არ და ვერ იქნება ვინმეს კუთვნილება. ენა, მეტყველება ეკუთვნის ყველას – თუ ამას კურატორი, ისევე, როგორც არამატერიალური შრომის ნებისმიერი მუშაკი, არ გაიზიარებს, მათთან კომუნიკაცია შეუძლებელი გახდება. მსგავსი საქმიანობა, ან როგორც მას ვირნო უწოდებს – „ლინგვისტური წარმოება“, „საერთო ინტელექტის“ თანაზიარია. შეიძლება ითქვას, რომ ლინგვისტური წარმოება თავისი არსით ქმნის წარმოების ახალ საშუალებებს.

დაბოლოს, პოსტოპერაისტების მიერ აღნიშნული კიდევ ერთი არამატერიალური შრომის თავისებურებაა, რომ ის დაიყვანება ემოციებსა და ენობრივ გამოყენებაზე (ოპერირებაზე), მათ შორის ჟესტების ენითა და მიმიკებით – აქ კი სამუშაო ინსტრუმენტების მატარებელი ხდება თავად ადამიანი. არამატერიალური შრომითი პრაქტიკა ხორციელდება თავად სუბიექტის კომუნიკაციისა და ემოციური რეაქციების უნარით, სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, მისი ბუნება ჩანერგილია „ადამიანის წარმოშობა-მოდგმის თვისებებში“.

საქართველოში, კერძოდ თბილისში, თანამედროვე ხელოვნებაში დაწყებული მასშტაბურმა პროექტებმა თუ ახალი გალერეებისა და ექსპერიმენტული სივრცეების გახსნამ, კურატორობის საქმიანობის დამკვიდრებას შეუწყო ხელი. 2019 წელს გვანცა ჩანადირის მიერ მომზადებულ სტატიაში „7 კურატორი, რომელიც თანამედროვე ქართულ ხელოვნებას წარმოადგენს“, ნაჩვენებია ისეთი ქართველი კურატორები, როგორებიც არიან ირენა პოპიაშვილი, ნინო სენიაშვილი, ნინა ახვლედიანი, ანა გაბელაია, ელენე აბაშიძე, ელენე კაპანაძე, ლიბა ჟვანია. საინტერესოდ არის წარმოდგენილი ელენე აბაშიძის მიერ გამოთქმული აზრი კურატორულ საქმიანობაზე – „ეს საინტერესო სივრცეა, მაგრამ ამასთან ძალიან რთულიც, რადგანაც ყოველი ნაბიჯი ბევრად მკვეთრად ჩანს, ვიდ-

რე სხვაგან გამოჩნდებოდა... ერთი მხრივ, ეს სივრცე თუ ათავისუფლებს მკვლევარს, ასევე ბოჭავს მას“. ასევე საინტერესოა ლიზა ჟვანიას დამოკიდებულება კურატორობის მიზანთან მიმართებით – „ჩვენი მთავარი მიზანია, შევექმნათ ახალი ტიპის პლატფორმა, რომელიც გვკვრია, რომ სიცოცხლისუნარიანია და აუცილებელია თბილისის არტ-სცენის პოტენციიდან გამომდინარე“.³

საქართველოს კულტურის, სპორტისა და ახალგაზრდობის სამინისტრომ 2022 წლის 14 იანვარს ხელოვნების მუზეუმში რეორგანიზაციის შედეგად, ნაცვლად მუზეუმის ფონდებში არსებული 9 - საფეხურიანი თანამდებობრივი პირამიდისა, დაამტკიცა მოქნილი და კარიერულ წინსვლაზე ორიენტირებული 4-საფეხურიანი საშტატო განრიგი – ასისტენტი, უფროსი ასისტენტი, კურატორის მოადგილე და კურატორი.

კურატორული საქმიანობის სირთულეზე, კურატორის მაღალ პასუხისმგებლობაზე მიუთითებს ის შემთხვევაც, როცა კურატორ ქეთი შავგულიძის მიერ მოწყობილ გამოფენაზე მხატვარმა სანდრო სულაბერიძემ ჩამოხსნა თავისი ნახატი და კედელზე გააკეთა წარწერა „ხელოვნება ცოცხალი და დამოუკიდებელია“. მისი პროტესტი სხვადასხვა კუთხით შეიძლება იყოს აღქმული, მაგრამ ზოგადად მხატვრები კურატორულ საქმიანობას სხვა კუთხით იაზრებენ.

რასაკვირველია, კურატორს არ შეუძლია არ აღიაროს, რომ ინსტიტუციებთან კონფლიქტის დროს მხატვრის არგუმენტები არაა სრულად დამაჯერებელი, მაგრამ ხშირად კურატორი მხარს უჭერს მხატვარს, რადგანაც ნაწარმოების მიმართ პასუხისმგებლობა არის კურატორობის, როგორც პრაქტიკის იდუმალი დაფარული არსი. თუ მან რაღაცაზე უნდა იბრუნოს, უპირველესად ნაწარმოებსა და მის ავტორზე. უნდა ითქვას, რომ ორი მწარმოებლის – მხატვრისა და კურატორის – შეხვედრა, შეიძლება, წინააღმდეგობრივი ხასიათის იყოს, რადგან მხატვარი ბრალს სდებს კურატორს, რომ მას სურს, იდგეს მხატვარზე მაღლა და თავისი პროექტით ავტორის კრეატიული პოტენციალის შთანთქმას.

ამგვარად, შეიძლება ითქვას, რომ კურატორობის, როგორც გაცნობიერებული პრაქტიკის ფორმირება, იწყება 1969 წლიდან. 1987 წელს გრენობლში, თანამედროვე ხელოვნების ცენტრში, იქ-

³ ჩანადირი, 7 კურატორი, Hammock, 2019.

მნება სკოლა, სადაც იყო კურატორობის, როგორც პროფესიული კვლავწარმოების საგნად ქცევის მცდელობა. ხელოვნების სისტემაში კურატორობის პროფესიული პრაქტიკა და მისი ფუნქციები დროის სვლის პარალელურად გახდა მოთხოვნადი.

ბიბლიოგრაფია:

- ბარათაშვილი ევ., ნასარაია ზ., გალახვარიძე ნ., მამულაშვილი ლ., საქართველოს ეკონომიკა, თბ., 2022.
- ბარათაშვილი ევ., გალახვარიძე ნ., ნასარაია ზ., ეთნომენჯმენტი, თბ., 2023.
- ჩანადირი, გ., 7 კურატორი, რომელიც თანამედროვე ქართულ ხელოვნებას წარმოადგენს, Hammock, მაისი 18, 2019, <https://helloworld.ge/story/635035>
- Мизиано В., Лекция Пять О кураторство, М., 2015

ნიკო კვარაცხელია,
საქართველოს საპატრიარქოს ანდრია პირველწოდებულის
სახელობის ქართული უნივერსიტეტის პროფესორი

რეზიუმე

მოხსენება ეხება საქალაქო ტურიზმის გიდების მიერ ქართული მონუმენტური ქანდაკების დემონსტრირებისა და ჩვენების საკითხებს ორი გამორჩეული მოქანდაკის, ელგუჯა ამაშუკელისა და მერაბ ბერძენიშვილის მონუმენტური ქანდაკებების მაგალითზე. იმ შთაბეჭდილებებს შორის, რომლებიც უცხოელ ტურისტებს მიაქვთ საქართველოდან, უთუოდ მნიშვნელოვანია შესანიშნავი ქართველი მოქანდაკეების მიერ შექმნილი ძეგლები: „ვახტანგ გორგასლის“, „ქართლის დედის“, „ნიკო ფიროსმანის“, „ვეფხისა და მოყმის“ ქანდაკებები ელგუჯა ამაშუკელის ავტორობით; მერაბ ბერძენიშვილის ნამუშევრები – „დავით აღმაშენებლის“, „დავით გურამიშვილის“, „იეთიმ გურჯის“, მოცეკვავე ქალღმერთის – „მუზას“ განუმეორებელი პლასტიკა და სინატიფე. ეს ქანდაკებები აცოცხლებენ ქვეყნის ისტორიას, განსაკუთრებულ ხიბლს სძენენ საქართველოს დედაქალაქს. მათი ჩვენება და მიტანა უცხოელ ტურისტამდე მოითხოვს არა მხოლოდ ფაქტების ცოდნას, არამედ მნიშვნელოვან უნარ-ჩვევებს, მეტყველების კულტურას, კომუნიკაციის ხელოვნებას. ჩვენება და თხრობა არის პროფესიონალიზმის ის განმსაზღვრელი უნარი, რომელსაც საქალაქო ტურიზმის გიდები უნდა ფლობდნენ.

ქართული მონუმენტური ქანდაკების ჩვენების საკითხები საქალაქო ტურიზმში

საკვანძო სიტყვები: საქალაქო ექსკურსია, მონუმენტური სკულპტურა, ჩვენება და თხრობა ექსკურსიაში, ელგუჯა ამაშუკელი, მერაბ ბერძენიშვილი

კვლევის საგანი და რელევანტურობა: კვლევა ეხება საქალაქო ტურიზმის გიდების მიერ ქართული მონუმენტური ქანდაკების დემონსტრირებისა და ჩვენების საკითხებს ორი გამორჩეული მოქანდაკის, ელგუჯა ამაშუკელისა და მერაბ ბერძენიშვილის მონუ-

მენტური ქანდაკებების მაგალითზე. იმ შთაბეჭდილებებს შორის, რომლებიც უცხოელ ტურისტებს მიაქვთ საქართველოდან, უთუოდ მნიშვნელოვანია შესანიშნავი ქართველი მოქანდაკეების მიერ შექმნილი ძეგლები: „ვახტანგ გორგასლის“, „ქართლის დედის“, „ნიკო ფიროსმანის“, „ვეფხისა და მოყმის“ ქანდაკებები ელგუჯა ამაშუკელის ავტორობით; მერაბ ბერძენიშვილის ნამუშევრები – „დავით აღმაშენებლის“, „დავით გურამიშვილის“, „იეთიმ გურჯის“, მოცეკვავე ქალღმერთის – „მუზას“ განუმეორებელი პლასტიკა და სინატიფე. ეს ქანდაკებები აცოცხლებენ ქვეყნის ისტორიას, განსაკუთრებულ ხიბლს სძენენ საქართველოს დედაქალაქს. მათი ჩვენება და მითანა უცხოელ ტურისტამდე მოითხოვს არა მხოლოდ ფაქტების ცოდნას, არამედ მნიშვნელოვან უნარ-ჩვევებს, მეტყველების კულტურას, კომუნიკაციის ჩვენება და თხრობა არის პროფესიონალიზმის ის განმსაზღვრელი უნარი, რომელსაც საქალაქო ტურიზმის გიდები უნდა ფლობდნენ. რაოდენ სამწუხაროა, რომ ჯერ კიდევ არ არსებობს თემატური ექსკურსია, რომელიც ტურისტებს ამ ორი შესანიშნავი მოქანდაკის შემოქმედებას გააცნობს.

ლიტერატურის მიმოხილვა: თემის შესახებ არსებული ლიტერატურა დაჯგუფებულია ორი მიმართულებით: 1. ქართული მონუმენტური ქანდაკება, რომელიც კარგადაა შესწავლილი ხელოვნებათმცოდნეებისა და კულტურის ისტორიკოსების მიერ (კინწურაშვილი, ქუთათელაძე, შავგულიძე და სხვები).¹ 2. ექსკურსიების მომზადებისა და ჩატარების თეორია და პრაქტიკა, რომელიც შედარებით ნაკლებადაა შესწავლილი (ტურიზმისა და კურორტების სახელმწიფო დეპარტამენტის 1999 წლის 28 ივლისის ბრძანება „ექსკურსიების პროექტირების, განხორციელებისა და აღრიცხვის წესის შესახებ“; ასევე, ნიკო კვარაცხელიასა და ელისო არჩვაძის წიგნი „გიდის ხელოვნება“, ნიკო კვარაცხელიას „საექსკურსიო საქმე“ და სხვა).²

ანალიზი და დასკვნა: საქალაქო ტურიზმი ერთ-ერთი ყველაზე მიმზიდველი ფორმაა. დიდი ქალაქები მომხიბვლელები არიან კულტურული ძეგლებით, მუზეუმებით, ბიბლიოთეკებით. ტურისტთა რაოდენობა ამ მიმართულებაზე მუდმივად იზრდება. მუზეუმე-

¹ კინწურაშვილი, ელგუჯა, 1984; ქუთათელაძე, თბილისის, 2017; ამაშუკელი, ელგუჯა, 1987; შავგულიძე, XX საუკუნის, 2018; ჯანბერიძე, მერაბ, 2023.

² კვარაცხელია, არჩვაძე, გიდის, 2012; კვარაცხელია, საექსკურსიო, 2015; თათეშვილი, რა გავლენას, 2016; ბოჭორიშვილი, ექსკურსია, 2013, Armstrong, A New, 1992.

ბის ექსპონატებს გააჩნიათ საინფორმაციო დაფები, უკეთეს შემთხვევაში – აპლიკაციები. ყურსასმენი აპარატის ან ადგილობრივი გიდის მეშვეობით შესაძლებელია ობიექტური ინფორმაციის ტურისტებისათვის მიწოდება, რაც გაცილებით რთულია ქალაქის სივრცეში განთავსებული მონუმენტური ქანდაკებების შემთხვევაში. აქ ერთადერთი გზა ქალაქის გიდია, რომელსაც, სხვა უამრავ საჩვენებელ ობიექტთან ერთად, აქვს ვალდებულება, აჩვენოს ვახტანგ გორგასლის, დავით აღმაშენებლის, გიორგი სააკაძის და სხვა მრავალი საზოგადო მოღვაწის ძეგლი, რომლებმაც განსაკუთრებული როლი შეასრულეს საქართველოს ისტორიაში. სასურველია, ხოლო ზოგჯერ აუცილებელია დეტალური ინფორმაციის მიწოდება: ეპოქის ანალიზი, ქანდაკების ხელოვნებათმცოდნეობითი შეფასება, პიროვნებების დახასიათება, ისტორიაში მათი როლის გამოკვეთა და ა.შ. გიდისთვის მნიშვნელოვანია საექსკურსიო მეთოდის ზედმიწევნით კარგად ცოდნა. საექსკურსიო მეთოდიკა კი ორი ნაწილისგან, ჩვენებისა და თხრობის მეთოდისგან შედგება.

ჩვენების მეთოდიკა: ჩვენება წარმოადგენს ობიექტების ვიზუალური გაცნობის ხერხს – ვიზუალური ინფორმაცია მიეწოდება ტურისტებს სპეციალისტის (გიდის) მეშვეობით. გიდის დახმარებით, ტურისტები სანახავი ადგილების შესახებ იგებენ უფრო მეტს, ხედავენ და ამასთანავე ესმით, ვიდრე ეს დამოუკიდებლად დათვალიერებისას. ექსკურსანტისთვის მთავარი მტკიცებულებაა ვიზუალური სურათები და ეს არის ის, რასაც გიდმა უნდა გაუსვას ხაზი. ექსკურსიის შესაბამისად ჩატარებისთვის აუცილებელია ობიექტების ლოგიკური თანმიმდევრობის დაცვა – ისინი ლოგიკურად უნდა დავაკავშიროთ ერთმანეთთან და ექსკურსიის თემასთან. შესაძლებელია ობიექტების ჩვენება როგორც დედუქციური, ასევე ინდუქციური გზით.

მეორე მნიშვნელოვანი ელემენტია სიუჟეტურობა – სიუჟეტური ჩვენება ექსკურსიას ერთ მთლიან ნაწარმოებად აქცევს და აცოცხლებს მას. სიუჟეტურობა მიიღწევა კონკრეტული ისტორიული პიროვნების, ისტორიული პერიოდის, გიდის მიერ ისტორიული კონტექსტების გამოყენების გზით.

ქანდაკების კავშირი ბუნებრივ სივრცესთან: ზოგადად, ცნობილია ქართველების განსაკუთრებული ინტუიცია სკულპტურისა თუ ნაგებობისთვის ადგილის შესარჩევად, საილუსტრაციოდ მცხეთის ჯვარი შესაბამისი მაგალითია. არაერთი მოსაზრების თანახმად,

ასევე ელგუჯა ამაშუკელის „ქართლის დედა“, თუმცა, ეს შეხედულება საყოველთაოდ გაზიარებული არაა. „ქართლის დედის“ იდეა მაშინვე პოპულარული გახდა და იგი აიტაცეს სხვა ქალაქებმაც. ვოლგოგრადში, კიევში, ტირანასა და ერევანში არსებულ მონუმენტებს აერთიანებს საერთო სტილი, ნაცრისფერი ან რუხი მოპირკეთება და სახის მსგავსი გამომეტყველება. მათ აბსოლუტურ უმრავლესობას ხელში რაიმე სახის იარაღი უჭირავს და გმირი დედის სიმბოლოს გამოხატავს.

გმირის პორტრეტი: ორივე მოქანდაკე ქმნის არჩეული გმირის განუმეორებელ პორტრეტს: ელგუჯა ამაშუკელის გორგასალი ტიპურ ქართველად გვევლინება ქართველთა უმრავლესობისათვის დამახასიათებელი კეხიანი ცხვირით, დიდი ნებისყოფის გამომხატველი ძლიერი ნიკაპით, ფართოდ გახეილი დიდი თვალებით, ხვეული თმით.

რაც შეეხება სამშობლოდან ბედის უკუღმართობით გადახვეწილ დავით გურამიშვილს, რომელიც იყო პროფესიონალი სამხედრო პირი, მეომარი მერაბ ბერძენიშვილმა წარმოაჩინა ლირიკოს პოეტად. აკი, თვითონაც წერდა: „მისი პოეზია ღრმა ფესვებით უკავშირდება ძველ ქართულ ქრისტიანულ პოეზიას, სიწმინდეს, ღმერთის ძიებას, სიკეთისა და სიყვარულის მუდმივ თემას. არც ერთ ქართველ პოეტში არ იგრძნობა ასეთი სიღრმე, რომელსაც ქმნის უსამშობლობა და, ამიტომაც იგი მზიან, ხალისიან ქართულ პოეზიაში ისე განცალკევებით დგას, როგორც სხვა ნიადაგში გადარგული ვაზი. მისი მარტოობა, ოცნება საქართველოზე, იმედები, ტანჯვა პლასტიკის ენით მინდოდა გამომეხატა. თითქოს სული ქცეულა სახილველად, მყარად“.³

მასალა ქანდაკებისთვის: ორივე მოქანდაკე დიდ ყურადღებას აქცევდა მასალის გამოყენებას. მონუმენტური ქანდაკებები, ძირითადად, ჩამოსხმულია ბრინჯაოში. ზოგჯერ ქანდაკებისთვის მასალის შერჩევა იძულების წესით ხდებოდა. მაგალითად, მერაბ ბერძენიშვილს უფლება არ მისცეს, ბრინჯაოში ჩამოესხა დავით გურამიშვილის ქანდაკება და ის თუჯში ჩამოასხეს. დიდი წვალების შემდეგ, როგორც მოქანდაკე იგონებს, „ჩამოსხმული ქანდაკება ჩამოვიტანე თბილისში და იგი სპილენძით დავაფარვინე“. დავით გურამიშვილის ჩვენებისას ეს გარემოება აუცილებლად გასათვა-

³ At, დღეს, მოქანდაკე.

ლისწინებელია, რადგან ტურისტების უმრავლესობამ შესაძლებელია დასვას კითხვა მასალის შესახებ.

ელგუჯა ამაშუკელის ვახტანგ გორგასალი ბრინჯაოშია ჩამოსხმული ლენინგრადის ქარხანაში „მონუმენტ-სკულპტურა“. მის გარშემო ყველაფერი ქვისაა: მეტეხის ღვთისმშობლის მიძინების ეკლესია, დაბალი გალავანი, ეზოში დაგებული დიდი ზომის ქვები. შესაბამისად, მოქანდაკეს უნდა ეზრუნა, რომ თავისი შექმნილი ქანდაკება ორგანულად ჩაწერილიყო „ქვის“ არქიტექტურაში. მან შესანიშნავად გაართვა თავი ამ ამოცანას ქანდაკების ხორკლიანი/დრაპირებული ზედაპირით. ქვის ქანდაკებებისთვის დამახასიათებელი ასეთი ზედაპირი ბევრს აფიქრებინებს, რომ ქანდაკება ქვისგანაა გამოკვეთილი, რაც გიდმა ასევე აუცილებლად უნდა აღნიშნოს.

საექსკურსიო თხრობის ტექნიკა: ეს უკანასკნელი მჟღავნდება გიდის ინდივიდუალურ ტექსტში, რომელიც მას ეკუთვნის, მაგრამ, ამასთანავე, უნდა აკმაყოფილებდეს საზოგადოების მიერ ზეპირი მეტყველების მოთხოვნებს. დაუშვებელია ჟარგონების გამოყენება. გიდის თხრობის ნიშნებია: ჩვენების უპირატესობა თხრობასთან შედარებით, რაც გულისხმობს, რომ თხრობა ემორჩილება ჩვენების უპირატესობას და მოწოდებულია მხოლოდ ჩვენების გაუმჯობესებისათვის (საჩვენებელ ობიექტებთან დაკავშირება); ბუნების დადასტურება (დამაჯერებლობა); სუბიექტურობა (ქვეტექსტის არსებობა – მოსაზრებები, თავად გიდის აქცენტი). გიდად ჩამოყალიბებისთვის მნიშვნელოვანია წიგნიერება, სიზუსტე, ლოგიკა და საკითხის წვდომა. გიდის მეტყველება უნდა იყოს როგორც ინფორმაციული (გონების გავლენა), ასევე ემოციური (გავლენა მოახდინოს გრძნობებზე), ჰქონდეს შემეცნებითი ღირებულება და საგანმანათლებლო გავლენა, ეს ყველაფერი უნდა შენარჩუნდეს საუბრის სტილში.

გიდის მიერ ისტორიების თხრობა (Storytelling): მიმართულების ფუძემდებელია დევიდ არმსტრონგი, მან 1992 წელს საკუთარი თეორია „MBSA – მენეჯმენტი ისტორიის გარშემო“ დაუქვემდებარა მენეჯმენტის პროცესის განხორციელების პრინციპებს არასტანდარტულად და შემოქმედებითი მიდგომის გამოყენებით აღწერდა ცხოვრებისეულ სიტუაციებს.⁴

რა სახის ისტორიები არსებობს და სად ვიპოვოთ ისინი?

⁴ Armstrong, Managing, 1992.

სათქმელი ამბავი შეიძლება იყოს ხალხური, საგმირო, სიბრძნის შემცველი ან მხიარული ზღაპარი, ცხოველების ამბავი, სიყვარულის ისტორია, მოჩვენებათა ისტორია, მითი ან ლეგენდა, მოთხრობა წიგნიდან ან ფილმიდან და/ან რეალური ცხოვრებისეული ამბავი ისტორიიდან ან პირადი გამოცდილებიდან.

