

---

---

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და  
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

Shota Rustaveli Theatre and Film

Georgian State University

სახელოვნებო მეცნიერებათა  
ჰიბანო

№1 (66), 2016

**ART SCIENCE STUDIES**



გამომცემლობა „კენტავრი“  
თბილისი – 2016

---

---

---

---

UDC(უაკ) 7(051.2)

ს-364

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და  
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

სახელოვნებო მეცნიერებათა დიებანი №1 (66), 2016

სარედაქციო საბჭო  
**თამარ ბოჭუჩაშვილი**  
**ნათო გენგიური**  
**ზვიად დოლიძე**  
**თამარ**  
**ქუთათელაძე**  
**ნინო სანაღორაძე**

ლიტერატურული  
რედაქტორი  
**მარიამ იაშვილი**  
**მარიამ**  
**ამადაშვილი**

დაკაბადონება  
**მკაბერიძე**  
**ოქროპირიძე**

ინგლისური ტექსტის  
რედაქტორი:  
**მარიამ**  
**სსირტლაძე**

გამომცემლობის  
ხელმძღვანელი  
**მამა მასაძე**

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 მოგვარდით და  
ცნობებისათვის მოგვმართეთ:  
0102, თბილისი, დავით აღმაშენებლის  
გამზირი №40, საქართველოს შოთა  
რუსთაველის თეატრისა და კინოს  
სახელმწიფო უნივერსიტეტი,  
II კორპუსი.

ტელ/ფაქსი: +995 (32) 2943728  
მობ: +995 (77) 288 762  
+995 (77) 288 750

E-mail: mariamiashvili@yahoo.com

Web: www.tafu.edu.ge

---

---

---

---

Shota Rustaveli Theatre and Film  
Georgian State University

Art Science Studies №1 (66), 2016

**Editorial Group**

TAMAR BOKUCHAVA  
NATO GENGIURI  
ZVIAD DOLIDZE  
TAMAR  
KUTATELADZE  
NINO SANADIRADZE

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.

**Literary Editor**

MARIAM IASHVILI  
MARIKA  
MAMATSASHVILI

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

**Book Binding**

EKATERINE  
OKROPIRIDZE

Works should be supplied under the following contact:

0102, Tbilisi, Davit Agmashenebeli Avenue №40

**The editor of English Text:**

MARIAM  
SKHIRTLADZE

Shota Rustaveli Theatre and Film  
Georgian State University  
Second Block

**Head of Publishing House**

MAKA VASADZE

Tel/Fax: +995 (32) 2943728

Mob: +995 (77) 288 762

+995 (77) 288 750

E-mail: mariamiashvili@yahoo.com

Web: www.tafu.edu.ge

---

---

---

---

## სარჩევი

### თეატრმცოდნეობა

მაია გოშაძე	
თეატრს სწავლება .....	11
მარინე (მაკა) ვასაძე	
ანტიკური პერიოდის და ფელინის რომის	
სემიოტიკა რობერტ სტურუას	
„იულიუს კეისარში“ .....	20
მაია კიკნაძე	
სასკოლო ღრამა საქართველოში .....	31

### 2015 წლის სამეცნიერო კონფერენციის თავისუფალი სემინის მასალები

### თეატრმცოდნეობა

გამზე ტანრივერში	
პარნავალი ავტორიტეტისა და სიკვდილის	
წინააღმდეგ შემსპირსა და ბეკეტთან:	
„ბედნიერი ღმერთისა“ და „ჯაფხულის ღამის	
სიყვარული“-ს განხილვა .....	43

### კინომცოდნეობა

დავით გუგუაძე	
ლევან პაატაშვილიდან ემანუილ	
ლუბიკიძე – სივრცე და ღრო	
კინოკამერის ვიზირში .....	45
ილია ნატროშვილი	
ტექნიკა და მკრანის ხელოვნება:	
ურთიერთქმედების ევოლუცია .....	58

### ხელოვნებათმცოდნეობა

ლალი ოსეფაშვილი	
თბილისის წმიდა სამების ეკლესიის	
მონატულობის თავისებურებანი .....	68
შორენა ფხაკაძე	
თეთრი ფერი ავთო ვარაჯის	
შემოქმედებაში .....	79
თინათინ ჯანჯღავა	
ალექს ბარდის ილუსტრირებული წიგნი,	
„ბალეტი იცინის“ .....	84

---

---

## **ქორეოლოგია**

### **ხათუნა დამჩიძე**

ლაზური და აჭარული საცეკვაო ლიალქტების ურთიმრთიმარტების საკითხისათვის .....	94
--	----

### **ანანო სამსონაძე**

„მემატაპუკი“ თუ „მთების გული“ (პირველი ქართული ბალეტის შექმნის ისტორიული წინაპირობა და მასთან დაკავშირებული საინტერესო დეტალები) .....	106
---	-----

## **კულტურის მენეჯმენტი**

### **ლალი კიკნაველიძე**

აუდიოვიზუალური კომუნიკაციები .....	123
------------------------------------	-----

### **ნათია კობალაიშვილი**

ქართული კინოს წარმოების მენეჯმენტის პრობლემატიკა 1900-2000 წლებში .....	134
--	-----

### **ანა მარგველაშვილი**

მუნიციპალური კულტურის ინფრასტრუქტურა – განვითარების ახალი პერსპექტივების გააზრება .....	142
---	-----