შეფასება გარედან: ცნობილი პიროვნების მიერ ქართველი ხელოვანის შეფასება ყოველთვის იწვევს ტურისტების ინტერესს. მაგალითისთვის მოგვყავს ცნობილი ფილოსოფოსისა და კულტუროლოგის, მოისეი კაგანის მიერ მერაბ ბერძენიშვილის „ქართველ მიქელანჯელოდ“ აღიარება: „გაჯამებ რა ამ წიგნში გაკეთებულ ანალიზს, მზად ვარ, მერაბ ბერძენიშვილს ვუწოდო „ქართველი მიქელანჯელო“, და მე ამ დასკვნას მკარნახობს მონუმენტური ქანდაკების ბუნების წვდომა და ის როლი, რომელსაც ბერძენიშვილის შემოქმედება თამაშობს ეროვნულ და ზოგადსაკაცობრიო ისტორიაში“.⁵

ექსკურსიის გამდიდრება უახლესი ინფორმაციით: გიდი მუდმივად უნდა ეცნობოდეს სამეცნიერო ლიტერატურას, ეძებდეს სიახლეებს. მაგალითისთვის მომყავს ახალგაზრდა მეცნიერის, თამთა შავვულიძის საინტერესო მოსაზრება მერაბ ბერძენიშვილთან დაკავშირებით:

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). ამავე ავტორის მიერ 1996 წელს შექმნილ „იოანე პეტრიწის“ ქანდაკებასაც. ნაწარმოები, აშკარად, ავლენს დამოკიდებულებას ქართულ რელიეფთან, კერძოდ მეთერთმეტე საუკუნის, ნიკორწმინდის ტაძრის დასავლეთ პორტალზე გამოკვეთილ იესო ქრისტეს რელიეფთან. ამ კონკრეტული ნაწარმოების შემთხვევაში საქმე ისეთივე რეალურ, მოცულობით სხეულთან გვაქვს, როგორც ნიკორწმინდის ოსტატის შემთხვევაში. ეს უკანასკნელი, ცხადია, მეოცე საუკუნის მოქანდაკის ფონზე ნაკლებად, მაგრამ თავის თანამედროვეთა ფონზე არაჩვეულებრივად გრძნობს

⁵ კაგანი, მერაბ, 2006, გვ. 65.

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 პეტრიწის“ ქანდაკებაშიც, რომელზეც მოქანდაკემ, ქსოვილის დრაპირება, ფიგურის სხეულზე დეკორატიულ ხაზებად დაიტანა.⁶

ამრიგად, მეოცე საუკუნის მონუმენტური სკულპტურა ფესვებით დაკავშირებულია შუასაუკუნეების ქანდაკებასთან/ბარელიეფებთან. ასეთი საერთო ნიშნების პოვნა და ანალიზი, შესაძლებელია, გიდისათვის აუცილებელი არ იყოს, მაგრამ მისთვის ამ მოსაზრების მიწოდება მნიშვნელოვანია ქანდაკების შინაარსის გასაგებად.

⁶ შავგულიძე, XX საუკუნის, 2018, გვ. 16.

ბიბლიოგრაფია:

- ამაშუკელი ე., ხელოვნება, თბ., 1987.
- ბოჭორიშვილი მ., ექსკურსია, როგორც სასწავლო ღონიძიება, ინტერნეტგაზეთი mastsavlebeli.ge, 2013.
<https://mastsavlebeli.ge/?p=2278>
- თათეშვილი მ., რა გავლენას ახდენს სასკოლო ექსკურსიები მოსწავლეებზე, ინტერნეტგაზეთი etaloni.ge, 2016.
<https://www.etaloni.ge/geo/main/index/912>
- კვარაცხელია ნ., არჩვაძე ე., გიდის ხელოვნება, გამომცემლობა „საუნჯე“, თბ., 2012.
- კვარაცხელია ნ., საექსკურსიო საქმე. ელექტრონული სახელმძღვანელო, თბ., 2015.
[/https://www.scribd.com/document/473401902/studentis-saxelmzgvanelo-saeqskursio-saqme-pdf#](https://www.scribd.com/document/473401902/studentis-saxelmzgvanelo-saeqskursio-saqme-pdf#)
- კინწურაშვილი ს., ელგუჯა ამაშუკელი, ხელოვნება, თბ., 1984.
- ქუთათელაძე ბ., თბილისის ქანდაკება: პოეზია ქვაში, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თბ., 2017.
- შავგულიძე თ., XX საუკუნის ქართული ქანდაკება, გამომცემლობა „მერიდიანი“, თბ., 2018.
- ჯანბერიძე გ., მერაბ ბერძენიშვილი: ჩანაფიქრიდან ქმნილებამდე, გამომცემლობა „სეზანი“, თბ., 2023.
- Armstrong D. G., Managing by Storying Around: A New Method of Leadership, First Edition, 1992.
- დღეს მოქანდაკე მერაბ ბერძენიშვილი 91 წლის გახდებოდა
<https://at.ge/2020/06/10/merab-berdzenishvili/>

ნათია კობალეიშვილი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორი,
ასოცირებული პროფესორი

რეზიუმე

კინოფესტივალების ისტორია საქართველოში ჯერ კიდევ საბჭოთა იდეოლოგიის ხანიდან იწყება. რა თქმა უნდა, მაშინ საქართველოს კინემატოგრაფია, როგორც კავშირის ნაწილი, საბჭოთა კინოსაგან განუყოფელ მოვლენად არ განიხილებოდა. მიუხედავად ამისა, ქართული კინოს ისტორიული მნიშვნელობა მაინც ხდებოდა მსჯელობის საგანი საკავშირო თუ საერთაშორისო ფესტივალებზე.

ისტორიული რეალობა იყო ისიც, რომ ნებისმიერი ფესტივალი, საერთაშორისო ასპარეზი, სადაც ქართული კინო ან რეჟისორი საქართველოდან იქნებოდა წარდგენილი, უპირველეს ყოვლისა, განიხილებოდა, როგორც საბჭოთა კავშირის წარმომადგენელი. ამიტომ, საზღვრებს გარეთ, სამწუხაროდ, ქართული კინოს ისტორიულ გამარჯვებებს საბჭოთა წარმატებად აღიქვამდნენ.

მიუხედავად ამისა, ქართულმა კინომ თავისი არსებობის განმავლობაში მანძილზე მოახერხა და, სწორედ სხვადასხვა დროს გადაღებული ფილმების დღესაც არსებული წარმატების საფუძველზე, საერთაშორისო საფესტივალო ცხოვრებაში დამოუკიდებელი ადგილი დაიმკვიდრა.

საქართველოში არსებული საფესტივალო ცხოვრებაც ძალზე საინტერესოა თავისი ისტორიით, რადგან ჯერ კიდევ 1980-იან წლებში, მაშინ, როდესაც ქვეყანა საბჭოთა კავშირის შემადგენლობაში იყო, თბილისში ტარდებოდა საინსტიტუტო მასშტაბის და ახალგაზრდული ფილმების ფესტივალები. ქართული ახალგაზრდული კინოც მიემგზავრებოდა უამრავ საერთაშორისო ფესტივალზე და ქვეყანაში 90-იან წლებში დაწყებული სოციო-პოლიტიკური და ტერიტორიული მთლიანობისათვის დაწყებული ომის მიუხედავად, ეს პროცესი განაგრძობდა თითქმის უწყვეტ არსებობას.

კინოინდუსტრიის, კინოწარმოების განვითარებისათვის საფესტივალო დინამიკა აუცილებელი იყო. საქართველოში შექმნილი ახალი ფილმების წარდგენა და მსოფლიო კინოს ნიმუშების

ჩამოტანა, ინტერნეტსივრცის არსებობამდეც და დღევანდელ რეალობაშიც, უშუალოდ პროფესიული პროცესის უწყვეტობას ნიშნავს.

დღევანდელ დღეს საქართველოში არსებული ტრადიციული თუ ახლად ფეხადგმული ფესტივალები განაპირობებს ქართული კინოს განვითარების ყველაზე საინტერესო და მნიშვნელოვან გზას სადებიუტო და საავტორო კინოს ხელშეწყობისთვის. რა თქმა უნდა, ნებისმიერი საფესტივალო ცხოვრება რეაგირებს გარდაქმნებსა და ძვრებზე მსოფლიოში.

კინოსაფესტივალო დინამიკა საქართველოში

საკვანძო სიტყვები: კინოფესტივალი, წარმოება, პროცესი, სამენეჯერო სიახლე, გარდაქმნები, სიახლე

ნებისმიერი ფესტივალი, საერთაშორისო ასპარეზი, სადაც ქართული კინო ან რეჟისორი საქართველოდან იქნებოდა წარდგენილი, უპირველეს ყოვლისა, განიხილებოდა, როგორც საბჭოთა კავშირის წარმომადგენელი. ამიტომ, საზღვრებს გარეთ, სამწუხაროდ, ქართული კინოს ისტორიულ გამარჯვებებს საბჭოთა წარმატებად აღიქვამდნენ. მიუხედავად ამისა, ქართულმა კინომ თავისი არსებობის განმავლობაში მოახერხა და საერთაშორისო საფესტივალო ცხოვრებაში დამოუკიდებელი ადგილი დაიმკვიდრა.

ამის მაგალითია რევაზ ჩხეიძის „ჯარისკაცის მამა“ (1964), მერაბ კოკოჩაშვილის „დიდი მწვანე ველი“ (1967), ლანა ლოლობერიძის „რამდენიმე ინტერვიუ პირად საკითხებზე“ (1978), თენგიზ აბულაძის „მონანიება“ (1984), გიორგი ოვაშვილის „გაღმა ნაპირი“ (2009), ლევან კოლუაშვილის „ქუჩის დღეები“ (2010), ზაზა ურუშაძის „მანდარინები“ (2013), ნანა ექვთიმიშვილის „ჩემი ბედნიერი ოჯახი“ (2017), ზაზა ხალვაშის „ნამე“ (2018), რატი ონელის, დეა კულუმბეგაშვილის, მინდია ესაძის, ანა ურუშაძის და სხვა რეჟისორთა ფილმები. სხვადასხვა დროს გადაღებული ეს და მრავალი სხვა ქართული ფილმი მდიდარი საფესტივალო ბიოგრაფიით და პრიზებით გამოირჩევა.

საქართველოში საფესტივალო ცხოვრებაც ძალზე საინტერესოა თავისი ისტორიით: ჯერ კიდევ 1980-იან წლებში თბილისში

ტარდებოდა საინსტიტუტო მასშტაბის და ახალგაზრდული ფილმების ფესტივალები. ქართული ახალგაზრდული კინოც მიემგზავრებოდა უამრავ საერთაშორისო ფესტივალზე – 90-იან წლებში დაწყებული სოციოპოლიტიკური და ტერიტორიული მთლიანობისათვის მიმდინარე ომის მიუხედავად, ეს პროცესი თითქმის უწყვეტად არსებობდა.

ჯერ კიდევ სოციალურ და იდეოლოგიურ გარდამტეხამდელ პერიოდში, 1888 და 1990 წლებში, საქართველოში, შავი ზღვის სანაოსნოს სამგზავრო თბომავალ „გრუზიაზე“¹, კომპანია „ქართული ტელეფილმის“ ინიციატივითა და ორგანიზებით, ორჯერ ჩატარდა საერთაშორისო ფესტივალი „ოქროს საწმისი“, რომელზეც დაახლოებით 40 ქვეყნის წარმომადგენლები მთელი მსოფლიოდან განიხილავდნენ და აფასებდნენ ფილმებს. იმართებოდა მასშტაბური ხასიათის რეტროსპექტიული ჩვენებები, რომელზეც მერაბ კოკოჩაშვილის, სოსო ჩხაიძის, გურამ პატარაიას, სხვა უამრავი ავტორის ნამუშევრებიც იყო წარმოდგენილი, როგორც ქართული კინოს შესაძლებლობების ნათელი მაგალითები. ამ ფესტივალმა ცხადყო, თუ რამდენად მრავალფეროვანი შეიძლებოდა ყოფილიყო საქართველოს საფესტივალო ცხოვრების საზღვრები და ის მხოლოდ ორჯერ ჩატარდა, საქართველოში ტერიტორიული მთლიანობისთვის დაწყებული სამოქალაქო კონფლიქტების გამო.

1992 წელს თბილისში გაიმართა კიდევ ერთი კინოფესტივალი სახელწოდებით „ოქროს არწივი“. სულ ცოტა ხანში მისი მასშტაბი გაიზარდა და ამ პროექტმა შავიზღვისპირა ქვეყნების კინოფესტივალის სახელი დაიმკვიდრა. ის მონაცვლეობით იმართებოდა საქართველოს ორ უმნიშვნელოვანეს ქალაქში – ბათუმსა და თბილისში. „ოქროს არწივს“ ყველა ტრადიციული ნომინაცია გააჩნდა და უკვე საკუთარი ინტერესების, მხატვრული გადაწყვეტისა და ფორმის შესახებ აზრთა სხვადასხვაობასაც იწვევდა მაყურებელში. პროექტი გამოირჩეოდა თავისი ექსპერიმენტული ხასიათითაც, სხვადასხვა ფორმის და შინაარსის ნამუშევრებით.

სწორედ ამ ფესტივალმა გაუხსნა დიდი შესაძლებლობები სტუდენტურ და სადებიუტო ფილმებს. სამენეჯერო სიახლემ, „ოქროს არწივის“ დირექტორატის ყოველწლიურმა ან პერიოდულმა

¹ რუსულიდან თარგმანში „საქართველო“. თბომავალი საბჭოთა კავშირის შავი ზღვის სანაოსნოს კუთვნილებას წარმოადგენდა და, შესაბამისად, მისი სახელწოდებაც რუსულიდან მომდინარეობდა.

ცვლილებებმა მისი ჩატარების ფორმებიც გაამრავალფეროვნა. XX საუკუნის 90-იან წლებში „ოქროს არწივმა“ მომავლის იმედი მისცა კინემატოგრაფისტებს და 2000 წელს თბილისის საერთაშორისო ფესტივალის დაარსება განაპირობა, ვინაიდან შეიქმნა დადებითი საზოგადოებრივი აზრი და ხელოვანთა განწყობა ფესტივალები-სადმი. 2000 წლიდან ორი შემდგომი წლის განმავლობაში ეს ფესტივალის საერთაშორისო ფესტივალ „საჩუქრის“ (GIFT) ფარგლებში ჩატარდა. ფართომასშტაბიანი სპონსორობის სისტემა საშუალებას აძლევდა ორგანიზატორებს, კინოფესტივალის ნაწილიც სრულფასოვნად განეხორციელებინათ. ამგვარი კოალიცია სახელოვნებო დარგების ერთიანობას უწყობდა ხელს საქართველოში, თუმცა, ორი წლის შემდეგ ფესტივალ „საჩუქარს“ პრობლემები შეექმნა. მას ცალკე დახმარებისა და დაფინანსების სხვა წყაროების მოძიებით უნდა გაეგრძელებინა თავისი არსებობა.

თანამოაზრეებმა (გიორგი ჩხეიძე, ლაშა ბაქრაძე, ბესო დანელია, გიორგი კოტეტიშვილი, გიორგი ლომიძე და სხვა) თავდაპირველად დააარსეს კინოხელოვნების ცენტრი „პრომეთე“ და ამ მოვლენამ თბილისის საერთაშორისო კინოფესტივალის შენარჩუნება უზრუნველყო. 2002 წელს, უკვე ცენტრის ორგანიზებით, ფესტივალის სრულიად დამოუკიდებლად, შეზღუდული დაფინანსებით ჩატარდა, ტრადიციის სახე შეიძინა და მის დაფინანსებაში მონაწილეობა უკვე ბევრმა ახალმა და არსებულმა სტრუქტურამაც შეძლო.

2004 წელს უკვე გარკვეული იმიჯის მქონე ფესტივალის კერძო სპონსორთა დახმარებით და ახალშექმნილი საქართველოს კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრის დაფინანსებით გაიმართა. ყოფილი საბჭოთა ქვეყნების კინოპროცესისაგან დამოუკიდებელი და თამამი სარეპერტუარო შინაარსით გამორჩეული ეს სივრცე ირგვლივ კინემატოგრაფისტთა ახალგაზრდა თაობას იკრებდა. მომდევნო წლებში ფესტივალის ორგანიზებაში საქართველოს განათლების, მეცნიერების, კულტურისა და სპორტის სამინისტროც ჩაერთო.

უახლეს პერიოდში 2019 წლის ფესტივალის გამარჯვებულებს შორის სრულიად განსხვავებული თემატიკის, ხელწერის მქონე, სხვადასხვა თაობის რეჟისორთა ნამუშევრები გამოჩნდა: დიტო ცინცაძე, მარი გულბიანი, გიორგი სიხარულიძე და სხვა. არსებობს საპატიო „პრომეთეს“ ნომინაცია, რომელიც იმავე წელს ირაკლი კვირიკაძესა და კარლოს რეიგადასს გადაეცათ. მეტი სხვადასხვა-

ობა და მრავალფეროვნება თითქმის პირველი მოთხოვნა ხდებოდა ყველა ფესტივალისთვის.

კინოწარმოების განვითარებისათვის საფესტივალო დინამიკა აუცილებელი იყო. საქართველოში შექმნილი ახალი ფილმების წარდგენა და მსოფლიო კინოს ნიმუშების ჩამოტანა, ინტერნეტ-სივრცის არსებობამდეც და დღევანდელ რეალობაშიც, პროფესიული პროცესის უწყვეტობას ნიშნავს. ნომინაციებში მონაწილეობენ ბოლო ორი წლის განმავლობაში შექმნილი ფილმები სხვადასხვა კონტინენტიდან და ქვეყნიდან. სწორედ ეს ფესტივალი 2005 წლიდან, საქართველოში გოეთეს ინსტიტუტთან ერთად, ყოველ წელს მაყურებელს და დარგის სპეციალისტებს წარუდგენს უახლეს პერიოდში გადაღებული გერმანული ფილმების პროგრამას, სახელწოდებით „დამზადებულია გერმანიაში“.

ბუნებრივია, ამ ინიციატივამ განსაკუთრებული ინტერესი წარმოშვა ქართულ და გერმანულ კინემატოგრაფიულ წრეებში, რამაც შესაძლებელი გახადა ახალ პროექტებზე მუშაობის დაწყება. გარდა ამისა, სწორედ ამ ფესტივალის სხვა სექციები მასპინძლობს მოწვეულ რეჟისორებს (მათ შორის, სხვადასხვა წლებში, დაწყებული 2011-იდან იყვნენ – ლეო კარაქსი, ბობ რაფელსონი, მაიკლი, ჯო რაიტი, პატრიკ კაზალსი, ჰარუტინ ხაჩატრიანი, ჰიუ ჰადსონი). მთელი მისი არსებობის განმავლობაში ფესტივალი ზრდიდა და ზრდის სექციებს თავისი შინაარსითა და დანიშნულებით: „სპეციალური ჩვენება, მოქმედ პროფესიონალებთან შეხვედრები, მაგალითად, როგორც ფესტივალის მასალებიდან ვკითხულობთ: „სპეციალურ ჩვენებაში“ წარმოდგენილი პროგრამით სხვადასხვა დროს აღინიშნა ნატა ვაჩნაძისა და მიხეილ კალატოზიშვილის 100 წლის იუბილე, სერგო ფარაჯანოვის 80 წლის იუბილე, მიხეილ კობახიძის და ირაკლი კვირიკაძის 70 წლის იუბილე...“²

ფაქტია, რომ საფესტივალო პოლიტიკამ და მისი მენეჯმენტის მიზნებმა ფუნდამენტური ტრადიციის შექმნა განაპირობეს. რაოდენობრივი თუ ხარისხობრივი მაჩვენებლით ქართულმა კინომ აშკარად მოახერხა და მიმზიდველი, განახლებადი გარემოს დაარსებას შეუწყო ხელი. იმავე გვერდზე, რომელზეც თბილისის საერთაშორისო კინოფესტივალის ისტორიას ვეცნობით, ვკითხულობთ:

გასული 12 წლის მანძილზე ფესტივალმა 500-ზე მეტ რეჟისორს, მსახიობს, კინომცოდნესა თუ პროდიუსერს უმასპინძლა.

² გელაშვილი, კინოფესტივალის.

ამ წლების განმავლობაში ფესტივალის სტუმრები იყვნენ კინოს სფეროს ისეთი ცნობილი წარმომადგენლები, როგორებიც არიან ბობ რაფელსონი, ვანესა რედგრეივი, ლეოს კარაქსი, გრეტა სკაკი, მაიკლი, ქშიშტოფ ზანუსი, მიკა კაურისმიაკი, ფრანკო ნერო, ბრუნო დიუმონი, ჰიუ ჰადსონი, ჯაფარ პანაჰი, მარიამ დაბო, აბო ფრენკო როლამი, სერგეი სოლოვიოვი, იესიმუს ტაოლლუ, ჰელმაზანდერს-ბრამსი, ჯორაითი, ჯიმს ტარკი და სხვები. აგრეთვე, უცხოეთში მოღვაწე ქართველი კინემატოგრაფისტები: ოთარ იოსელიანი, მიხეილ კობახიძე, ირაკლი კვირიკაძე, ნანა ჯორჯაძე, ნინო კირთაძე, მიხეილ კალატოზიშვილი, დიტო ცინცაძე, მერაბ ნინიძე და სხვები. ფესტივალის ორგანიზატორებს მუდმივად უწევენ კონსულტაციას ბერლინალეს „ახალი კინოფორუმის“ დამაარსებლები ერიკა და ულრიხ გრეგორები, აგრეთვე სხვა საერთაშორისო კინოფესტივალების დირექტორები, ცნობილი მსახიობები, პროდიუსერები და ამ სფეროს აღიარებული პროფესიონალები. კინოფესტივალის თანამშრომლობს საქართველოში აკრედიტებულ საელჩოებთან და სხვა საერთაშორისო ორგანიზაციებთან, გოეთეს ინსტიტუტთან და ფრანგულ ინსტიტუტთან, აგრეთვე ისეთ საერთაშორისო გამოცემებთან, როგორცაა *Hollywood Reporter* და *Screen Daily*.³

საფესტივალო პროცესის უნებლიე, 2020 წლიდან ონლაინ ფორმატზე გადასვლა რომ არა, სავარაუდოდ, ეს მასშტაბი კიდევ გაიზარდებოდა. არსებობს სხვა საფესტივალო სემინტიც საქართველოში, რომელზეც საგანმანათლებლო კომპონენტის უპირატესობაა წარმონიშნული – ახალგაზრდული კინოფესტივალის „თაობა“, რომელიც 2018 წელს დაარსდა მოსწავლე ახალგაზრდობის ეროვნული სასახლის და კულტურისა და განათლების ფონდის მიერ. ის ევროპის საბავშვო ფილმების ასოციაციის (European Children's Film Association) ერთადერთი წევრია საქართველოდან და ასევე ევროპული კინოაკადემიის „ახალგაზრდა აუდიტორიის ჯილდოს“ პარტნიორი. ამ ფესტივალის არსებობა ახალგაზრდა თაობის მაცურებლის ინტერესებისკენაა მიმართული და ყველა მისი აქტივობა, ძირითადად, მსჯელობასა და კინოს განვითარების ანალიზზეა ორიენტირებული. კინოფესტივალის პარტნიორებს შორისაა თითქმის ყველა მნიშვნელოვანი კულტურისა და განათლების ორგანიზაცია.

³ თბილისის საერთაშორისო კინოფესტივალის ისტორია.

„ჯიფონის“ საერთაშორისო ფესტივალი, რომელიც 40 წელია იმართება იტალიის ქალაქ ჯიფონი ვალე პიანაში, 2015 წელს საქართველოში პირველად გაიმართა და მასში დაახლოებით 500 ბავშვი მონაწილეობდა. ამ ფესტივალს უამრავი თავისებურება ახასიათებს და მთავარი ისაა, რომ კინოსადმი დაუძლეველ ინტერესს და სიყვარულს ზრდის ჟიურის მოზარდ წევრებში, მონაწილეებსა და უბრალოდ მაყურებელში.

განსაკუთრებით ელის მაყურებელი საქართველოში სამხრეთ კავკასიაში პირველ საერთაშორისო დოკუმენტურ კინოფესტივალს „CineDOC-TBILISI“, რომელიც დოკუმენტური კინოსადმი გაზრდილ ინტერესზე მეტყველებს. ფესტივალი შვიდჯერ ჩატარდა 2013-2019 წლებში, ხოლო მისი მერვე გამოშვება უკვე პანდემიის პირობებში, 2020 წლის აგვისო-სექტემბერში გამოცხადდა. სწორედ ამ ფესტივალის მხარდამჭერია ევროკავშირის ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი პროექტი „კრეატიული ევროპა“ (Creative Europe). ამ ფესტივალმა შეიძინა სოციალური და თანამედროვე პრობლემებზე ორიენტირებული, მწვავე ჟღერადობა. მაყურებელი, გარდა იმისა, რომ ეცნობოდა ფილმებს, პირისპირ ხვდებოდა მის შემქმნელებს, გმირებს, მონაწილეებს და იმ სოციალურ პრობლემებზე ესაუბრებოდა, რაც თავად ნახა ეკრანზე.

2019 წლიდან „CineDOC-TBILISI“-მა ახალი ინიციატივა შესთავაზა მაყურებელს და რეგიონალურ დონეზე შექმნა საკონკურსო სივრცე, რომელიც სექცია „Focus Caucasus“-ში აისახა. ეს პროცესიც რეგიონულ პლატფორმას უერთდება და, ფაქტობრივად, სრულიად უნიკალურ, ერთიან კავკასიურ სახლს ქმნის კინოდოკუმენტალისტიკის მიმართულებით.

ამ პროცესის კიდევ ერთი ნათელი გამოხატულებაა ბათუმის საერთაშორისო კინოფესტივალი BIAFF, რომლის მისიის ჩამონათვალშიც ერთ-ერთი პირველი ჩანაწერი ასე იკითხება: „კულტურული ინტეგრაცია და თანამშრომლობა“.

საქართველოში უკვე რამდენიმე წელია, ტარდება ანიმაციური ფილმების ფესტივალის სახელწოდებით „თოფუზი“. ეს განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ღონისძიება თავდაპირველად ანიმაციის განვითარების ფონდის არაკომერციული ორგანიზაციით დაიწყო 2007 წელს. ფონდს ძალზე კონკრეტული მიზანი ჰქონდა – ანიმაციური ფილმების წარმოების ხელშეწყობა და მსოფლიო პროცესში მისი ჩართულობის უზრუნველყოფა. ყოველწლიურმა ფესტივალ-

მა დაახლოებით ოცი რეგიონი მოიარა საქართველოში. ჩატარდა ანიმაციის ვორქშოპები და გაიხსნა სასწავლო სტუდიები, რომელთა რაოდენობა სხვადასხვა რეგიონულ ცენტრში დღეს უკვე ექვსია, თუ არ მოვიზრებთ ცენტრალურ სტუდიას. ამ ფესტივალმა ახალი შესაძლებლობები მისცა ანიმატორებს, მულტიპლიკატორ-რეჟისორებსა და მხატვრებს, მოეძებნათ მხატვრული და ტექნოლოგიური საშუალებები მედიასისტემებისა და ტრადიციული ანიმაციის გამოყენებით, შეექმნათ ექსპერიმენტული ფილმები. აშკარად გაიზარდა ამ პროექტის დაუფლების მსურველთა რიცხვიც, რაც თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტში, სამხატვრო აკადემიასა და სტუდიებში ამ სპეციალობაზე მოსწავლე ახალგაზრდების რაოდენობით ფასდება.

ფესტივალების ისტორიას საქართველოში განსაკუთრებული დამსახურებით აგრძელებს ტრადიციული ფესტივალი „ამირანი“, რომელიც ჯერ კიდევ გასული საუკუნის 80-იან წლებში დაარსდა. თითქმის ყველა ცნობილი რეჟისორი, რომელიც საქართველოში იმ პერიოდიდან დღემდე მუშაობდა და მუშაობს, ამ ღონისძიების პრიზიორი თუ არა, მასში მონაწილე მანც იყო რამდენჯერმე. საერთო კრიზისის ფონზე ფესტივალი დროებით დაიხურა და უკვე 2007 წელს აღდგა განახლებული სახით. „ამირანის“ განახლება ქართული საფესტივალო ცხოვრების ერთ-ერთი ყველაზე მგრძნობიარე საკითხად იქცა, ვინაიდან ყოველწლიურად ხდებოდა სტუდენტური ნამუშევრების საკუთარ ქვეყანაში წარდგენა და სხვა ქვეყნებიდან მოწვეული სტუმრების ნამუშევართა შეფასება.

ჟიურისა და ორგანიზატორებს შორის სხვადასხვა ქვეყნის უმაღლესი სასწავლებლების წარმომადგენლები არიან. ისინი ყოველწლიურად იცვლებიან, რაც ფესტივალის გადახალისების, მისი ხედვების გამდიდრების, სტუდენტური იდეის წახალისების საშუალებას იძლევა.

კინონდუსტრიის, კინოწარმოების განვითარებისათვის საფესტივალო დინამიკა აუცილებელი იყო. საქართველოში შექმნილი ახალი ფილმების წარდგენა და მსოფლიო კინოს ნიმუშების ჩამოტანა, ინტერნეტსივრცის არსებობამდეც და დღევანდელ რეალობაშიც, უშუალოდ პროფესიული პროცესის უწყვეტობას ნიშნავს.

საბოლოოდ, დღევანდელ დღეს საქართველოში არსებული ტრადიციული თუ ახლად ფეხადგმული ფესტივალები განაპირო-

ბებს ქართული კინოს განვითარების ყველაზე საინტერესო და მნიშვნელოვან გზას სადებიუტო და საავტორო კინოს ხელშეწყობისთვის. რა თქმა უნდა, ნებისმიერი საფესტივალო ცხოვრება რეაგირებს გარდაქმნებსა და ძვრებზე მსოფლიოში. 2020 წლის პანდემიამ ეს პროცესი ვირტუალურ სივრცეში გადაიტანა, თუმცა, თავად პროცესმა გაუძლო გარდატეხებსა და სირთულეებს, რაც, ვფიქრობ, სამომავლოდ ახლებურად წარმოაჩინს ქართული კინოს სახეს.

ბიბლიოგრაფია:

- თბილისის საერთაშორისო კინოფესტივალის ისტორია, https://www.tbilisifilmfestival.ge/ka/about-us/?fbclid=IwZXh0bgNhZW0CMTAAR3INMxnRqXQRvHQ8vuYytt2PJlqYLZP98TO_xNawDbJ5l6fMwJw4Y0jsw_aem_AXqz5xY-AcJShB1tUDRr5XYuC6gcF7uwwqvS09Lq8WjnG9Jxpb8za7c0U-FalX75nUxdRYHt9LlTW4j1eBwK05gf6Y
- გელაშვილი, ლ., კინოფესტივალის 20 წელი, <https://1tv.ge/elit/kinofestivalis-oci-weli/>
- ბათუმის საერთაშორისო კინოფესტივალის მისია, <http://www.biaff.org/ge/mision>
- ბათუმის საერთაშორისო კინოფესტივალის ისტორია, <http://www.biaff.org/ge/history>

გიორგი ფხაკაძე,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორი,
ხელოვნების მენეჯმენტი

რეზიუმე

ქალაქის ან რეგიონის სტრატეგიული გეგმის შემუშავება მოითხოვს დეტალური კვლევის ჩატარებას. კვლევის ნაბიჯები, რომლებიც მოცემულია მიმდინარე სტატიაში, შეიძლება, მოიცავდეს შემდგომი გამოკვლევის საჭიროებას და მონაცემთა შეგროვებას რამდენიმე სფეროში:

- კულტურული წარმოებისა და მოხმარების ახალი ტიპები: კვლევას შეუძლია, ფოკუსირება მოახდინოს კულტურული წარმოებისა და მოხმარების ახალ ტენდენციებსა და პრაქტიკაზე, როგორცაა ციფრული მოხმარება და მისი გავლენა კულტურულ გამოცდილებაზე;
- მოქალაქეთა ხელმისაწვდომობა და მონაწილეობა კულტურაში: ეს სფერო მოიცავს ყველა მოქალაქისთვის კულტურული რესურსებისა და აქტივობების ხელმისაწვდომობის შესწავლას, აგრეთვე, კულტურულ ღონისძიებებსა და ინიციატივებში მათი მონაწილეობის დონის შესწავლას;
- ხელოვნებისა და შემოქმედებითი პროფესიონალების როლი: ეს ასპექტი იკვლევს შემოქმედებითი პროფესიონალების სოციალურ და ეკონომიკურ წვლილს ქალაქის /რეგიონის კულტურის სტრუქტურის ჩამოყალიბებაში, ასევე მათ გავლენას ადგილობრივ ეკონომიკაზე.

ასეთი კვლევის გრძელვადიანი მიზანი უნდა იყოს, ხელი შეუწყოს ადგილობრივი თვითმმართველობის მიერ კულტურული დაგეგმვის შემუშავება-მოდერნიზებას, ამ პროცესებში კულტურის რესურსების ინტეგრირებით. გააძლიეროს მოქალაქეთა მონაწილეობა გადაწყვეტილების მიღებაში, შექმნას ურბანული ცნობიერება და ხელი შეუწყოს ქალაქის მაცხოვრებლებთან აქტიური კომუნიკაციას. კვლევა, ასევე, ცდილობს, შექმნას პროდუქტიული თანამშრომლობა და გააუმჯობესოს კულტურის პოლიტიკის ლოკალიზაცია ეროვნული და საერთაშორისო ქსელების მეშვეობით.

კულტურის როლი საჯარო დაგეგმვაში გადაწყვეტია, რადგან

ის ხელს უწყობს საზოგადოების სხვადასხვა ასპექტს, მათ შორის, ქალაქის/რეგიონის განვითარებაში მონაწილეობას, ტოლერანტობას, თავისუფლებას, სამართლიანობას, მშვიდობას, შემოქმედებითობას, ჯანმრთელობასა და გარემოს პატივისცემას. კულტურის სფეროს დაგეგმვა ემსახურება ამ ღირებულებების ჩართვის საშუალებას საჯარო პოლიტიკასა და გადაწყვეტილების მიღების პროცესებში.

წარმატებული კულტურული დაგეგმვა მოითხოვს სტრატეგიულ, ინტეგრირებულ და მონაწილეობით მიდგომებს. წარმატების ძირითადი კომპონენტებია გრძელვადიანი მიზნების დასახვა, ინტეგრალური პერსპექტივის მიღება და დაინტერესებული მხარეების ჩართვა როგორც შიდა, ისე გარე წყაროებიდან. დაინტერესებული მხარეები შეიძლება მოიცავდნენ ადგილობრივი ხელისუფლების შიდა სამსახურებს, კულტურულ ინსტიტუციებს, არასამთავრობო ორგანიზაციებს, კერძო სექტორის წარმომადგენლებს, განათლებისა და კვლევით ცენტრებსა და დამოუკიდებელ აქტორებს.

ცოდნის გაზიარებისა და თანამშრომლობისთვის, ასევე, მნიშვნელოვანია საერთაშორისო ადგილობრივი თვითმმართველობების ორგანიზაციებთან ურთიერთობა. ორგანიზაციები, როგორებიცაა გაერთიანებული ქალაქები და ადგილობრივი თვითმმართველობები, ევროპის საბჭოს ინტერკულტურული ქალაქები, მსოფლიო ქალაქების კულტურის ფორუმი, იუნესკოს შემოქმედებითი ქალაქების ქსელი და კულტურა ქალაქებისა და რეგიონებისთვის. რომელთა დახმარებით შესაძლებელია კულტურის სფეროს დაგეგმვის ღირებული შეხედულებებითა და რესურსებით უზრუნველყოფა.

ამრიგად, შემდეგი კვლევის ნაბიჯები მოიცავს ახალი კულტურული წარმოებისა და მოხმარების ტიპების შემდგომ შესწავლას, გრძელვადიანი მიზანია ქალაქში თუ რეგიონში კულტურული დაგეგმვის ხელშეწყობა, მდგრადი განვითარების წახალისება უფრო მეტად ინტეგრირებისთვის. ამ მიზნების მისაღწევად აუცილებელია საერთაშორისო ორგანიზაციებთან და დაინტერესებულ მხარეებთან თანამშრომლობა.

კულტურის სფეროს სტრატეგიული დაგეგმარების მნიშვნელობა ქალაქის, რეგიონის განვითარებაში

საკვანძო სიტყვები: სტრატეგიული დაგეგმვა, კრეატიული ეკონომიკა, კრეატიული ინდუსტრიები, რეგიონის განვითარება, კულტურის რესურსები, ადგილობრივი კულტურის პოლიტიკა

რატომ არის კულტურა მნიშვნელოვანი? იუნესკოს თანახმად, კულტურა გამორჩეული მატერიალური, ინტელექტუალური და ემოციური ელემენტების კომპლექსია, რომელიც ახასიათებს საზოგადოებას ან სოციალურ ჯგუფს. ეს ყველაფერი კი მოიცავს არა მხოლოდ ხელოვნებას და შემოქმედებას, არამედ ცხოვრების წესებს, ადამიანის უფლებებს, ღირებულებათა სისტემებს, ტრადიციებსა და რწმენას.¹

თანამედროვე გლობალიზაციის სამყაროში კულტურა განიხილება, როგორც მდგრადი განვითარების მეოთხე მექანიზმი, ეკონომიკურ, სოციალურ და გარემოსდაცვით სფეროებთან ერთად. კულტურა, რომელიც მოქმედებს როგორც შუამავალი ქალაქებში ერთად ცხოვრების დინამიკის გასაუმჯობესებლად, პოზიციონირებს განვითარების სტრატეგიების ცენტრში – ხელს უწყობს და ამაღლებს სოციალურ და ეკონომიკურ ღირებულებათა კეთილდღეობას.

რა როლს თამაშობს ადგილობრივი ხელისუფლება კულტურული პოლიტიკის შემუშავებაში? ქალაქებში, სადაც მრავალი კულტურაა გადაჯაჭვული, ადგილობრივი ხელისუფლება გამოირჩევა როგორც აქტორი, რომელიც მონაწილეობს მოქალაქეების, არასამთავრობო ორგანიზაციების, ცენტრალურ ხელისუფლებასა და საერთაშორისო ქსელებს შორის დიალოგის დამყარებაში. ადგილობრივი ხელისუფლების წარმომადგენლები, რომლებსაც აქვთ მოქალაქეებთან პირდაპირი კონტაქტის უნარი და ფლობენ თავიანთი მმართველობის რეგიონის სოციალურ-კულტურულ მახასიათებლებს, მოელან, რომ გაატარონ ყოვლისმომცველი პოლიტიკა, რომელიც მიიღებს მდგრადი განვითარების, ხალხზე ორიენტირებულ და თანასწორუფლებიან დაგეგმარებას.²

¹ Culture is Important, UNESCO conference, Florence, 1999.

² Richards, G. Duif, L. Small Cities with Big dreams, 2019.

კულტურის დაგეგმვა გულისხმობს კულტურის ჩართვას საჯარო დაგეგმარების პროცესებში, სტრატეგიულად და ინტეგრირებულად. დაგეგმვის პროცესი იწყება თანამშრომლობითი კულტურული რესურსების განსაზღვრით, რომელიც ეკუთვნის იმ რეგიონს, სადაც განხორციელდება დაგეგმვა.

მდგრადი განვითარების დამყარების მიზნით, უბნები და ქალაქები უნდა დაიგეგმოს მათ კულტურულ რესურსებთან ჰარმონიაში და უნდა შეიქმნას ქალაქები, რომლებშიც სხვადასხვა კულტურა შეიძლება თანაარსებობდეს.

მთელ მსოფლიოში სხვადასხვა ადგილობრივმა ხელისუფლებამ მდგრადი ქალაქების შესაქმნელად მიზნად დაისახა გამკვლევის წარმოდგენა, რომელიც საშუალებას მისცემს, კარგად გაიაზრონ კულტურაზე ორიენტირებული დაგეგმვა. ეს მიდგომა ეხმარება ადგილობრივ ხელისუფლებას სტრატეგიული დაგეგმვისა და განხორციელების პროცესებში, რომელიც, შემუშავებული უნდა იყოს აქტიური კომუნიკაციით და თანამშრომლობით ქალაქის აქტორებთან.

კულტურა და ქალაქი ორი განუყოფელი ცნებაა. კულტურა, რომელიც იღებს სათავეს საზოგადოებისგან და მასვე უბრუნდება კულტურული სერვისების მეშვეობით, საჭიროებს ფინანსურ მხარდაჭერას და დაგეგმვის პროცესებში ჩართვას, მისი ხელმისაწვდომობის უზრუნველსაყოფად ყველა მოქალაქისთვის. ამ სერვისების მასებისთვის ხელმისაწვდომობის შესაძლებლობით, საჯარო სექტორს აქვს მთავარი ფუნქცია – კულტურული არეალის, კულტურაში ინოვაციური მცდელობებისა და ადგილობრივი წარმოების მხარდაჭერის უზრუნველსაყოფად. მდგრად განვითარებას მიაღწევნ მხოლოდ ის ქალაქები, რომლებსაც ინტეგრირებული კულტურა აქვთ დაგეგმვისა და მომსახურების პროცესებში.

კულტურის როლი საჯარო დაგეგმვაში ასევე შეიძლება აღწერილი იყოს, როგორც პოლიტიკის შემუშავება, დაგეგმვა, განხორციელება და განხილვა, რადგან ის მოიცავს საერთო ღირებულებებს, გამოხატვის გზებს და ასრულებს მნიშვნელოვან როლს მდგრადობისა და კეთილდღეობის ხელშეწყობაში. საშუალებას იძლევა, შესწავლილი იყოს წარსული, განხორციელდეს მოქმედება დღეს და საუბარი წარიმართოს მომავალზე. იგი აერთიანებს უამრავ კონცეფციას, რომლებსაც ითვალისწინებს საჯარო დაგეგმვა, – კეთილდღეობა, ჰარმონია, შესაძლებლობების განვითარება,

მონაწილეობა, საკუთრება და ღიაობა.³

წარმოგიდგინებ ხელმისაწვდომ, მოქნილ და სტანდარტიზებულ ჩარჩოს, რომელიც შეიცავს ყველა სოციალურ ურთიერთობას და ამ ურთიერთობის ჩამოყალიბებულ სტილს.

კულტურული პერსპექტივა უზრუნველყოფს აუცილებელ თანამონაწილეობრივ განზომილებას საჯარო პოლიტიკისთვის, რომელიც აქცენტს აკეთებს საზოგადოების მონაწილეობაზე გადაწყვეტილების მიღების პროცესში. შესაბამისად, კულტურამ რომ საჯარო დაგეგმვას ხელი შეუწყოს, შემდეგი ღირებულებების არსებობაა მნიშვნელოვანი: მონაწილეობა, ჩართულობა, დემოკრატია, ტოლერანტობა, თანაგრძნობა, ინკლუზია, თავისუფლება, სამართლიანობა, თანასწორობა, მშვიდობა, უსაფრთხოება, კრეატიულობა, წარმოსახვა, ინოვაცია, ჯანმრთელობა, კეთილდღეობა და სიცოცხლისუნარიანობა, გარემოს გაფრთხილება – ზრუნვა და პატივისცემა.

კულტურული დაგეგმვის პრაქტიკა მუდმივად განვითარებადი პროცესია, რომელიც ახალ იდეებს მოაქვს. დარგის ლექსიკა ყოველდღიურად მდიდრდება. აქ მოწოდებული განმარტებები მიზნად ისახავს კვლევის განმავლობაში გამოყენებული ტერმინოლოგიის გაგების უზრუნველყოფას.⁴

კულტურული სიცოცხლისუნარიანობა, რომელიც საფუძვლად უდევს მდგრადი და ჯანსაღი საზოგადოების შექმნას, გულისხმობს შესაძლებლობების არსებობას, აღიარებასა და მხარდაჭერას, რაც უზრუნველყოფს საზოგადოების კეთილდღეობას და ზრდის ცხოვრების ხარისხს.

კულტურული ჩარჩო ეხება ხედვას, პოლიტიკას, სტრატეგიებსა და ინდიკატორებს, რომლებიც საჯარო დაგეგმვაში კულტურული განზომილებების ჩართვის საფუძველს იძლევა.

კულტურული მრავალფეროვნება ათასობით წლის ისტორიის პროდუქტია, რომელიც გაჩნდა ყველა ერის ენებით, იდეებით, შემოქმედებითა და საქმიანობით. კულტურული მრავალფეროვნება მრავალგანზომილებიანი კონცეფციაა და ის საშუალებას აძლევს სხვადასხვა კულტურის, რწმენისა და ენის მქონე ინდივიდებს, იცხოვრონ საზოგადოებაში, ასევე უზრუნველყონ თავიანთი იდენტობებისა და განსხვავებების მუდმივი ხელახალი განსაზღვრა.

³ EU4Culture Community, 2024.

⁴ IKS, cultural planning for local authorities, 2016.

როგორც ასეთი, კულტურული მრავალფეროვნება არის მშვიდობიანი საზოგადოებისა და მოქალაქეობის ცნების გაგება, რომელიც თავის ფორმას იღებს ამ საზოგადოებაში.

კულტურული მაჩვენებელი 2005 წლის ხელოვნების პოლიტიკის სტატისტიკური ინდიკატორების ანგარიშია, რომელიც შეადგინა კულტურის საბჭოებისა და კულტურის სააგენტოების საერთაშორისო ფედერაციამ (IFACCA), განსაზღვრავს კულტურულ ინდიკატორს, როგორც „სტატისტიკას, რომელიც შეიძლება გამოყენებულ იქნას გარკვეული ასპექტის გასაგებად, მონიტორინგისთვის ან შესაფასებლად. კულტურა, როგორცაა ხელოვნება, ან კულტურული პოლიტიკა, ან პროგრამები და აქტივობები“.⁵

ინტერკულტურული ქალაქები პროექტია, რომელსაც ახორციელებს ევროპის საბჭო. პროექტი მხარს უჭერს ინტეგრირებული რეგულაციების აუცილებლობას, რათა ხელი შეუწყოს სხვადასხვა კულტურის ერთად ცხოვრებას და მიზნად ისახავს, შექმნას ქალაქები, რომლებიც ხელს უწყობენ ინტერკულტურულ დიალოგს და თანაარსებობას.

კრეატიული ეკონომიკა კრეატიული აქტივებია, რომლებიც პოტენციურად გამოიმუშავენ ეკონომიკურ ზრდას და განვითარებას. **კრეატიული ინდუსტრიები**, ეკონომიკური აქტივობები ხელოვნების, ბიზნესისა და ტექნოლოგიების კვეთას მოიაზრებს, დიდწილად დამოკიდებულია შემოქმედებითობაზე და ექვემდებარება ინტელექტუალურ საკუთრებას.

კრეატიული ქალაქი ურბანული კომპლექსია, სადაც სხვადასხვა სახის კულტურული აქტივობა ქალაქის ეკონომიკური და სოციალური ფუნქციონირების განუყოფელი კომპონენტია.

ადგილობრივი კულტურის პოლიტიკა მიუთითებს ადგილობრივი ხელისუფლების კულტურული და ხელოვნების საქმიანობის პოლიტიკას. გარდა კულტურული მრავალფეროვნების ხელშეწყობასა და კულტურაში მონაწილეობის გაზრდისა, ეს პოლიტიკა, ასევე, მიზნად ისახავს რეგიონის ან ქალაქის ყველა მაცხოვრებლის გამოხატვის შემოქმედებითი და კულტურული საშუალებების საჯარო პოლიტიკით უზრუნველყოფას. კიდევ ერთ-ერთი მიზანია ქალაქის მდგრადი სოციალური, ეკონომიკური და გარემოსდაცვითი განვითარების მიღწევა.

⁵ Statistical Indicators for Arts Policy, IFACCA.2005.

კულტურული დაგეგმვის სხვადასხვა ტიპი

გლობალური ქალაქები სულ უფრო ხშირად იყენებენ კულტურული დაგეგმვის მეთოდს იმის გაცნობიერების შემდეგ, რომ ის მნიშვნელოვან როლს თამაშობს მდგრადი ქალაქების შექმნაში. კულტურული დაგეგმვა გულისხმობს ქალაქის კულტურული რესურსების სტრატეგიულ და ინტეგრირებულ გამოყენებას მისი განვითარების პროცესში. თუმცა, ურბანული დაგეგმარების ტრადიციული პროცესებისგან განსხვავებით, კულტურის დაგეგმარება ფართო მასშტაბის პროექტების შემუშავების საშუალებას იძლევა ერთ უბანზე ფოკუსირებით, რომელსაც აქვს კონკრეტული პრიორიტეტ(ებ)ი.

კულტურისა და ხელოვნების ღონისძიებების დაგეგმვა ხშირად ერთმანეთში ირევა. ხელოვნების ღონისძიებების დაგეგმვა გულისხმობს თეატრების, გალერეების, საკონცერტო დარბაზებისა და ხელოვნების ცენტრების პროგრამების შექმნას, იმის განსაზღვრას, თუ რომელი დამოუკიდებელი ხელოვან(ებ)ი, კულტურისა და ხელოვნების ინსტიტუტ(ებ)ი და საგანმანათლებლო პროექტ(ებ)ი უნდა იყოს მხარდაჭერილი, რომ წლიური გეგმების მომზადებისას ამ ღონისძიებებში ჩართულნი იყვნენ ქალაქის მცხოვრებლები.⁶

ხოლო კულტურის დაგეგმვა იყენებს კულტურაზე ორიენტირებულ და ინტეგრირებულ მიდგომას, რომელიც ითვალისწინებს ისეთ კომპონენტებს, როგორებიცაა ურბანული დიზაინი, საზოგადოებრივი ხელოვნება (Public art), ტრანსპორტი და უსაფრთხოება. სტრატეგიული დაგეგმვის ფარგლები და მახასიათებლები განსხვავდება კონკრეტული ქალაქის ან უბნის ზომის მიხედვით.

წარმატებული კულტურული დაგეგმვის ძირითადი კომპონენტები

კულტურული დაგეგმვა დინამიკური პროცესია. დაგეგმვის ზოგიერთი განსხვავებული ტიპი მოიცავს უფრო ფართო კულტურული გეგმის ზოგიერთ ქვეკომპონენტს. ადგილობრივი ხელისუფლების ადმინისტრაციული ობიექტების გათვალისწინებით, კულტურული დაგეგმვის ქვეკომპონენტზე ფოკუსირებით დაწყებული, კულტურული რესურსებისა და ფინანსური უზრუნველყოფით გამყარებული, ეს უფრო ფართო კულტურული დაგეგმვის მიზნისკენ გადასასვლელი შესაძლებლობაა. თუმცა, უნდა გვახსოვდეს, რომ

⁶ IKS, cultural planning for local authorities, 2016.

ყოველსიმომცველი კულტურის დაგეგმვა მოითხოვს პროცესის განხორციელებას სტრატეგიული, ინტეგრირებული და მონაწილეობითი მიდგომის გამოყენებით.

სტრატეგიული დაგეგმვის ყველაზე მნიშვნელოვანი კომპონენტია გრძელვადიანი მიზნების დასახვა, რომელიც სცილდება ყოველდღიურ მიზნებს. კულტურული დაგეგმვა უფრო ფართო სტრატეგიების ნაწილია, როგორცაა ურბანული დაგეგმარება და სოციალური განვითარება. ის მოითხოვს ხედვას, რომელიც სცილდება ხელოვნების ღონისძიებების ორგანიზებას, რაც ერთი შეხედვით შეიძლება, შეცდომით განიშარტოს (ტექნიკურ სამუშაოებთან და ინფრასტრუქტურულ სერვისებთან ურთიერთობა; ეკონომიკური განვითარების მიზნები; სოციალური სამართალი; დასასვენებელი აქტივობების დაგეგმვა; საბინაო განაშენიანების პროექტები და საჯარო სერვისების დაგეგმვა და სხვა). ამის გათვალისწინებით, ადგილობრივმა ხელისუფლებამ უნდა შექმნას საკომუნიკაციო და თანამშრომლობის პლატფორმები სხვა ფინანსურ თუ პოლიტიკურ აქტორებთან თავიანთ რეგიონში ან ქალაქში, რომლებიც პასუხისმგებელნი იქნებიან დაგეგმვაზე საკუთარი მიზნებისა და პრიორიტეტების განსაზღვრისას.⁷

კულტურული დაგეგმარება უნდა აკვირდებოდეს არა მხოლოდ კულტურულ ინფრასტრუქტურას და სტრუქტურირებულ გარემო მახასიათებლებს და ინდიკატორებს, როგორცაა მატერიალური კულტურული მემკვიდრეობა, არამედ ყველა სხვა მახასიათებელს, მათ შორის ქალაქში არსებული ცხოვრების წესს, ყოველდღიურ ცხოვრებასა და ჩვევებს და არამატერიალურ კულტურულ მემკვიდრეობას. ამიტომ, კულტურის დაგეგმვის პროფესიონალები თავიდანვე უნდა გახდნენ საბინაო, სავაჭრო ცენტრებისა და ურბანული ტრანსფორმაციის პროექტების ნაწილი, რათა უზრუნველყონ ამ პროექტების შემუშავება კულტურულ დაგეგმარებასთან ჰარმონიაში. კულტურული დაგეგმარება არის პროცესი, რომელიც უნდა იყოს ყველა ურბანული დაგეგმარების პროცესის განუყოფელი ნაწილი და მათ ნაწილად არ იქცეს მხოლოდ შემდგომ ეტაპზე.

კულტურული დაგეგმვისას მონაწილეობითი პრინციპების მიღება უზრუნველყოფს ქალაქის მაცხოვრებლების კულტურული საჭიროებებისა და ღირებულებების ასახვას დაგეგმვის პროცესში.

⁷ IKS, cultural planning for local authorities, 2016.

ეფექტური მეთოდების გამოყენება მონაწილეობითი პროცესების განსახორციელებლად არის გეგმის მიზნების მიღწევის წინაპირობა.⁸

სტრატეგიული, ინტეგრირებული და მონაწილეობითი გეგმის ქონა ხელს შეუწყობს ამ გეგმის ძლიერ საფუძველზე აგებას.

კულტურის მნიშვნელოვანი კომპონენტია პარტნიორული ურთიერთობების დამყარება. თანამშრომლობა, რომელიც მოითხოვს ბევრი ადამიანის ჩართულობას, არის ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი გზა ეფექტური დაგეგმვის უზრუნველსაყოფად.

საერთო მიზნის გაზიარება არის გზა, რომელსაც მივყავართ ეფექტურ თანამშრომლობამდე. შეუძლებელია ერთი უნივერსალური სქემის შექმნა, ვინაიდან თითოეულ მუნიციპალიტეტს აქვს მმართველი რგოლის განსხვავებული მოცულობა, სახელწოდება და ფუნქცია-მოვალეობები. თუმცა, პროცესში მნიშვნელოვანია სხვადასხვა დაწესებულებას შორის კომუნიკაცია, როგორცაა კულტურის სამსახურები და მათთან დაკავშირებულ ერთეულები (მაგ. ბიბლიოთეკები, განათლების, სოციალური შეღავათების სამსახურები და ა.შ.), ასევე ურბანული დაგეგმარების ერთეულები (მაგ. დაგეგმარებისა და პროექტების მენეჯმენტი, კვლევები და პროექტები, ტექნიკური სამუშაოები, პარკები და ბალები და ა.შ.). გარდა ამისა, მნიშვნელოვანია, რომ მუნიციპალიტეტმა, როგორც სტრატეგიის შემუშავების გუნდმა, იკისროს აქტიური როლი კოორდინაციის პროცესში.⁹

ადგილობრივი ხელისუფლების საერთაშორისო ორგანიზაციები

ურბანული აქტორების გარდა, ასევე, არსებობს მრავალი საერთაშორისო ორგანიზაცია, რომლებიც თანამშრომლობენ და ახორციელებენ მამოტვირთებელ საქმიანობას საერთაშორისო პლატფორმაზე კულტურის რესურსების მდგრადი განვითარების მიზნის მისაღწევად. ასეთი ორგანიზაციების კვლევები და პუბლიკაციები წარმატებული საერთაშორისო მაგალითების შესახებ კარგი სახელმძღვანელოა დაგეგმვისათვის.

ერთ-ერთი მაგალითია იუნესკოს შემოქმედებითი ქალაქების ქსელი, რომელიც შეიქმნა 2004 წელს, რათა ხელი შეუწყოს კრეატიულ საერთაშორისო თანამშრომლობას ქალაქებთან, როგორც

⁸ IKS, cultural planning for local authorities, 2016.

⁹ იქვე, IKS, cultural planning for local authorities, 2016.

სტრატეგიული ფაქტორმა მდგრადი ეკონომიკური, სოციალური, კულტურული და გარემოსდაცვითი ურბანული განვითარებისათვის იუნესკოს კულტურული მრავალფეროვნების იდეალების მხარდაჭერით. ამჟამად ამ ქსელს მსოფლიოს 116 ქალაქი ქმნის. 2030 წლის მდგრადი განვითარების დღის წესრიგი, რომელიც საერთაშორისო საზოგადოებამ 2015 წლის სექტემბერში მიიღო, ხაზს უსვამს კულტურასა და კრეატიულობას, როგორც ურბანული განვითარების ძირითად კომპონენტებს.¹⁰

ეს ქსელი არის მნიშვნელოვანი პლატფორმა, რომელიც ხელს უწყობს, განავითარონ თანამშრომლობა კრეატიულობისა და კულტურის ინდუსტრიების გასაუმჯობესებლად საუკეთესო წარმატებული საერთაშორისო პრაქტიკის გაზიარებით, წაახალისონ მონაწილეობა კულტურულ ცხოვრებაში და კულტურის რესურსების ინტეგრირება ქალაქებისა თუ რეგიონების ეკონომიკური და სოციალური განვითარების სტრატეგიებში.

ეს საერთაშორისო ქსელები და ორგანიზაციები ხელს უწყობენ ადგილობრივი კულტურული პოლიტიკის განვითარებას. ამგვარი ურთიერთობებისა და თანამშრომლობის გაძლიერებით, ადგილობრივი ხელისუფლების წარმომადგენლები, მეცნიერები და კულტურის პროფესიონალები უფრო ინტერესდებიან, რომ ჩაერთონ სტრატეგიის შემუშავებაში და მონაწილეობა მიიღონ მიმდინარე დისკუსიებში.

ერთ-ერთი საინტერესო მაგალითია 2021 წელს, ევროკავშირის მიერ დაფინანსებული პროექტი „EU4CULTURE“, რომელსაც ახორციელებს გოეთეს ინსტიტუტი, დანიის კულტურის ინსტიტუტი, ჩეხეთის ცენტრებისა და საქართველოს ფრანგული ინსტიტუტი. პროექტი მხარს უჭერს კულტურისა და შემოქმედებითი სფეროს გაძლიერებას აღმოსავლეთ პარტნიორობის ექვს ქვეყანაში: საქართველო, აზერბაიჯანი, ბელარუსი, სომხეთი, მოლდოვა და უკრაინა.

„EU4CULTURE“-ს ბიუჯეტი შეადგენს 7,85 მილიონ ევროს, რომელიც ხმარდება ქალაქების კულტურის განვითარების სტრატეგიის შემუშავებასა და განხორციელებას, არტისტებისა და კულტურის პროფესიონალების მობილობის პროგრამების დაფინანსებას, ასევე ფესტივალების, კულტურული და ინოვაციური პროექტების მხარდაჭერას. გამოცხადებულ კონკურსში მონაწილეობა მიიღო

¹⁰ IKS, cultural planning for local authorities, 2016.

ხუთი ქვეყნის 14-მა ქალაქმა, რომელთაგანაც მხოლოდ 5 ქალაქი გამოიკვეთა მომდევნო ეტაპზე გადასასვლელად, პროექტი დასრულდება 2024 წლის 31 დეკემბერს.¹¹

ამგვარად, მინდა გამოვთქვა იმედი, რომ საქართველოს ქალაქებში თავს მოიყრის საჯარო მოხელეების მმართველი რგოლი, რომელიც, კულტურის რესურსების სწორი და ეფექტური ინტეგრირებით, შეძლებს რეგიონის, ქალაქების ფინანსური, პოლიტიკური აქტორებისა და მოსახლეობის სხვადასხვა ფენის წარმომადგენლების გაერთიანებას ერთი საერთო მიზნის ირგვლივ – განავითარონ თავიანთი ქალაქები თუ რეგიონები იმისათვის, რომ მიმზიდველი გახდეს იქ ცხოვრება.

ბიბლიოგრაფია:

- IKSU, Cultural Planning for Local Authorities, 2016, <https://www.iksv.org/en/reports/cultural-planning-for-local-authorities>
- EU4Culture Community, 2024, <https://eu4culture.al/>
- Statistical Indicators for Arts Policy, IFACCA, 2005,
- https://ifacca.org/media/filer_public/b7/f0/b7f02ee2-a76d-426c-9eb0-49b993c4348f/statistical_indicators_for_arts_policy.pdf
- Culture is Important, UNESCO conference, Florence, 1999.
- Richards, G., Duif, L., Small Cities with Big Dreams, Netherlands, 2019.

¹¹ EU4Culture Community, 2024.

დოდო ჭუმბურიძე,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი,
ხელოვნების მენეჯმენტის დოქტორი

რეზიუმე

წინამდებარე ნარკვევში განხილულია კულტურის სფეროში სამეწარმეო იდეების შექმნისა და განვითარების შესაძლებლობების მართვა, ასევე კულტურის სფეროს სპეციფიკურობასთან დაკავშირებული საკითხები.

ახლად შექმნილი ბიზნესის (სტარტაპი) განსაზღვრება მოიცავს ზრდის მაღალ პოტენციალს როგორც გეოგრაფიული, ისე ფინანსური თვალსაზრისითა და ინოვაციურობის გათვალისწინებით.

აღნიშნულიდან გამომდინარე, დამწყები მეწარმეების, „სტარტაპერების“, ერთ-ერთი მოტივაცია ეფუძნება ინოვაციური იდეის პროდუქტად გარდაქმნის მცდელობას და შესაძლებლობების სწორად გათვლას.

კულტურის სფეროს პროდუქტი ყოველთვის ვერ იქნება ორიენტირებული ბაზრის ხმაზე, თუმცა, იმავდროულად, კულტურის სფეროს ორგანიზაცია თავიდანვე შეიძლება შეიქმნას კომერციული ინტერესებით.

თემაში განხილულია პოტენციური იდეების წყაროების შესწავლის მნიშვნელობა, კერძოდ, იდეების გენერაციის მეთოდი, როგორც ხელშემწყობი ინსტრუმენტი დიდი რაოდენობის იდეების განხილვისას საუკეთესოს აღმოსაჩენად. გამომდინარე იქიდან, რომ იდეის მიზნად გარდაქმნაში დახარჯული ძალისხმევა შესაბამისობაში უნდა იყოს მიზნობრივი ჯგუფების მოლოდინებთან. იდეების სწორად შერჩევა და მართვა არის დამწყები მეწარმის მნიშვნელოვანი საბრუნავი. საგულისხმოა, განისაზღვროს კონკრეტული პროდუქტი, იგივე ღირებული შეთავაზება, რა პრობლემას უგვარებს მომხმარებელს.

კულტურის სფეროს მასშტაბურობისა და სპეციფიკურობის აღნიშვნასთან ერთად, თემაში, ასევე, წარმოდგენილია პრეაქსელერაციის და აქსელერაციის პროგრამების როლი ინოვაციური ეკოსისტემის განვითარებაში. კერძოდ, განხილულია კულტურის

სფეროში სამეწარმეო იდეის ჩამოყალიბებას რამდენად მიესადაგება ბიზნეს ტილოს კონცეფცია, როგორც ბიზნეს გეგმის ალტერნატიული ვერსია. გარდა ამისა, თემაში განსაზღვრულია სამეწარმეო საქმიანობაში დიზაინერული აზროვნების მნიშვნელობა და ბიზნეს ტილოს შემადგენელი კომპონენტები.

კულტურის სფეროში შემოქმედებითი და სამეწარმეო იდეების მართვა

საკვანძო სიტყვები: კულტურის სფეროს პროდუქტი, ულტურის სფეროს მენეჯერი, ბიზნეს ტილო, დამწყები მეწარმე, სტარტაპერი

კულტურის სფეროში შემოქმედებითი და სამეწარმეო იდეების მართვა გლობალურ და ლოკალურ დონეზე ეფუძნება დამწყები მეწარმეების (სტარტაპერების) მიერ აღიარებულ გამოწვევებს, რომლებიც მიზნობრივი ჯგუფის საჭიროებებს ეხმიანება. მენეჯერმა კულტურის სფეროს პროდუქტის სპეციფიკურობის გათვალისწინებით უნდა უზრუნველყოს ღირებული შეთავაზების მომზადება და წინასწარგანსაზღვრული ხედვის ფარგლებში ბაზარზე სასურველი პოზიციების დაკავება და შენარჩუნება.

ნებისმიერ, მათ შორის, კულტურის სფეროში, სამეწარმეო იდეის განხორციელების სურვილი ეყრდნობა მენეჯერის კომპეტენციებს (ცოდნა, უნარები, გამოცდილება). საგულისხმოა კომერციული ორგანიზაციების მართვასთან დაკავშირებით კანადელი მეცნიერის, ჰენრი მინცბერგის ხედვა, მან შემოგვთავაზა ათი სპეციფიკური როლი, ესენია: მეწარმე, პრობლემების მომგვარებელი, რესურსების გამანაწილებელი, მომლაპარაკებელი, ნომინალური უფროსი, ლიდერი, დამაკავშირებელი, დამკვირვებელი (მონიტორინგის განმახორციელებელი), ცოდნის გამავრცელებელი და ორატორი. აღნიშნული როლების ფლობა-გამოყენება კავშირშია კულტურის სფეროში სამეწარმეო იდეების შექმნასთან, განვითარების შესაძლებლობების გათვალისწინებასა და გრძელვადიანი ეფექტური შედეგის მიღწევა-შენარჩუნებასთან. სამეწარმეო იდეის ავტორი აღნიშნული როლების მიხედვით უნდა უზრუნველყოფდეს მისი და გუნდის წევრების განვითარების მხარდაჭერას.

სტარტაპი, როგორც პრობლემების გადაწყვეტაზე ორიენტირე-

ბული ახალი წამოწყება, ბიზნეს საქმიანობა, ხასიათდება სწრაფი ზრდის ტემპით, ინოვაციური მიდგომებით და მასშტაბზე გასვლის შესაძლებლობით. საგულისხმოა, რომ სწორედ ზრდის მაღალ პოტენციალს გეოგრაფიული და ფინანსური თვალსაზრისით განსაზღვრავს სამეწარმეო იდეის ინოვაციურობა.

სამეწარმეო იდეის ავტორმა უნდა განსაზღვროს იდეის მიზნად გარდაქმნის შესაძლებლობები, სტარტაპის, როგორც ორგანიზაციის მისია, მიზნები და ამოცანები. ასევე უნდა დადგინდეს სამეწარმეო გარემოს ანალიზის პრინციპი, კერძოდ, სიტუაციური ანალიზის მეთოდები, რომლებიც, შესაძლებლობებთან ერთად, გამოიკვლევენ ორგანიზაციის რისკ-ფაქტორებს, აღნიშნული კი იძლევა კონკურენტების, პარტნიორებისა და მიზნობრივი ჯგუფების განსაზღვრისთვის საჭირო ინფორმაციას.

დამწყებ მეწარმეს იდეის რეალიზებისთვის სჭირდება გუნდი, ინოვაციური პროდუქტი, სწრაფი ზრდის პოტენციალი და ზრდაზე ორიენტირებული ბიზნესმოდელი.

ინოვაციურობა გულისხმობს პროდუქტის ან პროცესის გაუმჯობესებას ახლებური მიდგომების გამოყენებით და მომხმარებლის მოთხოვნების გათვალისწინებით.

საგულისხმოა, კულტურის სფეროში შემოქმედებითობის და ბიზნეს ინტერესების ურთიერთკავშირი. „კულტურის ეკონომიკური პრიორიტეტების აღიარებისას აუცილებელია ფასეულობათა სისტემის შენარჩუნება, რათა კულტურის სფეროს მწარმოებელი ობიექტები არ გადაიზარდონ კომერციულ დაწესებულებებში და კულტურის სფეროს პროდუქტებმა არ დაკარგონ კულტურის პროდუქტებისთვის დამახასიათებელი ფასეულობითი სისტემა. ეკონომიკასთან კავშირი არათუ აკნინებს კულტურის სფეროს, არამედ პირიქით, მას უფრო ინტერაქციულს, ცოცხალს ხდის და გამოყენების შესაძლებლობას მატებს“.¹

კულტურის სფეროს პროდუქტი ყოველთვის ვერ იქნება ორიენტირებული ბაზრის ხმაზე, თუმცა, იმავდროულად, კულტურის სფეროს ორგანიზაცია თავიდანვე შეიძლება, შეიქმნას კომერციული ინტერესებით.

„კულტურის სფეროს საწარმოო ბაზარზე პროდუქტი არის სარგებლისა და ფასეულობათა ნაკრები, რომელსაც მომხმარებელი სხვადასხვანაირად აღიქვამს. პროდუქტი შეიძლება, დავახასი-

¹ სანადირაძე, კოპალეიშვილი, კულტურის, 2019, გვ. 40.

ათოთ მისი ტექნიკური ან სიმბოლური მახასიათებლების მიხედვით. რასაც მომხმარებელი ყიდულობს, არის სარგებლის ნაკრები, რეალური იქნება ეს თუ წარმოსახვითი. მომხმარებელი თანხმდება, რომ გადაიხადოს ფული და მიიღოს გარკვეული პროდუქტი მისი სურვილების ან მისი საჭიროებების გათვალისწინებით.

კულტურის სფეროს ინდუსტრიებზე საუბრისას კი გასათვალისწინებელია სფეროსა და პროდუქტის სპეციფიკური თავისებურებები, მათ შორის, მომხმარებლისა და პროდუქტების სივრცობრივი და ეკონომიკური მახასიათებლები, რადგანაც მომხმარებელთა სეგმენტაცია სხვადასხვა პარამეტრის მიხედვით წარმოებს და სეგმენტაციას კონკრეტული სფერო ან პროდუქტი განაპირობებს².

კულტურის სფეროში დამწყები მეწარმეების, იმავე „სტარტაპერების“ ერთ-ერთი მოტივაცია თვითდასაქმება და ხელოვანების მხარდაჭერაა, აღნიშნული ეფუძნება ინოვაციური იდეის პროდუქტად გარდაქმნის მცდელობას და არსებული შესაძლებლობების სწორად გამოყენებას.

„ხელოვანმა იცის, რომ მისი პროდუქტი მაძიებელი გონების შედეგია, მუდმივად ის არასდროს იქნება ერთი და იგივე, სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, შემოქმედებითი სამყარო ინოვაციურია“. გამომდინარე იქიდან, რომ იდეის მიზნად გარდაქმნაში დახარჯული ძალისხმევა, შესაბამისობაში უნდა იყოს მიზნობრივი ჯგუფების მოლოდინებთან თანხვედრაში, ამავე დროს იდეების სწორად შერჩევა და მართვა არის დამწყები მეწარმის მნიშვნელოვანი საზრუნავი. საგულისხმოა, განისაზღვროს კონკრეტული პროდუქტი, იგივე ღირებული შეთავაზება, რომელიც პრობლემას გადაუჭრის მომხმარებელს. პოტენციური იდეების წყაროების შესწავლის მნიშვნელობა, კერძოდ, იდეების გენერირების მეთოდი, როგორც ხელშემწყობი ინსტრუმენტი, დიდი რაოდენობის იდეების განხილვისა და მათ შორის საუკეთესოს აღმოჩენის შესაძლებლობას იძლევა.

აღნიშნული საგულისხმოა იმდენად, რამდენადაც კულტურის სფეროში კომერციულმა ორგანიზაციებმა სამეწარმეო იდეების ჩამოყალიბება, განვითარება და გადარჩენა უნდა წაახალისონ ღირებული შეთავაზების საფუძველზე.

„ხელოვნების მენეჯერებს, რომელსაც პირველ რიგში აინტერესებს დიდი მოგება, ვურჩევთ თავისი ბედი კულტურის სფეროს

² იქვე, სანადირაძე, კოპალეიშვილი, კულტურის, 2019, გვ. 35-36.

მიღმა ეძებონ. გერმანიის ერთ-ერთი თეატრის რეჟისორმა ფული-სა და სიამოვნების კომბინაცია შემდეგნაირად წარმოგვიდგინა: ჩვენ ამას ვაკეთებთ სიამოვნებისთვის და არა ფულისთვის, მაგრამ იმისთვის, რომ მივიღოთ სიამოვნება, გვჭირდება ფული“.³

კულტურის სფეროს კომერციული ორგანიზაციის მართვისას მენეჯერი კარგად უნდა იცოს გარკვეული მარკეტინგის საკითხებში, მან უნდა უზრუნველყოს საკომუნიკაციო სტრატეგიის აგება მომხმარებლის ინტერესების და საჭიროებების გათვალისწინებით, რათა კონკრეტული შეთავაზების მიღმა, მომხმარებელი გრძნობდეს თავის წილ სარგებელს. გადაწყვეტილების მიღების პროცესი მოიცავს რისკების გათვლას და გადაზღვევას.

თანამედროვე სამყაროში აქტიურია დამწყები მეწარმეების (სტარტაპერების) მხარდაჭერის პროგრამები, რომლებიც განათლების მიღების და გამოცდილებაზე დაყრდნობით დაგროვილი ცოდნის გაზიარების შესაძლებლობაა კონკრეტული სამეწარმეო იდეის გაუმჯობესებისთვის.

კულტურის სფეროს მასშტაბურობისა და სპეციფიკურობის აღნიშვნასთან ერთად, საგულისხმოა პრეაქსელერაციისა და აქსელერაციის პროგრამების როლი ინოვაციური ეკოსისტემის განვითარებაში, რომელიც კულტურის სფეროს სამეწარმეო პოტენციალის გაუმჯობესებას ითვალისწინებს.

ალექსანდრ ოსტერვალდერმა და ივ პინიემ შეიმუშავეს ბიზნეს-მოდელების ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი ინსტრუმენტი „ბიზნეს ტილო“. „ბიზნეს ტილო შედგება 9 კომპონენტისგან, რომლებიც საჭიროებენ ინფორმაციის თავმოყრას შემდეგი მიმართულებებით: მომხმარებელთა სეგმენტი, ღირებული შეთავაზება (პროდუქტი, სერვისი), დისტრიბუციის არხები, მომხმარებელთან ურთიერთობა; შემოსავლების ნაკადები, საჭირო რესურსები, ძირითადი აქტივობები, ძირითადი პარტნიორები და ძირითადი ხარჯები“.

დამწყებმა მეწარმემ, კულტურის სფეროში სამეწარმეო იდეის ჩამოყალიბების დროს უმჯობესია, იხელმძღვანელოს ბიზნეს ტილოს კონცეფციით, რომელიც წარმოადგენს ბიზნეს გეგმის ალტერნატიულ ვერსიას. იგი გამოირჩევა თვალსაჩინოებით, სიმარტივით და მოქნილობით. „ბიზნეს ტილოს“ თითოეული კომპონენტის ფარგლებში საჭირო ინფორმაციის მოძიება მეწარმეს აახლოებს სასურველ შედეგთან.

³ ჰავორტი, სახელოვნებო, 2013, გვ. 26.

ბიბლიოგრაფია:

- მარკუსი ი., ანდერსონი ფ., ბლეეი ა., მაჩინი დ., უოტსონი ნ., დიდი წიგნი ბიზნესზე, თბ., 2017.
- ოსტერვალდერი ა., პიენი, ი., ბერნარდა ბ., სმიტი ა., ღირებუ-
ლი შეთავაზების ფორმირება, თბ., 2021.
- ოსტერვალდერი ა., პიენი, ი., როგორ შემქმნათ ბიზნეს მოდე-
ლი, თბ., 2019.
- სანადირაძე ნ., კობალეიშვილი ნ., კულტურის სფეროს მენეჯ-
მენტი, აუდიო-ვიზუალური ხელოვნების მენეჯმენტი, თბ., 2019.
- ჭაგორტი, ჰ., სახელოვნებო მენეჯმენტი, ანტეპრენიორული
სტილი, თბ., 2013.

ქეთევან ახოზაძე,
სოციალურ მეცნიერებათა დოქტორი (PhD)
თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

რეზიუმე

ნაშრომი ეძღვნება დღევანდელი ქართულის სახვითი ხელოვნების პრობლემატიკის საკითხებს იმ დღევანდელ სოციოკულტურულ გარემოში, რომელიც საქართველოში ამ დროსივრცულ განზომილებაში რეალურად არსებობს. XXI საუკუნის მსოფლიოს მრავალ ქვეყანაში სოციოკულტურული სიტუაცია მთლიანად შეიცვალა და ცვლილებებმა გამოძახილი – კულტურის სფეროში, განსაკუთრებით კი, სახვით ხელოვნებაში პოვა. შევეცდები, წარმოვადგინო არსებული პრობლემები და მათი გადაჭრის გზები.

ქართული სახვითი ხელოვნების პრობლემატიკა დღევანდელ სოციოკულტურულ სივრცეში

საკვანძო სიტყვები: კულტურა, სახვითი ხელოვნება, თანამედროვე ხელოვნება/Contemporary Art, სოციოკულტურული გარემო, კულტურის კრიზისი

როგორც ვიცით, პროცესი – რაიმე მოვლენათა თანამიმდევრული მონაცვლეობა, რისამე განვითარების, წინსვლის გზაა. თანამედროვე ხელოვნება, რომელსაც Contemporary art-ს უწოდებენ, დღევანდელ არტპროდუქციას გულისხმობს. როგორც ვიცით, ინგლისურ ენაში სიტყვები „modern“ და „contemporary“ სინონიმებია, თუმცა ტერმინები „modern art“ და „contemporary art“ სრულიად განსხვავებული, ფართო და კონკრეტულებს მოკლებული მნიშვნელობისაა.

მრავალი მკვლევარი მუშაობს ამ საკითხებზე, ამიტომ მათი თვალსაზრისებიც არაერთგვაროვანია, მაგრამ ერთ საკითხში ყველა თანხმდება, რომ დიდი ცვლილებების დასაწყისი მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ ხელოვნებაში ვლინდება და განსაკუთრებით,

60-იან წლებში, როცა მრავალი ახალი სტილის, მიმდინარეობის გამოკვეთა აღინიშნა და მხატვრებში (არა მხოლოდ მხატვრებში), ადამიანის ყოფიერების შესახებ, მსოფლმხედველობის კარდინალური ცვლილებები მოხდა.

XXI საუკუნის 20-იან წლებში „Modern Art“ და „Contemporary Art“ ტერმინთა გამოყენების დროს, მისი ბუნდოვანების გამო, მუზეუმებმაც, გალერეებმაც გამოსავალს მიაგნეს და გამოფენების კეთებისას ფრაზა - „Modern and Contemporary Art“ გამოიყენეს.

ამით ისინი პრობლემას თავს არიდებენ. თუმცა, როგორც მრავალი ექსპერტი აღნიშნავს, კომერციული გალერეები და სხვა უწყებები 2000 წლიდან მოყოლებულ ხელოვნებას „Contemporary Art“-ს, ხოლო „მხატვარს“ - კონკრეტულად ფერმწერს უწოდებენ და „არტისტს“ კი - სხვა მიმართულების შემოქმედს.

ტერმინს „Contemporary Art“ წარმოშობის თავისი ისტორია გააჩნია. სამწუხაროდ, სტატიის ფორმატი ამის გაშლის საშუალებას არ გვაძლევს, მაგრამ არ შეიძლება არ აღვნიშნოთ, რომ ამერიკელმა ხელოვნებათმცოდნემ და კრიტიკოსმა, კოლუმბიის უნივერსიტეტის პროფესორმა როზალინდ ეპშტეინ კრაუსმა (1941), დევიდ სმიტის შემოქმედებაზე დაწერილი თავისი დისერტაციით,¹ ერთგვარად, დაამკვიდრა ტერმინი სამეცნიერო სივრცეში.

კრიტიკოსები მიიჩნევენ, რომ თანამედროვე ხელოვნება/Contemporary Art „გენეტიკურად დაკავშირებულია ავანგარდის ან მოდერნიზმის ხელოვნებასთან, მაგრამ ფერწერული ენების ახალ რაუნდს წარმოადგენს, აქცენტით საკუთრივ ლინგვისტურ მოდელებზე (რაც ამ პერიოდის ყველა სხვა ტიპის კულტურისა და ცოდნის ფორმისთვისაა დამახასიათებელი). იგი ტექნიკის მზარდ დიაპაზონს მოიცავს, როგორც ტექნოლოგიის განვითარებით, ასევე ადამიანის - საკუთარი თავის, სამყაროში მისი ადგილის ცოდნით“. თანამედროვე ხელოვნების თემატური სპექტრი უსასრულოდ ფართოა, რომელიც ადამიანის საქმიანობის ნებისმიერ გამოვლინებაზე რეაგირებს და ბოლო ათწლეულების განმავლობაში, ზოგჯერ „შოკისმომგვრელი და პროვოკაციულია“.²

ისევ ტერმინს რომ დავუბრუნდეთ, ის ბოლომდე განსაზღვრული და ჩამოყალიბებული - არც დღეს არის თუნდაც იმიტომ, რომ ყველა სტილს და მიმდინარეობას მოიცავს 50-იანი წლებიდან მო-

¹ Krauss, The Sculpture, 1971.

² Шишкарёва, Новая, Вестник Науки, #8(41), Т5, 2021.

ყოლებული. როგორც უკვე აღვნიშნე, მუზეუმები და გალერეები დეფინიციასთან დაკავშირებულ პრობლემას თავს არიდებენ და “Modern and Contemporary Art”- იყენებენ ფრაზად. მაგრამ მედიის სხვადასხვა საშუალებაში, 2000 წლიდან მოყოლებულ ხელოვნებას - უკვე Contemporary Art-ს უწოდებენ. ეს თეორიული დისკურსი დღესაც გრძელდება (ბრაიან ეშბი,³ როზალინდა კრაუსი,⁴ რიჩარდ მეიერსი⁵ და ასე შემდეგ).

თვალს თუ გადავაგვლებთ ინტერნეტ-სივრცეში განფენილ მასალას და შევეცდებით შევაჯამოთ, იკვეთება ტენდენციები - 2000-იანი წლების ზოგიერთი ხელოვანი თანამედროვე ხელოვნება/ Contemporary Art ძალაუფლების ინსტრუმენტად მიიჩნევს „პოსტ-მოდერნისტულ საზოგადოებაში“, რასაც გლობალიზაციით გამოწვეული პროცესები დაემატა და პროფესიონალ ხელოვანებში შინაგანი პროტესტი და პესიმიზმი გააჩინა.

განვითარებული და ძლიერი ქვეყნების თანამედროვე ხელოვნების (Contemporary Art) ნამუშევრები გამოფენილია: გალერეების, კოლექციონერების, კომერციული კორპორაციების, სახელმწიფო ხელოვნების ორგანიზაციების, მუზეუმების თუ მხატვრების მიერ თავის მართულ სივრცეში (თბილისში, მაგალითად, ლევან ლალიძის გალერეა). როგორც ცნობილია, ხელოვანები ფინანსურ დახმარებას გრანტების, პრიზების საშუალებით, საკუთარი ნამუშევრების გაყიდვიდან იღებენ. საქართველოში, ჩვენთან, ეს სპონტანურ და ერთჯერად ხასიათს ატარებს, განსხვავებით დასავლური პრაქტიკისგან, სადაც თანამედროვე ხელოვნებასთან დაკავშირებულ სახელმწიფო ინსტიტუტებსა და კომერციულ სექტორს შორის მჭიდრო ურთიერთობაა. მაგალითად, დიდ ბრიტანეთში, ძირითადი თანამედროვე მხატვრების ნამუშევართა უმეტესობა, რომლებიც გამოფენილია საჯარო მუზეუმებში, შექმნილია რამდენიმე გავლენიანი ხელოვნების დილერისგან. მსგავსი მაგალითი მრავალია გერმანიაშიც და სხვაგანაც. იქ, დასავლეთში, თანამედროვე ხელოვნების ინსტიტუტებს ხშირად აკრიტიკებენ ხელოვანები, დამოუკიდებელი ხელოვნებათმცოდნეები (ამ ტიპის საქმიანობას „ინსტიტუციური კრიტიკა“ ეწოდება), რაც საერთოდ არ იკვეთება საქართველოს კულტურის სფეროს საქმიანობაში.

³ Ashbee, How To Be.

⁴ Krauss, The Originality, 1985.

⁵ Фүллер, История, 2001, с.138-141.

პანდემიის პერიოდში მკვლევარმა პრაშან პარიხმა გამოაქვეყნა სტატია თანამედროვე ხელოვნების (Contemporary Art) და ენის ურთიერთობის ასპექტებზე.

ავტორის თვალსაზრისით,⁶ Contemporary Art-ის ნამუშევრები, ხშირად, ახსნას, ინტერპრეტაციას მოითხოვს, რაც საერთოდ არ იყო აუცილებელი, თუნდაც, რემბრანტისთვის... მას შემდეგ კი რაც ხელოვნება ფერწერიდან (იგულისხმება ტრადიციული გაგებით, ქ.ა.) სხვა ფორმებზე გადავიდა, მას ინტერპრეტაცია დასჭირდა, რადგან არ არსებობდა მისი მნიშვნელობის „გაგების“ პირდაპირი გზა.

პრაშან პარიხი მიიჩნევს, რომ თანამედროვე ნამუშევრები არ არის დამოუკიდებელი, ავტონომიური, როგორც ადრე და ისინი ნაწილობრივ, ინტერპრეტაციებისგან შედგება. ეთანხმება რა სხვა ავტორებს, ასევე მიიჩნევს, რომ თანამედროვე ხელოვნება კონცეპტუალურია და ტერმინი „Contemporary“ მის წარუმატებლობას აღიარებს... გვთავაზობს იდეას, რომ „ლინგვისტური ხელოვნება“ ეწოდოს ნამუშევრების დიდ ნაწილს, სადაც ენა გარეგნულ, ინტერპრეტაციულ როლს თამაშობს, განსხვავებით 1970-იანი წლების ნამუშევრებისგან, რომლებშიც ენა ნამუშევრის შინაგანი ელემენტია. გამოდის, რომ თუ ნამუშევრები არასრულია ინტერპრეტაციების გარეშე, მაშინ მათსა და საზოგადოებას შორის, არსებულ სოციოკულტურულ სივრცეში, შუამავალია აუცილებელი. მაყურებელთა უმეტესობას არ სურს კრიტიკის წაკითხვა, არამედ ხელოვნების ნიმუშების გამოცდილების გაზიარება უნდა და ამ ყველაფერმა კურატორის ინსტიტუტის გაძლიერება გამოიწვია.⁷

უნდა აღვნიშნოთ – დღეს, თანამედროვე ხელოვნების ენის განვითარების პროცესი მიმდინარეობს, რომელიც თავის, საკუთარ და განსხვავებულ გზას ეძებს. სწორედ ამ ახალი ენის მეშვეობით, ის თვითგამორკვევას ცდილობს. მკვლევრების თვალსაზრისით, თანამედროვე ხელოვნების ენობრივ სივრცეში მიმდინარე პროცესები აჩვენებს, რომ ამჟამინდელ დროსივრცულ და სოციოკულტურულ გარემოში ნაწარმოების გამოხატვის ფორმა – მთავარი ელემენტია მისი გაგებისთვის.

XX-XXI საუკუნეების ხელოვნება სულიერი ფასეულობების გადაფასების შედეგია. სწორედ ამიტომ, თანამედროვე ხელოვნების

⁶ Parikh, Contemporary, 2019.

⁷ Kracov, What Is, 2021.

ენა საინტერესოა თავისი, ხშირად დაფარული და გასააშიფრი შინაარსით. დარგის ექსპერტები მიიჩნევენ, რომ ხელოვნების შინაარსში ნიშან-სიმბოლოების ტრანსფორმაცია შეიმჩნევა, რასაც ხელი შეუწყობს ახალი ტექნოლოგიების, ინტერნეტის და ვირტუალური სამყაროს გაჩენამ. ახალი, თანამედროვე/Contemporary ხელოვნება თავისი გარკვეული მოდელით, მატრიცით არსებობს, რომელიც განსხვავდება ტრადიციული ხელოვნებისაგან.

XIX ბოლოდან მოყოლებული, XX საუკუნის დასაწყისის მხატვრების აღქმისა და გამოხატვის მათ მიერ შექმნილი პრინციპები შეიცვალა და გარკვეული პროტესტის ელემენტები გაუჩნდათ შემღვდვების წინააღმდეგ. სწორედ ამიტომ გაჩნდა 1960-იანი წლებიდან „ტრანსგრესიული ხელოვნების“ ფენომენი (რაც ნიშნავს - ზღვრიდან გასვლას), რომელიც თავდაპირველად გამოჩნდა სიურრეალისტებში და ყველაზე მკაფიოდ კი ავანგარდულ ხელოვნებაში გამოიხატა.

მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ განვითარებულმა ისტორიულმა პროცესებმა და ტექნოლოგიურმა პროგრესმა გარკვეული ზეგავლენა მოახდინეს ხელოვნებაზე, ხშირად - ნეგატიური, როგორც მიიჩნევენ ნაწილი მკვლევრებისა (მაგალითად, თეოდორ ადორნო⁸ - 1903/1968 და ჰანს როკმაკერი⁹ - 1922/1977), რაც გამოიხატა იმაში, რომ მხატვრებს აღარ უნდოდათ რეალობის ასახვა. პირიქით, მათ რეალობიდან გაქცევა სურდათ. სწორედ ამ დროს, ყველაზე მეტი ყურადღება აბსტრაქტულ ხელოვნებას დაეთმო.

დღეს ხელოვნება რთული ფენომენია და ამავე დროს, მძაფრი წინააღმდეგობებითაა სავსე. ზოგი მკვლევარი მიიჩნევს, რომ გარკვეული გაგებით, ხელოვნება კვდება... ამას ადასტურებს ხელოვნების ღრმა კრიზისი, თუმცა დღევანდელ აბსურდული ეპოქის სოციოკულტურულ სივრცეში შექმნილ თითოეულ ნამუშევარს თავისი საკუთარი ფორმა-შინაარსი, ხარისხი გააჩნია და ამასთან ერთად, მხატვრები „ერთგვარ ჩართულობას“ გვთავაზობენ მაყურებლის მხრიდან ჩვენი გრძნობა-შეგრძნებების დონეზე. და მაინც, თანამედროვე/Contemporary ხელოვნების ენას მივყევართ იმ გაურკვევლობამდე - „სად არის საზღვარი ხელოვნებასა და არა-ხელოვნებას შორის?“, რადგან, თუ თვალს გადავავლებთ თუნდაც ბოლო ათწლეულში შექმნილ ნამუშევრებს (არა მარტივად საქართ-

⁸ Халетт, Теория, 2016.

⁹ Рокмакер, Современное, 2004.

ველოს მასშტაბით), ნაკლებად დავინახავთ ახალ იდეებს, ახალი გამომსახველობითი ფორმების ძიებას, აქცენტია – როგორ გამოხატოს იდეა ისე, რომ არ დარჩეს შეუმჩნეველი.

თუ ხელოვნება რთულია და წინააღმდეგობრივი, მაშინ, ასევე, რთულია ის სოციოკულტურული სივრცე-გარემო, სადაც იქმნება და განაგრძობს არსებობას. სოციოკულტურული სივრცის სტრუქტურა მრავალ ელემენტს შეიცავს (იგულისხმება – სხვადასხვა თემა, ესთეტიკური იდეალი და სოციალური ურთიერთქმედების ტიპი და ასე შემდეგ) და ელემენტები რეალიზებულია სოციალურ, ღირებულებით, სიმბოლურ, საინფორმაციო დონეზე. საერთოდ, სოციოკულტურული სივრცის ცნებას მკვლევრები კულტურის სისტემის მთლიანობაში გასაანალიზებლად გამოიყენებენ. ვიცით, რომ სოციალური სივრცე არის სოციალური ურთიერთობების სისტემა, მაგრამ „სოციოკულტურული სივრცის“ კატეგორია საზოგადოებისა და კულტურის ონტოლოგიური (ყოფიერების ანუ არსებობის არსი) ერთიანობის გამოვლენის საშუალებას იძლევა. მიიჩნევა, რომ ეს არის განუყოფელი ფენომენი, რომელიც აერთიანებს საზოგადოების სოციალური და კულტურული განვითარების ძირითად პარამეტრებს.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, თანამედროვე ხელოვნება აწმყოს ხელოვნებაა, რომელიც ოცდამეერთე საუკუნეში, ცოცხალმა მხატვრებმა შექმნეს. თანამედროვე ხელოვნება იძლევა შესაძლებლობას დაფიქრდეთ (ხელოვანიც და მაყურებელიც) ჩვენ გარშემო არსებულ სამყაროზე, დღევანდელ სოციალურ საკითხებზე, რომლებიც აქტუალურია კაცობრიობისთვის. თანამედროვე მხატვრები გლობალური გავლენის ქვეშ მუშაობენ, კულტურულად ძალიან მრავალფეროვან და მოწინავე ტექნოლოგიურ სამყაროში. ეს ხელოვნება – მასალების, ცნებების, მეთოდებისა და საგნების დინამიკური კომბინაციაა, რომლებიც აპროტესტებენ ტრადიციულ საზღვრებს და ეწინააღმდეგებიან მარტივ გაგებას ან განმარტებას. ეკლექტიკური და მრავალფეროვანი, თანამედროვე ხელოვნება მთლიანად, ერთიანი, იდეოლოგიის, ორგანიზაციული პრინციპის ძირითადი არარსებობით გამოირჩევა. ეს ხელოვნება კულტურული დიალოგია, რომელიც კონტექსტუალურ ჩარჩოებს ეხება, როგორცაა პიროვნული ან კულტურული იდენტობა, სოციალური პრობლემები და საკითხები, საზოგადოება და ეროვნება. ასე განსაზღვრავს დღეს მსოფლიო – თანამედროვე ხელოვნებას. ამ ურ-

თიერთობაში, საკითხის – „მხატვარი-ნამუშევარი-მაყურებელი“ – ასეთ ჭრილში დანახვა და განხილვაა საინტერესო.

როგორც ექსპერტები მიიჩნევენ, თანამედროვე ხელოვნების ბრიკი საზოგადოების მოტივაციაა, შევიდეს დიალოგში ავტორთან, ინტერპრეტაცია და რეაგირება მოახდინოს მასზე. კლასიკურ ხელოვნებასთან ურთიერთობისას, ნაწარმოების ჭვრეტაა საჭირო, ასეთი დამოკიდებულება ეფექტურად არ ითვლება დღევანდელ თანამედროვე ხელოვნებასთან მიმართებაში. უცხოელი მკვლევრები მას „საწოლის ნამსხვრევებს“ („bedcrumb“) ეძახიან, რომელიც გვალვით და გვაიძულებს მოძრაობას. თუ ადრე ხელოვნებასთან კომუნიკაციაში მაყურებელი ძირითადად პასიური იყო, ახლა ეს ნამდვილი „ჩოვბურთია“, სადაც ხელოვნების არსებობის შესაძლებლობა მაყურებლის გარეშე საეჭვოა. და თქვენ, მხატვრის თავში უნდა შეხვიდეთ და მიჰყვეთ იმ მარშრუტს, რომელიც მან შემოგთავაზათ, რათა სრულად ჩასწვდეთ ნაწარმოებს. ზოგჯერ ავტორი შეიძლება ზედმეტად აღფრთოვანდეს და მოემსახუროს კონცეფციას იმ ინტენსივობით, რომლისთვისაც მაყურებელი მზად არ არის.¹⁰

მაგრამ, შეიძლება თუ არა ხელოვნება განსხვავებული იყოს ინტერნეტისა და ხელოვნური ინტელექტის ეპოქაში? ამაზე პასუხს იპოვიტ Christies-ის თანამედროვე ხელოვნების აუქციონის მასალებში, რომელიც 2022 წელს ჰონგ-კონგში შედგა, სადაც ნამუშევრების ფართო სპექტრი იყო წარმოდგენილი. აუქციონზე კარგად ჩანდა ხელოვნების ძირითადი მიმდინარეობები ომისშემდგომი პერიოდიდან თანამედროვე დრომდე, რომელიც ფერწერას, ქანდაკებასა და ინსტალაციას, პერფორმანსის ხელოვნებას, ფოტოგრაფიას, ვიდეო-არტს, ციფრულ ხელოვნებას მოიცავდა.

ეს იყო ნათელი პრეზენტირება იმ ახალგაზრდა მხატვრების შემოქმედების, რომელიც ასახავს დღევანდელ სოციოკულტურულ კონტექსტს და მსოფლიოს უპრეცედენტო ციფრულ ტრანსფორმაციას. ხელოვნების ასეთი გლობალური ბაზრის ტენდენციების შესახებ ეს აუქციონი, პირდაპირი აღფრთოვანების გარდა, გვიჩვენებს აზიის მზარდ გავლენას ხელოვნების ბაზარზე, გვეხმარება ვნახოთ ისეთი ნამუშევრები, რომლებიც XXI საუკუნის ხელოვნებას განსაზღვრავს და ჩავერთოთ მასში.¹¹

¹⁰ Hertzmann, What is, 2020.

¹¹ An Introduction to Modern and Contemporary Art.

თანამედროვე ხელოვნების ტენდენციების გარკვევა-შესწავლისთვის ძალიან მიყვარს ხელოვნების ბაზრობები. აქ გვეძლევა უნიკალური გარემო, რომელიც მხატვრებს, კურატორებს, გალერისტებს და ხელოვნების კოლექციონერებს აერთიანებს. ხელოვნებას ფართო საზოგადოებისთვის უფრო ხელმისაწვდომს ხდის და ხელოვნების, კულტურის, ისტორიისა და იდენტობის შესახებ დიალოგისთვისაა საჭირო და მნიშვნელოვანი. სამწუხაროდ, საქართველოში, რამდენიმე შემთხვევის გამოკლებით (Art Fair Georgia), ხელოვნების ასეთი გეიმი მხოლოდ სანატრელია. მხატვრებს ძალიან დიდი მხარდაჭერა სჭირდებათ, სანამ მათი ნამუშევრები ბაზარს მიაღწევს, რის გამოც ვფიქრობ, რომ მნიშვნელოვანია, ხელოვანთა ინსტიტუტები იყოს მხარდაჭერილი. ამ ინსტიტუტების გარეშე, ჩვენ არ გვეყოლება ბევრი ხელოვანი, ისეთი დიდი სახელებით, როგორებიცაა მდიდარია ქართული სახვითი ხელოვნება. მაგრამ, ასევე, დარწმუნებული ვარ, რომ არასაკმარისია ყურადღება თავად ხელოვანების მიმართ და ისინი უშუალოდ მხარდაჭერას საჭიროებენ.

თანამედროვე ხელოვნების სფეროში მიმდინარე, მსოფლიოს მასშტაბით, საინტერესო და არაერთგვაროვანი პროცესების ფონზე, როცა ყველა ტიპის ხელოვნების მრავალი სახეობა ერთმანეთთან დაკავშირებულია, ხშირად, გაურკვეველია - თუ სად მთავრდება ერთი ტიპი და სად იწყება მეორე, იმდენად არიან მჭიდროდ გადაჯაჭვულები. საკმაოდ რთული მდგომარეობაა ქართულ სახვითი ხელოვნების სივრცეში.

მოგესხენებათ, მხატვრობა ხელოვნების ერთ-ერთი ყველაზე აქტუალური ფორმაა დღემდე. რაც შეეხება ქანდაკებას, ტექნოლოგიური განვითარებით, მასალის მრავალფეროვნებით, უფრო მეტი შესაძლებლობა მიეცა. ეს მსოფლიოს დონეზე. ჩვენს ქვეყანაში, საქართველოში, მოქანდაკეებს არანაირი შესაძლებლობა არ აქვთ ახალი მასალებისა და ტექნიკის გამოყენების თვალსაზრისით, ამის გამო ძალიან ბევრი უნიჭიერესი მოქანდაკე ქვეყნის გარეთ მუშაობს (ჯონი გოგაბერიშვილი, ვალერიან ჯიქია და ასე შემდეგ) და მათი ნამუშევრებიც სხვა ქვეყნების კულტურის ნაწილი ხდება. აქ კი ჩვენთან, ისინი მოკლებული არიან ექსპერიმენტების საშუალებით ახალი გზების უწყვეტ ძიებას (მატერიალური ბაზისა და საარსებო სახსრების არარსებობის გამო). სირთულეებია ყველა დარგში...

სტატიის ფორმატი არ გვადლევს ღრმა ანალიზის საშუალებას, ამიტომ შევამებისთვის ვიტყვი, რომ თანამედროვე ხელოვნება/ Contemporary Art საზოგადოებაზე რეფლექსიის შესაძლებლობას იძლევა და ხშირად, იმ საკითხებს, ღირებულებებს ასახავს, რომლებიც ამ დრო-სივრცეში მსოფლიოში მნიშვნელოვანია. თანამედროვე ხელოვნება გადმოსცემს ჩვენი დროის იდეებს, კონცეფციებს, სცილდება ტრადიციული ხელოვნების საზღვრებს და თავად ხელოვნების საზღვრებს, როგორც ეს გაგებული და მიღებული იყო თანამედროვე ანუ - Modern და კლასიკური ხელოვნების დროს.

ბიბლიოგრაფია:

- An Introduction to Modern and Contemporary Art. <https://education.christies.com/courses/continuing-education/semester-courses/an-introduction-to-modern-and-contemporary-art> 23.09.2024.
- Ashbee B., How To Be A Critic: A Beginner's Guide To 'Artbollocks.' <https://static1.squarespace.com/static/588b77c0b8a79be9aed248bc/t/5c8e025471c10b4ed9c2a0aa/1552810580774/HOW+TO+BE+A+CRITIC%3A+A+BEGINNER%27S+GUIDE+TO+%27ARTBOLLOCKS.%27+Brian+Ashbee.pdf> 23.09.2024.
- Hertzmann A., What is Contemporary Art?, 2020. <https://aaronhertzmann.com/2020/06/08/wica.html> 23.09.2024.
- Kracov D., What Is Contemporary Art?, EDEN Gallery, 2021. <https://www.eden-gallery.com/news/what-is-contemporary-art> 23.09.2024
- Krauss R. E., The Sculpture of David Smith, Cambridge, Massachusetts, 1971.
- Parikh P., Contemporary Art and Language, 2019. <https://medium.com/@pparikh1/contemporary-art-and-language-340bf7acdb75> 23.09.2024.
- What Is Contemporary Art? A Look at Modern Contemporary Art of Today. <https://medium.com/@pparikh1/contemporary-art-and-language-340bf7acdb75> 23.09.2024
- Гардари Д., Современное Искусство, Терминология, Истоки, 2023. <https://gardari.art/article3/tpost/icgvxyrta1-sovremennoe-iskusstvo-terminologiya-isto> 23.09.2024
- Ищенко Н. С., Социокультурное Пространство Как Статическая Характеристика Социокультуры.pdf/ <https://docs.yandex.ru/docs/view?tm=1689262563&tld> 23.09.2024
- Кучинская Т. Н., 2013; Резник Ю. М., 2012; Ищенко Н.С., 2017. <https://docs>.

- yandex.ru/docs/view?tm=1689262877/01005095765.pdf 23.09.2024.
- Оуэн Х., Теория Эстетической И Философской Истины Теодора Адорно: Своеобразие и Проявления, 2016. <https://concepture.club/post/obrazovanie/adorno-on-the-crimes-of-pop-culture> 23.09.2024
 - Шишкарева Я. Д., Новая Форма Языка Современного Искусства, Вестник Науки, #8(41), Т5, 2021. <https://cyberleninka.ru/article/n/novaya-forma-yazyka-sovremennogo-iskusstva> 23.09.2024
 - Рокмакер Р., Современное Искусство и Смерть Культуры, 2004. <https://slovo.net.ru/book/18916> 23.09.2024
 - Якуб И., Современное Искусство: История Возникновения, Основные Направления, 2020/ <https://rekvizit.info/blogs/sovremennoe-iskusstvo-istoriya-vozniknoveniya-osnovnye-napravleniya/> 23.09.2024
 - კონტემპორარული (თანამედროვე) ხელოვნება - განმარტება და ისტორია, 2013. <http://popularpopcorn.blogspot.com/2013/06/blog-post.html> 23.09.2024.

THEATRE STUDIES

Tamta Tavidshvili,

Ph.D. student

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

Supervisor – Davit Kobakhidze, Doctor of Arts

FREE MOVEMENT

Keywords: free body, free movement, improvisation, improvised movement

Abstract

The theatrical language of the 21st century requires internationality. The body is the best tool for nonverbal communication between people around the world.

In dramatic plays, the word is very important. However, if we look at the body at this time, each muscle has a direct connection with emotion and accurately conveys the inner state of the actor. The body, as an infallible indicator, convinces us of the performer's sincerity.

The free body is the base on which the muscular system should be built, which the artist will use to his advantage and diversely in different situations. Improvised movement allows us to study the chain of psycho-physical actions, observe the existing situation, and expand the range of possibilities.

When the body moves freely without thinking, the muscles transform much more easily, which allows it to discover new states. In the report, we will discuss the importance and necessity of psychosomatic movements in the modern method of training a future actor, where a body freed from muscle memory, which can easily adapt to new circumstances and develop, will be discussed.

Ketevan Khokhiashvili,
PhD student, Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
Supervisors: Doctor of American studies,
Associate Professor – Ketevan Antelava,
Doctor of Philology, Professor – Irakli Tskvediani

THE INTERPRETATION OF AESCHYLUS'S ORESTEIA TRILOGY IN EUGENE O'NEILL'S PLAY CYCLE MOURNING BECOMES ELECTRA

*Keywords: American drama, Eugene O'Neill, ancient Greek tragedies,
Electra, Mourning for Electra, dramaturgy, American theater*

Abstract

American theater owes a great deal to ancient Greek drama. One can find a variant representation of this influence in Eugene O'Neill's drama. O'Neil shares ancient Greek tragedy themes including dysfunctional families, their disintegration and isolation/marginalization from society, incestuous love, murder, and revenge. He learned from his ancient Greek predecessors how to gain deep insight into the character's psyche, the use of chorus, and, generally speaking, the principles of constructing the fictional universe of a tragedy.

O'Neill's trilogy *Mourning Becomes Electra* (1931) is a modern reinterpretation of *Oresteia* by Aeschylus; the action takes place at the end of the American Civil War (1861-1865). Its characters parallel those from the ancient Greek tragedy: General Ezra Mannon is Agamemnon, Christine is Clytemnestra, Orin corresponds to Orestes, Lavinia to Electra, Captain Adam Brant to Aegisthus, and Captain Peter Niles parallels Pylades. Both trilogies are thematically focused on adultery, incest, and revenge. In O'Neill's play cycle, the townsfolk functions as a kind of Greek chorus. Structurally, it is modeled on *Oresteia* as well. O'Neill's trilogy consists of three plays („Homecoming“, „The Hunted“, and „The Haunted“) that correspond to „Agamemnon“, „Choephoroi“, and „Eumenides“, respectively.

Needless to say, O'Neill's trilogy, as a modernized version of *Oresteia*, differs from its ancient Greek counterpart in many ways.

While in Aeschylus's tragedies, fate alone guides the characters' actions, in O'Neill's play cycle, characters' actions are also grounded in 20th-century psychological theories, including the Freudian Oedipus complex and the Jungian Electra complex. Most importantly, O'Neill's understanding of fate differs from that of Aeschylus: in classical Greek tragedy, fate is the supreme divine force that predetermines characters' actions and destiny, while in O'Neill's drama, it should be viewed as a kind of naturalistic determinism when characters' actions and fate are shaped by inherited or immanent characteristics, biological instincts, subconscious impulses, and a cyclical pattern of human behavior.

Bibliography:

- ბერძენიშვილი ლ., ესქილე, ტრაგედიის მამა, წინასიტყვაობა წიგნში: ესქილე, ტრაგედიები, თბ., 2022.
- ესქილე, ტრაგედიები, თბ., 2022.
- Bigsby C. W., A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama 1900-1940, Vol. 1, Cambridge, 1989.
- Carenio Ana Maria De Melo, The American Electra: O'Neill's Modern Version of the Myth, MA Dissertation, (აკლია გამოცემის ადგილი), 1985.
- O'Neill E., Mourning Becomes Electra, New York, 1959.
- Young W., On Mother and Daughter in Mourning Becomes Electra, The Eugene O'Neill Newsletter, vol. 6, no. 2., (აკლია გამოცემის ადგილი), 1982.

FILM STUDIES

Ekaterine Kontridze,

Doctor of Arts

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

SCREENWRITER SAMUEL KUPRASHVILI AND ITS LOST HISTORY

Keywords: Soviet ideology, Soviet repressions, traitors to the motherland, Samuel Kuprashvili

Abstract

During the period of the Soviet «Great Terror», the worst years were 1937–38. In these two years, 29,051 people in Georgia became victims of repression. Among them, 14,372 were executed, and 14,679 were deported. (These figures are supported by documents found after the opening of the Stalinist archives).

During these years, Georgia lost Mikheil Javakhishvili, Evgeni Mikeladze, Titsian Tabidze, Paolo Iashvili, Sandro Akhmeteli, and other great Georgians whose work was vital for the country. Behind these names are people we still know little about. One of them is screenwriter Samuel Kuprashvili and his work.

The only thing we knew about Samuel Kuprashvili was that he wrote the script of Giorgi Makarov's film «Nakhvamdis». The 7-part comedy film «Nakhvamdis» was filmed in 1934 and starred Georgian cinema stars – Mikheil Gelovani, Nutsa Chkheidze, Tsatsa Amirejibi, Kirill Macharadze, Levan Khotivari, Sandro Zhorzholiani, Tssetsilia Tsutsunava, Arkady Khintibidze, Mikheil Koreli, Valerian Gunia. Unfortunately, all other information about the film, as well as the film itself, is missing from the archives of Sakartvelo. The film's disappearance was due to the arrest and execution of the screenwriter Samuel Kuprashvili in 1937.

In the Ministry of Internal Affairs archives, I found Samuel Kuprashvili's manuscript «Autobiography», and in the national archive, I found his previously unknown film scripts. According to these and other materials, I would like to introduce you to Samuel (Bachua), son of Dianoz Kuprashvili, a member of the Bolshevik fighting unit, a fighter of the Democratic Army of Georgia, a member of the cinema section of the Writers' Union, and an employee of the screenplay department in the Sakhkinmretsev.

Bibliography:

- ოქრუაშვილი ა., ჩემი მოგონებები, თბ. „უნივერსალი“, 2017.
- სიმაშვილი თ., ქართული ლეგიონის წევრი ალექსანდრე ცაგურიშვილი, თბ., 2014. <https://tengosimashvili.blogspot.com/2014/12/2014-27-iii.html>
- სიმაშვილი თ., ქართული ლეგიონის წევრები და ჯემალ ფაშას მკვლელობა, თბ., 2016. <http://adjara.gov.ge/uploads/Docs/88ee65764dd345ed83e218e11008.pdf>

Archival materials:

- გაზეთი „საქართველოს კინო“, 13 დეკემბერი, 1924.
- საქართველოს უახლესი ისტორიის ცენტრალური სახელმწიფო არქივი (შემდგენი სუიცსა), ფონდი 52 (კინოსტუდია „ქართული ფილმი“), ანაწერი 2, საქმე 127.
- სუიცსა, ფონდი 52 (კინოსტუდია „ქართული ფილმი“), ანაწერი 2, საქმე 4391.
- სუიცსა, ფონდი 52 (კინოსტუდია „ქართული ფილმი“), ანაწერი 2, საქმე 4495.
- სუიცსა, ფონდი 52 (კინოსტუდია „ქართული ფილმი“), ანაწერი 2, საქმე 4771.
- საქართველოს შინაგან საქმეთა სამინისტროს აკადემიის არქივი (შემდგენი შსს აკადემიის არქივი), ფონდი 8 (პარტიულ მუშაკთა ფონდი), საქმე 624, ანაწერი 2.
- შსს აკადემიის არქივი, ფონდი 8, ანაწერი 2, საქმე 28.

Ketevan Pataraiia,
Doctor of Arts (Film Studies)
Shota Rustaveli Theater and Film Georgian State University

CHAPEK'S „RECORD“ IN SAMEGRELO

Keywords: Chapke, Pataraiia, record

Abstract

„Tales from Two Pockets“ by Czech writer Karel Čapek was written in the 1920s. About half a century later, a story told with humor about a fair and self-respecting young man was revived in the film by screenwriter Amiran Chichinadze and director Guram Pataraiia.

The film „Record“ changes the place and time of action given in Čapek's story of the same name. However, the plot is expanded, characters are added, and characters are developed.

In the early 1970s, in a small village in Samegrelo (one of the provinces of Georgia), the story portrays the people of that time. For them, a worthy name and dignity are of great importance; they are wary of it and pay attention to the spoken word. After hearing Duru Khunchua's swearing, young Jotia Tsaava was given amazing power and broke the world record in shot put (similar to the story), as well as when there was a threat of appearing as a liar in his fiancée's eyes, he repeated the same thing (this was added by the authors of the film).

Amiran Chichinadze and Guram Pataraiia conceived dramaturgical moves, scenes, and characters: The name of his boss must be restored by the policeman Khuta, and therefore he initiated a great experiment; Jotia is not coming out of the unlocked cell because he has given his word, and his lover likes that too; she says that she couldn't love him if he weren't a man of his word; old man Uncle Ucha boasts about the courage of his ancestors; „Theophile Gabunia did not have grandchildren so that Duru could beat them up“ - Theophile is outraged. Duru Khunchua cannot swear in front of the people; how should this be done to the gathered society, to Jotia who is his friend from the previous day, or to himself?!

They are all trying to protect honor and name. The film clearly shows the values and behaviors of the society of that time. How is all this perceived from today's point of view? What would „Record“ be like if it were filmed today? Has society changed towards these values, and accordingly, has the Georgian audience? How does it perceive this film today when not only someone else's but also one's own mother's swearing has become an ordinary story?

Bibliography:

- ჩაპუკი კ., რეკორდი, კრებული „რჩეული მოთხრობები“, გამომცემლობა „დია“, თბ. 2008
- Documentary film „Record“ After 40 Years“, 2015 <https://www.youtube.com/watch?v=8hpfJ4skMpM>
- Film „Record“, 1974, <https://1tv.ge/video/mkhatvruli-filmi-rekordi/>

ART STUDIES

Rusudan Dolidze,

Ph.D. student

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

Supervisor – Eka Kiknadze, Associate Professor

Abstract

As a painter, Dimitri Shevardnadze is an exciting and versatile artist. Studying his scanty artistic legacy reveals his search for his own individual artistic language. The artist turns to his contemporary or historically existent artistic-stylistic trends in rationally taking them in and interpreting them from his idiosyncratic angle. These are never examples of reminiscing about or copying something, being rather results of in-depth intellectual work. It is unfortunate that we are unable to witness this work and its outcomes—after returning home, the artist dedicated his remaining life to public activities, leaving him no time for painting, something that was a major source of concern for him. His legacy as a public figure is immeasurable in the history of Georgian artistic culture.

DIMITRI SHEVARDNADZE'S OEUVRE IN THE CONTEXT OF MODERNIST PAINTING

Keywords: Modernism, portrait, Romanticism, Postimpressionism, Expressionism

Dimitri Shevardnadze (1885–1937) was an artist and public figure, a person whose short-lived career served the most relevant matters pertaining to the development of our country's culture. Immeasurable is his contribution to the causes of fostering Georgian museums, putting together collections, preserving and protecting monuments, shaping the Academy of Fine Arts, promoting creative unions of

artists, supporting young creatives, facilitating their studies abroad, and so on. His personal development into an artist was largely defined by his travel to Germany, namely the Academy of Fine Arts Munich. He set out on this journey aged 21, in 1906, to stay abroad for 10 years. To draw the picture, however imprecise, that the young artist found during his studies in Germany, we believe it beneficial to overview the European artistic culture of that period.

It is known for a fact that the 19th century boasts a diversity of artistic styles originating in different European countries. In the early 1900s, Romanticism emerged as one of the strongest artistic waves to be followed by Realism, an equally seminal movement. In addition, the Pre-Raphaelites appeared in Great Britain in 1848, the Impressionists held their famous exhibition in Paris in 1872, and then, starting in 1880, the far-reaching Postimpressionist era gained a foothold. In 1886, the Symbolist manifesto was published in *Le Figaro*. In 1888, Paul Gauguin and Émile Bernard founded Cloisonnism. In 1891, the Nabis made their presence known, followed by Modern art born in Great Britain in 1895. This trend continued in the early 20th century as well. In 1905, back when Fauvism took root in France, the Bridge, a group of Impressionists, was formed in Dresden, Germany. Circa 1907, Cubism was born, and so was Futurism in 1909. In 1909-1911, Wassily Kandinsky and Franz Marc, in Munch, put together a group known as The Blue Rider. In 1910, *Der Sturm* (The Storm) magazine was founded in Berlin to transform into one of the key forces of European Avant-Garde. In 1911, Orphism and other movements take root in Paris. This list may be extended, though we believe that it suffices as is to illustrate the diversity underpinned by progressive artistic impetuses beyond academic painting. In light of the foregoing, Dimitri Shevardnadze, throughout his studies in Munich in 1906-1916, must have been more or less engaged or witnessed all these processes, given the city's vibrant cultural life. Below we will attempt to discuss Dimitri Shevardnadze's well-known works, because at this point we are unable to work in archives.

Our review begins with the artist's self-portrait, which may be considered—at least judging by available materials—his programmatic work. Created in 1910, it uses oil and canvas, measuring 42x35 cm,

with the small size being due to the fact that the artist was mostly in need throughout his life.

The work depicts the upper part of a young man's body with its $\frac{3}{4}$ turned toward the viewer. In terms of coloration, the painting abounds in yellowish and brownish used for the backdrop and the artist's face. The work also showcases an expressive dark brownish tone covering the artist's dense hair, while bluish dominates the lower section of the composition, namely to depict the author's shirt with a white fragment of a t-shirt in the middle. In terms of oil-painting modeling of form, we see greenish and reddish colors, though ultimately a warm yellowish tone takes the lead to bolster the work's oil-painting and decorative expressiveness.

What is striking above all else is the free manner of drawing, refined painting, bringing to the fore the texture and emphasizing its meaning. Given the coloration, Shevardnadze's approach—which seeks to underline strokes and its explicitly expressive and intense nature—ultimately defines the emotional expressiveness and intensity of the artistic image.

The artist depicts himself as a young man with a sad, preoccupied, and seemingly anxious look on his face. This work appears to be created through his strife for a momentary depiction in the process of self-discovery. The model's slightly downturned eyes look to be illustrating the artist's modesty and humble character, something repeatedly pointed out in his biographic records and career. The work betrays obvious Romantic sentiments. Even though such emphasis on texture was not characteristic of the Romantic era, being more of an achieving of Postimpressionism, there still is an emotional and compositional link to Eugene Delacroix' self-portrait from 1837—it is known for a fact that Shevardnadze traveled across Germany copying various works every time he had a chance. It would be interesting to have a look at some of the artist's works to trace the impact of European artistic experience on them.

Above else, similarities reveal themselves in the model's pose and compositional concept. In both cases, this becomes clear through the $\frac{3}{4}$ turn toward the viewer and the slightly downward gaze. Numerous are portrait-based similarities as well: both vigorous young men

flaunt mustaches and nearly identical styles of chestnut-like hairdos. With Delacroix, the work is quite large, the backdrop is more on the neutral side, with tranquil brownish tones peculiar to Romanticism, a factor enabling us to focus fully on the model. Set against a backdrop of dark brown tones, the artist's marble-like face shines in a peculiar manner, and the author, through active chiaroscuro modeling, creates an expressive typified portrait of a creative person. It is interesting in this context that, in Shevardnadze's work, chiaroscuro is ignored, and instead form is shaped with color and rapid, intense color strokes. In this regard, Shevardnadze's portrait is akin to the works by some of the artists from the Postimpressionist community. In terms of coloration too, it reminds one of Van Gogh's paintings. One of his many self-portraits, painted in 1887 (canvas, oil, 34x26), is a good example for comparison. Firstly, the size stands out in that it is very close to Shevardnadze's portrait. Next is compositional order—both portraits fill the plane almost entirely and, consequently, just a small section is reserved for the backdrop—unlike in the portrait by Delacroix in which the work is larger than the portrait in question, also featuring much more space behind the model. And the same $\frac{3}{4}$ turn toward the viewer, the eyes turned slightly downward, the bluish shirt, etc.

Needless to say, the texture is clearly visible in both cases, though strokes are what sets them apart. In one case, we have short, intense strokes characteristic of Van Gogh, those used to accomplish the modeling of oil-painting form. In Shevardnadze's case, though, there is vigor of course, but it is moderated through a certain degree of moderation peculiar to Georgian visual aesthetics, something especially noticeable in the processing of the left side of the face in the portrait in question. Interestingly, in some cases Shevardnadze exhibits a greater deal of Modernism, while Van Gogh does the same in others. For example, Van Gogh absolutely hypothetically depicts a section of the bluish shirt, while Shevardnadze's depiction of the same exhibits attempts at greater precision and depth (considering the fabric folds). At the same time, the ear and its depiction seems to be a sensitive issue for Van Gogh, so it is far more convincing in his work, also featuring colorful emphases, while Shevardnadze settles

for a hypothetical depiction of the neck and then the ear.

Quite possibly, Shevardnadze used a mirror to paint his self-portrait. He was known to have worked for photographic studios, so he had easy access to relevant pictures. However, this self-portrait is too lifelike, as though having been finished just now, a few seconds ago, as though seizing the moment to encapsulate an image of a very talented, agile, learned, humble and yet thoroughly artistic young man—at the time the painting is created the artist was 25 years of age. This work is not indicative of one's search for the exceptionality of his own self or one's desire to prove something, nor is it a portrait conveying a particular message to the public. It is instead reserved and restrained, devoid of any notable anxiety or intensity. In his self-portrait, Dimitri Shevardnadze seems to be creating a more generalized image for a typical self-portrait of an artist (with concrete signs in mind). The distinct sense of responsibility—characteristic of the artist and exhibited by him at every stage of his career—is clearly visible in this work as well. As mentioned earlier, the artist's "free manner of drawing, refined painting" are present here, indeed. However, an observant eye also sees traces of rational reasoning and active work before each brushstroke. The portrait bears witness to his top-notch skill and broad artistic horizon.

The next work to be discussed here is *Harlequin* (oil, cardboard. 52x36). The composition features a half-length, full-face portrait of a middle-aged man. Judging by the title, he is an Estrada performer, and his image brings together a characteristic posture, facial expressions, and gesticulation. The work's expressiveness is largely defined by the performer's face: an intense gaze, the brows turned upward, facial features, also the stylized form of the hand with an unnaturally bent wrist that continues with long stiff fingers. The man is wearing a black top hat, a black suit (tailcoat) with a white shirt adorned with a reddish bowtie around the neck. He is holding some object, most likely a lidded mug of beer. For the most part, the backdrop is represented with reddish and yellowish tones over the color blue. The artist seems to have created a magical, mirage-like mini-universe around *Harlequin*—though it should also be mentioned that, without this backdrop, this artistic image would have been quite

expressive against a dark neutral background.

The formalist approach is noticeable here as well, especially around the face and neck areas, that, in terms of processing, is akin to the self-portrait discussed above. Quite interesting is the work's lower section, in which we discern a different technique of modeling form with a dry brush.

Literature dedicated to art studies, namely the works by researcher Irina Arsenishvili, argues that this work largely resembles German Expressionism. However, the author also opines that this similarity “is expressed in the expressiveness of formal language, while the artistic technique largely differs, and here we see a deformation of the model, not its negation as seen in the works by German Expressionists.” We, too, believe that this work does not have much in common with German Impressionism besides the special expressiveness of form and the artist's strive for its active interpretation. Yes, both Shevardnadze and German Expressionists do turn to the extreme stylization and deformation of form to this end (such as hand gestures, wrists), but there is also a major difference, as pointed out by I. Arsenishvili, namely the fact that the model is not negated, consequently ensuring against defying depth, form modeling, etc. With Expressionists, paintings are oversimplified, seemingly reduced to the differentiation of local, contrasting spots (contour and its role in form- and composition-building is often significant), and others. Here we see the artist's response to the era's challenges, communion with emotional and intellectual processes in general. Thus, it is easy to find similarities with different celebrated artists of that time in terms of a remark, or one umbrella sign or another. Yet it is difficult to argue in favor of belonging to concrete Western painting styles based on the examples of the two works discussed above. And in general, unlike the professional Georgian artists of the first and second generations who, despite numerous attempts and examples, mostly developed the trends of Realist painting—and this made perfect sense and was natural, with the exception of Mose Toidze who was distinctly ahead of his elder counterparts, in this way being at the helm of Georgian Modernism with his “progressiveness”—the generation of artists that emerged

in the 1910s echoes the diversity that stands for accelerating the departure from Realism, an already mature movement, and catching up with and taking in general European artistic trends.

In terms of studying Georgian Modernism, one may say that Shevardnadze's self-portrait is more of an example of Georgian Postimpressionism. Harlequin is an example of Georgian Expressionism, and it can be viewed in the company of the works by other Georgian painters, such as Lado Gudiashvili's numerous series, Shalva Kikodze's paintings, and other, though this is a subject for further studies.

As scientific literature repeatedly points out, Dimitri Shevardnadze's works are not limited to one concrete line, direction, instead reflecting his interest in different styles and trends and quest for his own artistic language. His oeuvre features both academic-style portraits (The Portrait of Mathematics Teacher Vasilyev, 128x78, and others) and those using quite liberal techniques (The Portrait of a Bavarian Man, 19.5x31.5, Portraits of Bavarian Women, and others). In some cases, they remind us of the works by German Realist painters (A Sewing Woman, 50x39, and others), while bringing to mind French Modernism (The Portrait of a Woman, 19x10, and others) in others. Equally noteworthy are his still life paintings. In one case, an Impressionist perception of form is obvious, while others exhibit signs of Postmodernism. In his paintings of female nudes, in both cases, we are dealing with a Modernist perception of artistic images, form, and texture, etc.

In conclusion, we reiterate that, as a painter, Dimitri Shevardnadze is undoubtedly an artist with gripping creative potential. Besides having authored artistic examples of exceptionally high quality among his generation, he also boasts exciting examples of trying one's hand at different styles and top-notch processing. The cessation of his artistic path has been a very regrettable event in the history of Georgian modernist painting, because, in light of the foregoing, we have every reason to argue that Dimitri Shevardnadze's oeuvre would have featured many more exciting works, having been in this way definitive for the Georgian painting of that era and pivotal for the next generation of artists. His seeming indecisiveness in some cases is only indicative of his search and the shaping of his artistic style.

And, unfortunately, we will never be able to discuss the ultimate results of this search because of his decision to immerse fully in public life at first and then his tragic demise in 1937.

Bibliography:

- აბესაძე ი., ბაგრატიშვილი ქ., დიმიტრი შევარდნაძე, თბ., 1998.
- არსენიშვილი ი., ქართული დაბგური ფერწერა XVIII საუკუნის მეორე ნახევარი-XX საუკუნის 10-20-იანი წლები, თბ., 2017.
- დანტო კ.ა., ხელოვნების დასასრულის შემდეგ, თ.ს.ს.ა. 2014.
- კიკნაძე ე., წითელი ტერორი და ქართველი მხატვრები, თბ., 2019.
- კინწურაშვილი ქ., XX საუკუნის ხელოვნება, თბ., 2019.
- ციციშვილი მ., ჭოლოშვილი ნ., ქართული მხატვრობა-განვითარების ისტორია XVIII-XX საუკუნეები, თბ., 2013.
- Беридзе В., Езерская Н., Искусство советской грузии, 1921-1970 М. 1975.
- Куликова И. С., Экспрессионизм в искусстве, М. 1978.
- Сарабьянов Д. В., Стилль Модерн, М. 1989.
- Турчин В. С., По лабиринтам авангарда, М. 1993.
- Janson H. W., History of art, Third edition, New York 1986.
- Stokstad Marilyn, Art history, University of South Carolina, Columbia, 1999.

MEDIA STUDIES

Tea Chanturia,
Doctor of Shota Rustaveli Theatre And Film Georgia State
University
Scientific supervisor – Professor Sandro Vakhtangov

DIGITAL TECHNOLOGY AS A FORM OF CULTURE

*Keywords: digitalization, technology, culture, digital communication
mediums*

Abstract

This study explores the convergence of digital technology and culture, examining the widespread adoption of digital technologies and their multifaceted impact on our lives. The research objective is to enhance our comprehension of the intricate interplay between digital technologies and culture. This endeavor addresses several pertinent dimensions:

Global Impact: Digital technology has seamlessly integrated into our existence, encompassing gadgets, social networks, and applications, functioning as vital communication tools.

Social and Cultural Influence: The evolution of digital communication platforms has profoundly shaped social dynamics and cultural conventions. This influence extends to cultural diversity, identity formation, and the dissemination of ideas.

Expedited Information Dissemination: Digital technology has accelerated the dissemination of information, yielding both favorable outcomes such as efficient emergency response systems, and drawbacks including the potential propagation of misinformation.

Global Connectivity: Through the Internet and digital communication, an unparalleled global interconnectedness has emerged.

Digital Education: Navigating and interpreting information adeptly is paramount in the digital age. Effective programs empower

individuals to make informed decisions.

Addressing Challenges: This research confronts several potential challenges, including the digital divide, privacy and security concerns, disinformation proliferation, ethical quandaries, erosion of face-to-face communication, environmental implications, and more.

Conclusion: Digital technologies exert a profound influence across personal and professional domains, shaping culture, society, and interpersonal relationships.

Bibliography:

- ჭანტურია თ., ეკრანული კულტურა – თანამედროვე ცივილიზაციის ფლაგმანი, სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი #2 (92), თბ., 2023.
- Anderson, J.Q., *Imagining the Internet: Personalities, Predictions, Perspectives*, 2005, <https://www.elon.edu/u/imagining/time-capsule/150-years/back-1920-1960>.
- Banse, G., Grunwald, A. *Technik und Kultur, Bedingungen und Beeinflussungsverhältnisse*, KIT Scientific Publishing, 2019.
- Bates, A. *Teaching in A Digital Age: Guidelines for designing teaching and learning*. A.W. (Tony) Bates, University of British Columbia, 2019.
- Chukwuemeka, S. *Impact of Technology on Culture, Tradition and Social Values*, 2022, <https://bscholarly.com/impact-of-technology-on-culture-tradition-and-social-values/>
- Dessauer, F. *Streit Um Die Technik*. Josef Knecht; 2. Aufl. Edition, 1958.
- Erdurmazli E, *Effects of Information Technologies on Organizational Culture: A Discussion Based on the Key Role of Organizational Structure*, 2020, <https://www.intechopen.com/chapters/72534>
- Fouche, R. D., *Technology Studies (Key Issues for the 21st Century)* SAGE Publications, 2008.

PHILOSOPHY OF ART

Sophio Modebadze,

Doctor of Philosophy

Invited lecturer at Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire
Invited lecturer at Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State
University

A QUESTION OF THE ESSENCE AND PURPOSE OF ART IN PHILOSOPHY

Keywords: art, genius, essence, destination, naive, sentimental, Kant, Schiller, Schopenhauer

Abstract

The purpose of the study is to discuss the essence and idea of art with various philosophical currents and philosophers.

The paper discusses Kant's theory of the specifics of the nature of artistic creativity, genius, talent, and imagination; what Kant means by the notion of genius; in his opinion, why genius is possible only in art; and which ability of the soul creates genius.

Schelling shares Kant's view that genius exists only in art. The paper also discusses Schelling's views on the purpose of art. Friedrich Schiller's work „On the Aesthetic Education of Man“ considers aesthetic upbringing an important part of implementing educational tasks.

Schiller's opinions on modern reality are interesting – demands are dominant there; the usefulness is the idol of time; the art on this rough scale has no weight and gradually disappears from the noisy market of the century. Schiller asks how an artist can save himself from the vices of the epoch with which he is surrounded.

The paper discusses Schiller's concepts of naive and sentimental poetry, where a worldview issue such as the problem of the relationship between an artist and reality is raised, which also

emphasizes the need to understand the issue of the purpose of art. There is also the question of whether art is true when it goes beyond reality and becomes completely ideal. Whether an artist will exist without reality. In this regard, the opinions of Hegel, Nietzsche, Schopenhauer, Camus, and Arthur Danto are interesting, as is Alexander Mann's opinion as to whether the transition to realistic art meant progress or not. Whether art develops or not, and ultimately, what its purpose is,

As a result of the study, we can conclude that true art has never lived by escaping from modernity, although those people who ran away from their time, sinking into the labyrinths of the past or wrapping themselves in the fog of mysticism, remained the exponents of modernity, as this escape reflected the aspirations of modern social groups or classes from reality.

Thus, art is more than the organic clowning of the universe; what remains is art, which becomes stable and sustainable in contrast to simulated reality. **That is why art can preserve and save world civilization.**

Bibliography:

- ბოდლერი შ., რომანტიკული ხელოვნება, თბ., 1996.
- გულიგა ა., კანტი, თბ., 1986.
- დანტო ა., ხელოვნება დასასრულის შემდეგ: თანამედროვე ხელოვნება და ისტორიის მიჯნა, თბ., 2014.
- კამიუ ა., ამბოხებული ადამიანი, თბ., 2019.
- კანდინსკი ვ., სულიერების შესახებ ხელოვნებაში, თბ., 2013.
- მენი ა., მსოფლიო სულიერი კულტურა, თბ., 2012.
- პლატონი, იონი, დიდი ჰიპია, მენონი, თბ., 1974.
- შილერი ფ., რჩეული თხზულებანი, ტ. 3, თბ., 1965.
- ჭეგელი, გ. ვ. ფ. ჰ., ესთეტიკა, თბ., 1973.

ART MANAGEMENT AND CULTURAL TOURISM

Naira Galakhvaridze,
Academic Doctor of Economic Sciences
Associate Professor at
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

CURATORIAL PRACTICE AND THE NEW ECONOMY

Keywords: curation, exhibition, demonstration, post-industrial, cognitive, communication, social

Abstract

Clarification of the essence of curatorial practice began in 1988–1995. In 1967, parallel to the projects of Siegelau, Zeeman, and Brotars, the book „The New Industrial Society“, a book by the famous economist and sociologist John Kenneth Galbraith, was published. In the changing parameters of public production, Galbraith confirms that currently existing knowledge, science, and critical reflection become the active subjects of production. From this, he draws the following perspective: soon, industrial corporations will become appendages of university departments and laboratories. However, in reality, this prediction was realized exactly the opposite: today, corporations are buying universities (as well as museums with exhibition centers), but the vector of development was predicted correctly. The outpost of modern production is the cognitive industry, that is, the knowledge industry.

The organizer of exhibitions in the post-industrial era begins to understand himself not as a simple administrator but as a figure of artistic games; his new role is based on social processes and industrial transformations of those years. From now on, the organizer of the exhibition is no longer a connoisseur, not a scientific researcher, who exhibits rows of ready-made works. However, today he is more of a bearer of living knowledge. The cognitive value of his work is born

out of a creative dialogue with the artist, and the product created by him is not so much an exhibition display, in the strict sense, as an exhibition event. It is not difficult to make another conclusion: in the situation of cultural leadership in public production, when public production is subjected to the curator's real game concepts, such as when he revealed himself in the innovative exhibition project, he becomes a figure that more capacious and fully represents production and production relations.

Bibliography:

- ბარათაშვილი ევ., ნასარაია ზ., გალახვარიძე ნ., მამულაშვილი ლ., საქართველოს ეკონომიკა, თბ., 2022.
- ბარათაშვილი ევ., გალახვარიძე ნ., ნასარაია ზ., ეთნომენეჯმენტი, თბ., 2023.
- ჩანადირი, გ., 7 კურატორი, რომელიც თანამედროვე ქართულ ხელოვნებას წარმოადგენს, Hammock, მაისი 18, 2019, <https://helloblog.ge/story/635035>
- Мизиано В., Лекция Пять О кураторство, М., 2015.

Niko Kvaratskhelia,
Professor of Saint Andrew University of Georgia

ISSUES OF DISPLAYING GEORGIAN MONUMENTAL SCULPTURE IN CITY TOURISM

Keywords: city excursion, monumental sculpture, displaying and storytelling in the excursion, Elguja Amashukeli, Merab Berdzenishvili

Abstract

The report addresses the demonstration and presentation of Georgian monumental sculpture by city tour guides, using the monumental works of two prominent sculptors, Elguja Amashukeli and Merab Berdzenishvili, as examples.

Among the impressions foreign tourists take from Georgia, the monuments these excellent Georgian sculptors created hold significant importance. These include statues like Vakhtang Gorgasali, Kartlis Deda (Mother of All Georgians), Niko Pirosmiani, and Vepkhi da Mokme (A Tiger and a Youngster) by Elguja Amashukeli, as well as statues of Davit Agmashenebeli, Davit Guramishvili, Giorgi Saakadze, Ietim Gurji, and the dancing goddess «Muse» by Merab Berdzenishvili. These sculptures breathe life into the country's history, adding a special charm to the capital of Georgia.

Presenting and narrating them to foreign tourists demands factual knowledge, essential skills, a cultured speech, and the art of communication. The ability to present and narrate effectively is a defining aspect of guiding professionalism city tour guides possess.

Bibliography:

- ამაშუკელი ე., ხელოვნება, თბ., 1987.
- ბოტორიშვილი მ., ექსკურსია, როგორც სასწავლო ღონიძიება, ინტერნეტგაზეთი mastsavlebeli.ge, 2013. <https://mastsavlebeli.ge/?p=2278>
- თათეშვილი მ., რა გავლენას ახდენს სასკოლო ექსკურსიები მოსწავლეებზე, ინტერნეტგაზეთი etaloni.ge, 2016. <https://www.etaloni.ge/geo/main/index/912>

- კვარაცხელია ნ., არჩვაძე ე., გიდის ხელოვნება, გამომცემლობა „საუნჯე“, თბ., 2012.
- კვარაცხელია ნ., საექსკურსიო საქმე. ელექტრონული სახელმძღვანელო, თბ., 2015. <https://www.scribd.com/document/473401902/studentis-saxelmzgvanelo-saeqskursio-saqme-pdf> კინწურაშვილი ს., ელგუჯა ამაშუკელი, ხელოვნება, თბ., 1984.
- ქუთათელაძე ბ., თბილისის ქანდაკება: პოეზია ქვაში, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თბ., 2017.
- შავგულიძე თ., XX საუკუნის ქართული ქანდაკება, გამომცემლობა „მერიდიანი“, თბ., 2018.
- ჯანბერიძე გ., მერაბ ბერძენიშვილი: ჩანაფიქრიდან ქმნილებამდე, გამომცემლობა „სეზანი“, თბ., 2023.
- Armstrong D. G., *Managing by Storying Around: A New Method of Leadership*, First Edition, 1992.
- მოისეი კაგანი. მერაბ ბერძენიშვილის მაღალი ხელოვნება და XX-XXI საუკუნეების მხატვრული კულტურის პრობლემები. თბილისი, გამომცემლობა „კალამუსი“, 2006, გვ 65.

Natia Kopaleishvili,
Doctor of Arts
Associate Professor at Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia
State University

FILM FESTIVAL DYNAMICS IN GEORGIA

Keywords: film festival, production, process, management innovation, transformations, innovation

Abstract

The history of film festivals in Georgia traces back to the Soviet Union era when Georgia was a part of it, and Georgian films were intertwined with Soviet cinema. However, the historical significance of Georgian cinema was still acknowledged and discussed at both Soviet and international festivals.

Georgian films or directors were typically represented under the Soviet Union's banner at international festivals, leading to the perception of Georgian cinema victories as successes of Soviet cinema in other countries. Despite this, Georgian cinema has earned its reputation in the international festival circuit based on films from various periods and its current successes.

The history of festivals in Georgia is intriguing, with Tbilisi hosting institutional and youth film festivals in the 1980s, and Georgian Youth Cinema participating in numerous international events. Despite social and political upheavals in the 1990s, the festival scene in Georgia remained active. The dynamics of these festivals were crucial for the development of the film industry, showcasing new Georgian films and international productions.

To summarize, nowadays, traditional and newly established festivals play a vital role in supporting debut and art house films, adapting to the evolving world.

Bibliography:

- History of Tbilisi International Film Festival https://www.tbilisifilmfestival.ge/ka/about-us/?fbclid=IwZXh0bgNhZW0CMTEAAAR3INMxnRqXQRvHQ8vsuYytt2PJxlqYLZP98TO_xNawDbJ5I6fMwJw4Y0jsw_aem_AXqz5xYAcJShB1tUDRr5XYuC6gcF7uavqvSO9Lq8WjnG9Jxpb8za7c0UFalX75nUxdRYHt9LItW4j1eBwK05gf6Y
- გელაშილი, ლ., კინოფესტივალის 20 წელი, <https://1tv.ge/elit/kinofestivalis-oci-weli/>
- The Mission of Batumi International Film Festival <http://www.biaff.org/ge/mision>
- The History of Batumi International Film Festival <http://www.biaff.org/ge/history>

Giorgi Pkhakadze,
Doctor of Management
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

THE IMPORTANCE OF STRATEGIC PLANNING OF THE SPHERE OF CULTURE IN THE DEVELOPMENT OF THE CITY AND REGION

Keywords: strategic planning of the cultural sphere, creative economy, creative industries, regional development, cultural resources, local (regional, city) cultural policy

Abstract

Developing a strategic plan for a city or region requires detailed research. The research steps outlined in the current article may include further investigation and data collection in several areas:

New types of cultural production and consumption: research can focus on new trends and practices in cultural production and consumption, such as digital consumption and its impact on cultural experience;

Access to and participation of citizens in culture: this area includes the study of access to cultural resources and activities for all citizens, as well as the study of their level of participation in cultural events and initiatives;

The role of artists and creative professionals: this aspect explores the social and economic contribution of creative professionals in shaping the cultural fabric of a city/region, as well as their impact on the local economy.

The long-term goal of such research should be to support the development and modernization of cultural planning by local governments, by integrating cultural resources into planning processes, strengthening citizen participation in decision-making, creating urban awareness, and promoting active communication with city residents. Research also seeks to create productive collaborations and improve the localization of cultural policies through national and international networks.

The role of culture in public planning is crucial because it

promotes various aspects of society, including participation in the development of the city/region, tolerance, freedom, justice, peace, creativity, health, and respect for the environment. Cultural planning serves as a way to incorporate these values into public policy and decision-making processes.

Successful cultural planning requires strategic, integrated, and participatory approaches. Key components to success include setting long-term goals, taking an integral perspective, and engaging stakeholders from both internal and external sources. Stakeholders may include local government internal services, cultural institutions, non-governmental organizations, private sector representatives, education and research centers, and independent actors.

Cooperation with international local self-government organizations is also important for knowledge sharing and cooperation. Organizations such as United Cities and Local Authorities, Council of Europe Intercultural Cities, World Cities Culture Forum, UNESCO Creative Cities Network, and Culture for Cities and Regions can provide valuable insights and resources for cultural planning.

In summary, the next research steps include further exploration of new types of cultural production and consumption, citizen access to and participation in culture, and the role of artists and creative professionals. The long-term goal is to promote cultural planning in a city or region and to promote sustainable development by integrating culture into planning processes. Cooperation with international organizations and stakeholders is necessary to achieve these goals.

Bibliography:

- IKS, Cultural Planning for Local Authorities, 2016, <https://www.iksv.org/en/reports/cultural-planning-for-local-authorities>
- EU4Culture Community, 2024 <https://eu4culture.ai/>
- Statistical Indicators for Arts Policy, IFACCA, 2005, https://ifacca.org/media/filer_public/b7/f0/b7f02ee2-a76d-426c-9eb0-49b993c4348f/statistical_indicators_for_arts_policy.pdf
- Culture is Important, UNESCO conference, Florence, 1999.
- Richards, G., Duif, L., Small Cities with Big Dreams, Netherlands, 2019.

Dodo Tchumburidze,
Doctor of Art Management
Associate Professor at
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University

MANAGEMENT OF CREATIVE AND ENTREPRENEURIAL IDEAS IN THE FIELD OF CULTURE

*Keywords: culture field product, culture field manager,
Business canvas, startup entrepreneur (startup)*

Abstract

In the presented topic „Management of creative and entrepreneurial ideas in the field of culture“, the management of opportunities for creating and developing entrepreneurial ideas in the field of culture is discussed, as well as issues related to the specificity of the field of culture.

The definition of a newly created business (startup) includes a high growth potential, both geographically and financially, taking into account innovativeness. Based on this, one of the motivations of «Startups» is the attempt to transform an innovative idea into a product and correctly calculate the possibilities. The product of the cultural sphere cannot always be oriented to the voice of the market; however, at the same time, the organization of the cultural sphere can be created from the beginning with commercial interests.

The topic discusses the importance of exploring the sources of potential ideas, in particular the method of idea generation as a helpful tool for reviewing a large number of ideas and discovering the best ones. Therefore, the effort spent on converting an idea into a goal must be in line with the expectations of the target groups. Proper selection and management of ideas is an important concern of the budding entrepreneur.

Defining a specific product, and the same valuable offer is important: what problem does the customer solve? Along with highlighting the scale and specificity of the culture field, the topic

also presents the role of pre-acceleration and acceleration programs in the development of the innovation ecosystem. In particular, the extent to which the concept of a business canvas as an alternative version of a business plan is suitable for the formation of an entrepreneurial idea in the field of culture is discussed. The theme also defines the importance of design thinking in entrepreneurial activity and the components of the business canvas.

Bibliography:

- მარკუსი ი., ანდერსონი ფ., ბლეკი ა., მაჩინი დ., უოტსონი ნ., დიდი წიგნი ბიზნესზე, თბ., 2017.
- ოსტერვალდერი ა., პიენი, ი., ბერნარდა ბ., სმიტი ა., ღირებული შეთავაზების ფორმირება, თბ., 2021.
- ოსტერვალდერი ა., პიენი, ი., როგორ შემქმნათ ბიზნეს მოდელი, თბ., 2019.
- სანადირაძე ნ., კობალეიშვილი ნ., კულტურის სფეროს მენეჯმენტი, აუდიო-ვიზუალური ხელოვნების მენეჯმენტი, თბ., 2019.
- ჰაგორტი, ჰ., სახელოვნებო მენეჯმენტი, ანტეპრენიორული სტილი, თბ., 2013.

Ketevan Akhobadze,
Doctor of Social Sciences (PhD) Shota Rustaveli Theatre and
Film University

Abstract

The work is dedicated to the problems of contemporary Georgian fine art in the current socio-cultural environment that exists in Georgia in this time-space dimension. In many countries of the XXI century, the socio-cultural situation has completely changed and the changes found an echo in the field of culture, especially in fine arts. We will probably try to present the existing problems and ways to solve them.

THE RANGE OF PROBLEMS OF GEORGIAN FINE ART IN THE MODERN SOCIOCULTURAL ENVIRONMENT

Keywords: culture, fine art, contemporary art, sociocultural environment, cultural crisis

As we know, a process is a sequential turn of certain events, a way of something's development, or progress.

Modern art, which is called Contemporary art, refers to today's art production. As we know, in the English language the words "modern" and "contemporary" are synonymous, although the terms "modern art" and "contemporary art" are completely different, broad, and devoid of particularities.

Many researchers work on these issues, so their points of view are also different, but everyone agrees on one matter the beginning of great changes in art is manifested after the Second World War and especially in the 60s, when many new styles, movements emerged and cardinal changes about human existence occurred in the worldview of artists (not only artists).

In the 20s of the 21st century, when the terms "Modern Art" and "Contemporary Art" were applied, due to their vagueness, museums and galleries found a solution and used the phrase "Modern and Contemporary Art" when organizing exhibitions.

Therefore, they avoid the problem. However, as many experts point out, commercial galleries and other institutions have called the art from 2000 onwards- “Contemporary Art”, specifically the picture drawer - the “painter”, and the creator of another field - the “artist”.

The term “Contemporary art” has its history of origin. Unfortunately, the format of the article does not allow us to expand it, but we cannot fail to mention that the American art historian and critic - Rosalind Krauss, with her thesis written on the works of David Smith,¹ Established this term in the scientific environment in some way.

Critics believe that Contemporary Art is „genetically related to the art of avant-garde or modernism, but represents a new round of pictorial languages with an emphasis on specific linguistic models (which is characteristic for all other types of culture and forms of knowledge of this period). It includes a growing range of techniques, both with the development of technology, and with the knowledge of a human - the knowledge of himself, his place in the world.” The thematic spectrum of contemporary art is infinitely wide, which responds to any manifestation of human activity, and in recent decades, it is sometimes “shocking and provocative”.²

Coming back to the term, it is not fully defined and established - it is not even today, even because it covers all styles and movements from the 50s onwards. As I mentioned earlier, museums and galleries avoid the problem of definition and use “Modern and Contemporary Art” as a phrase. But in various media, art since 2000 is already called Contemporary Art. This theoretical discourse continues today (Brian Ashbee,³ Rosalinda Krauss,⁴ Richard Meyers,⁵ etc.)...

If we take a look at the material scattered in the Internet space and try to summarize it, we can see the trends that some artists of the 2000s consider that Contemporary Art “has become an instrument of power in the “post-modern society”, to which the processes caused by globalization have been added and created internal protest and

¹ Krauss, The Sculpture, 1971.

² Шишкарёва, Новая, Вестник Науки, #8(41), Т5, 2021.

³ Ashbee, How To Be.

⁴ Krauss, The Originality, 1985.

⁵ Фүллер, История, 2001, с.138-141.

pessimism among professional artists.

Contemporary Artworks of developed and powerful countries are exhibited by: galleries, collectors, commercial corporations, state art organizations, museums, or in their own space managed by artists (in Tbilisi, for example: Levan Lagidze Gallery). As it is known, artists receive financial support through grants, prizes, and the sale of their works. In Georgia, with us, it is spontaneous and one-time, unlike the Western practice, where there is a close relationship between the state institutions related to contemporary art and the commercial sector. In Great Britain, for example, most works by major contemporary artists exhibited in public museums are purchased from a few influential art dealers. There are many similar examples in Germany, etc. There, in the West, contemporary art institutions are often criticized by artists, and independent art experts (this type of activity is called “institutional criticism”), which is not at all reflected in the activity of the Georgian cultural environment.

During the pandemic, researcher Prashant Parikh (2019) published an article on aspects of the relationship between Contemporary Art and language.

From the point of view of the author,⁶ the works of Contemporary Art often require explanation, and interpretation, which was not necessary at all, even for Rembrandt... And after art moved from painting (meaning in the traditional sense, K.A) to other forms, it needed interpretation, because there was no direct way to “understand” its meaning. Prashant Parikh believes that modern works are not as independent, and autonomous, as before and they are partly made up of interpretations. Agreeing with other authors, he also believes that contemporary art is conceptual, and the term “Contemporary” admits its failure... Proposes the idea of calling “linguistic art” a large part of the works where language plays an external, interpretive role, in contrast to the works of the 1970s in which language is an intrinsic element of the work.

It turns out that if the works are incomplete without interpretations, then a mediator is necessary between them and society, in the existing socio-cultural environment. Most viewers do not want to

⁶ Parikh, Contemporary, 2019.

read criticism but want to share the experience of masterpieces of art, and all this has led to the strengthening of the curatorial institution.⁷

It should be noted that today, the process of developing the language of contemporary art is underway, which is looking for its different way. It is through this new language that it tries to self-determine. From the point of view of the researchers, the processes taking place in the language space of contemporary art show that in the current time-spatial and socio-cultural environment, the form of expression of the work is the main element for its understanding. The art of the XX-XXI centuries is the result of the reevaluation of spiritual values.

That is why the language of contemporary art is interesting for its often hidden and decipherable content. Experts in the field believe that the transformation of signs and symbols in the content of art is observed, which was facilitated by the emergence of new technologies, the Internet, and the virtual world. New, modern/Contemporary art exists with its model, matrix, which differs from traditional art.

From the end of the 19th to the beginning of the 20th century, the principles of perception and expression created by the artists changed, and certain elements of protest against restrictions appeared. That is why the phenomenon of “transgressive art” (which means - going beyond the margin) emerged in the 1960s, which first appeared in the surrealists and was most clearly expressed in avant-garde art.

The historical processes and technological progress that developed after the Second World War had a certain impact on art, often - negative, as some researchers believe (for example, Theodor Adorno⁸ - 1903/1968 and Hans Rockmaker⁹ - 1922/1977), which was manifested in the fact that artists no longer wanted to reflect reality. On the contrary, they wanted to escape from reality. At this time, the most attention was paid to abstract art.

Today art is a complex phenomenon, and at the same time, it is full of strong contradictions. Some researchers believe that in a

⁷ Красов, What Is, 2021.

⁸ Халетт, Теория, 2016.

⁹ Рокмакер, Современное, 2004.

certain sense, art is dying... This is confirmed by the deep crisis of art, however, each work created in the socio-cultural environment of today's absurd era has its form-content, degree, and at the same time, artists offer a "kind of involvement" to the viewer - at the level of our feeling-sensations. And yet, the language of modern/Contemporary art leads us to obscurity - "Where is the border between art and non-art?!" If we look at the works created even in the last decade (not only throughout Georgia), we will see fewer new ideas, the search for new expressive forms, and the emphasis is how to express an idea so that it does not go unnoticed.

If art is complex and contradictory, then the socio-cultural space-environment where it is created and continues to exist is also complex. The structure of the sociocultural space contains many elements (meaning - different themes, aesthetic ideals, types of social interaction, etc.), and the elements are realized at the social, value, symbolic, and informational levels. Generally, researchers use the concept of sociocultural space to analyze the cultural system as a whole.

We know that social space is a system of social relations, but the category of "socio-cultural space" allows us to reveal the ontological (essence of existence) integrity of society and culture. It is considered to be an integral phenomenon that combines the main parameters of social and cultural development of society.

As mentioned earlier, contemporary art is the art of the present, which is created by live artists in the twenty-first century. Contemporary art provides an opportunity to think (for both the artist and the viewer) about today's social issues, and the world around us, which are relevant for mankind. Contemporary artists work under global influence, in a very culturally diverse and technologically advanced world. This art is a dynamic combination of materials, concepts, methods, and subjects that challenge traditional boundaries and defy easy understanding or definition. Eclectic and diverse, contemporary art is distinguished by the basic absence of a whole, unified, ideological, organizational principle.

This art is a cultural dialogue that deals with contextual frameworks such as personal or cultural identity, social problems

and issues, society, and nationality. This is how the world defines contemporary art. In this relationship, it is interesting to see and discuss the issue from such a perspective – “artist-work-viewer”.

As experts believe, the trick of contemporary art is to motivate society to enter into a dialogue with the author, to interpret and react to it. When dealing with classical art, it is necessary to contemplate the work, such an attitude is not considered effective in dealing with today’s contemporary art. Foreign researchers call it “breadcrumb”, which wakes us up and makes us move. If earlier the viewer was mostly passive in communication with art, now it is a real “tennis”, where the possibility of the existence of art without the viewer is doubtful. And you have to get inside the artist’s head and follow the route” he suggested to fully understand the work. Sometimes the author can get too excited and serve the concept with such intensity that the viewer is not ready for it.¹⁰

But can art be different in the age of the internet and artificial intelligence? You will find the answer to this in the materials of Christie’s contemporary art auction, which took place in Hong Kong in 2022, where a wide range of works was presented. The main trends in art from the post-war period to modern times were well visible at the auction, which included painting, sculpture and installation, performance art, photography, video art, and digital art. It was a vivid presentation of the work of young artists that reflects today’s socio-cultural context and the unprecedented digital transformation of the world. In addition to direct excitement about such global art market trends, this auction shows the growing influence of Asia on the art market, helping us to see and engage with the works that define 21st-century art.¹¹

I love art fairs to find out about contemporary art trends. Here we are given a unique environment that brings together artists, curators, gallerists, and art collectors. It makes art more accessible to the wider society and is necessary and important for dialogue about art, culture, history, and identity. Unfortunately, in Georgia, except in a few cases (art fair Georgia), such a celebration of art is only longed-

¹⁰ Hertzmann, What is, 2020

¹¹ An Introduction to Modern and Contemporary Art.

for. Artists need a lot of support before their work reaches the market, which is why I think it's important that artists' institutions be supported. Without these institutions, we would not have many artists with such big names, by which Georgian fine art is rich. But also, I am convinced that there is insufficient attention to the artists themselves and they need direct support.

Against the background of the current, worldwide, interesting, and heterogeneous processes in the field of contemporary art, when many types of art of all types are connected, it is often unclear – where one type ends and where the other begins, so closely are they intertwined. The situation in the Georgian fine arts environment is quite difficult.

As you know, painting is one of the most relevant forms of art today. As for sculpture, with technological development and the variety of materials, more opportunities were given. This is at the world level. In our country, Georgia, sculptors do not have any opportunities in terms of using new materials and techniques, because of this many talented sculptors work outside the country (J. Gogaberishvili, V. Jikia, etc.) and their works also become part of the culture of other countries. And here with us, they lack the continuous search for new ways through experimentation (due to lack of material base and means of livelihood). There are difficulties in all fields...

The format of the article does not allow us to do a deep analysis, so to summarize, I would like to say that Contemporary art provides an opportunity to reflect on society and often manifests the issues and values that are important in the world at this time and space. Contemporary art conveys the ideas, and concepts of our time. It goes beyond the margins of traditional art and the margins of art itself, as it was understood and accepted at the time of Modern and Classical Art.

Bibliography:

- An Introduction to Modern and Contemporary Art. <https://education.christies.com/courses/continuing-education/semester-courses/an->

-
-
- [introduction-to-modern-and-contemporary-art](#) 23.09.2024
- Ashbee B., How To Be A Critic: A Beginner's Guide To 'Artbollocks.' <https://static1.squarespace.com/static/588b77c0b8a79be9aed248bc/t/5c8e025471c10b4ed9c2a0aa/1552810580774/HOW+TO+BE+A+CRITIC%3A+A+BEGINNER%27S+GUIDE+TO+%27ARTBOLLOCKS.%27+Brian+Ashbee.pdf> 23.09.2024
 - Hertzmann A., What is Contemporary Art?, 2020. <https://aaronhertzmann.com/2020/06/08/wica.html> 23.09.2024
 - Kracov D., What Is Contemporary Art?, EDEN Gallery, 2021. <https://www.eden-gallery.com/news/what-is-contemporary-art> 23.09.2024
 - Krauss R. E., The Sculpture of David Smith, Cambridge, Massachusetts, 1971.
 - Parikh P., Contemporary Art and Language, 2019. <https://medium.com/@pparikh1/contemporary-art-and-language-340bf7acdb75> 23.09.2024
 - What Is Contemporary Art? A Look at Modern Contemporary Art of Today. <https://medium.com/@pparikh1/contemporary-art-and-language-340bf7acdb75> 23.09.2024
 - Гардари Д., Современное Искусство, Терминология, Истоки, 2023. <https://gardari.art/article3/tpost/icgvxyrta1-sovremennoe-iskusstvo-terminologiya-isto> 23.09.2024
 - Ищенко Н. С., Социокультурное Пространство Как Статическая Характеристика Социокультуры.pdf/ <https://docs.yandex.ru/docs/view?tm=1689262563&tld> 23.09.2024
 - Кучинская Т. Н., 2013; Резник Ю. М., 2012; Ищенко Н.С., 2017. <https://docs.yandex.ru/docs/view?tm=1689262877/01005095765.pdf> 23.09.2024
 - Оуэн Х., Теория Эстетической И Философской Истины Теодора Адорно: Своеобразие и Проявления, 2016. <https://concepture.club/post/obrazovanie/adorno-on-the-crimes-of-pop-culture> 23.09.2024
 - Шишкарева Я. Д., Новая Форма Языка Современного Искусства, Вестник Науки, #8(41), Т5, 2021. <https://cyberleninka.ru/article/n/novaya-forma-yazyka-sovremennogo-iskusstva> 23.09.2024
 - Рокмакер Р., Современное Искусство и Смерть Культуры, 2004. <https://slovo.net.ru/book/18916> 23.09.2024
 - Януб И., Современное Искусство: История Возникновения, Основные Направления, 2020/ <https://rekvizit.info/blogs/sovremennoe-iskusstvo-istoriya-vozniknoveniya-osnovnye-napravleniya/> 23.09.2024
 - კონტემპორარული (თანამედროვე) ხელოვნება - განმარტება და ისტორია, 2013. <http://popularpopcorn.blogspot.com/2013/06/blog-post.html> 23.09.2024
-
-

დაიბეჭდა სტამბაში „კენტავრი“

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი
0102, თბილისი, აღმაშენებლის გამზ. 40