### **ნინო სანადირაძე**

კულტურა, როგორც ეკონომიკური რესურსი .....	152
--	-----

### **გიორგი ფხაკაძე**

ვანდრაიზინგის სტრუქტურა .....	164
-------------------------------	-----

### **მაია ღვინჯილია**

ტრადიციული რეჟვა, როგორც კულტურული ტურიზმის რესურსი ვანდრაიზინგის სტრუქტურა .....	180
---	-----

### **მალხაზ ღვინჯილია**

ინსენტივ-ტურიზმი: თეორია, მეთოდოლოგია, პრაქტიკა .....	187
--	-----

### **დოდო ჭუმბურიძე**

კულტურის სფეროში მოღვაწე ორბანიზაციების მომხმარებელთა დამოკიდებულებათა გაქლივრების მართვა .....	196
--	-----

---

---

## CONTENTS

### **THEATRE STUDIES**

<b>Maia Goshadze</b> CASSANDRA'S CALL .....	204
<b>Marine (Maka) Vasadze</b> SEMIOTICS OF FELLINI AND ANCIENT ROME IN ROBERT STURUA'S "JULIUS CAESAR" .....	205
<b>Maia Kiknadze</b> SCHOOL DRAMA IN GEORGIA .....	207

### **FREE SECTION MATERIALS OF SCIENTIFIC CONFERENCE 2015**

### **THEATRE STUDIES**

<b>Gamze Tanrivermis</b> CARNIVALESQUE AGAINST AUTHORITY AND DEATH IN SHAKESPEARE AND BECKETT: AN OVERVIEW OF HAPPY DAYS AND A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM .....	209
--	-----

### **FILM STUDIES**

<b>Davit Gujabidze</b> SPACE AND TIME THROUGH A MOVIE CAMERA LENS (From Levan Paataashvili to Emmanuel Lubezki) .....	215
<b>Ilia Natroshvili</b> TECHNOLOGY AND SCREEN ARTS: INTERACTION EVOLUTION .....	216

### **CHOREOLOGY**

<b>Khatuna Damchidze</b> ISSUES OF INTER- RELATIONSHIPS OF LAZI AND ADJARIAN DANCES .....	218
<b>Anano Samsonadze</b> "MZECHABUKI" OR THE "HEART OF THE MOUNTAIN" (historical preamble of creating the first Georgian ballet and the interesting details related with it). .....	220

---

---

**ART STUDIES****Lali Osepashvili**

PECULIARITY OF THE PAINTINGS OF TBILISI HOLY TRINITY CHURCH .....222

**Shorena Pkhakadze**

WHITE COLOR WITH AVTO VARAZI .....223

**Tinatini Janjgava**

ALEX GARD'S GRAPHIC ART IN GEORGIAN-AMERICAN RELATION CONTEXT .....224

**ART MANAGEMENT****Lali Kiknavelidze**

AUDIOVIZUAL COMMUNIKATIONS .....226

**Natia Kopaleishvili**

THE PROBLEM OF GEORGIAN FILM PRODUCTION MANAGEMENT IN 1900-2000 .....227

**Ana Margvelashvili**

"TRADITION AND AVANT-GARDE" .....228

**Nino Sanadiradze.**

CULTURE AS ECONOMIC RESOURCE .....229

**George Pkhakadze**

FUNDRAISING – COMBINED FORMS OF FINANCING .....230

**Maya Gvinjilia**

TRADITIONAL CRAFT AS A CULTURAL TOURISM RESOURCE .....231

**Malkhaz Gvinjilia**

INCENTIVE-TOURISM: THE THEORY, METHODOLOGY, PRACTICE .....232

**Dodo Tchumburidze**

THE MANAGE OF REINFORCEMENT OF CUSTOMER ATTITUDES OF THE ORGANIZATION OF CULTURAL SPHERE .....234





---

---

*თეატრმსოღნეობა*



---

---

## მაია გოშაძე,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და  
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის  
ასოცირებული პროფესორი

### თეზის სწავლება

ანტიკური მითოლოგიიდან ცნობილი, ტროას მეფის ქალიშვილის, მისნობის იდუმალი ნიჭით დაჯილდოებული კასანდრას წინასწარმეტყველების შეუსმენლობის მითოსურ ამბავს კარლ გუსტავ იუნგი ადამიანის მიერ საკუთარი არაცნობიერის გზავნილების შეუსმენლობის ძალზე ტიპური და, იმაედროულად, ძალზე სავალალო შედეგების მომტანი ვითარებისა თუ მიდრეკილების წარმოძმენად მიიჩნევს. სწორედ კასანდრას გაფრთხილების შეუსმენლობის შედეგად მოხდა ტროას დაცემა, რაც ფსიქოლოგიური ანალიზის თვალსაზრისით, შესაძლოა სწორედ ადამიანის მიერ საკუთარი შინაგანი ხმის შეუსმენლობის შემთხვევაში, მისივე ერთიანი ცნობიერების – ერთიანი ფსიქეს შეუქცევადი რღვევის სიმბოლურ გამოხატველად მოვიაზროთ. სწორედ ქალაქს ასახელებს კარლ გუსტავ იუნგი ადამიანის ფსიქიკური მთლიანობის ერთ-ერთ სინონიმად. თავისი მოსაზრებების დასტურად, იუნგი არა მხოლოდ სიზმრების მისეულ ინტერპრეტაციას, არამედ ოქსირინქუმში გამოთქმულ აზრებსაც მოიხმობს:

„ქალაქი ძველთაგანვე ცნობილი წარმოდგენაა, როგორც „თვითონ“-ის (selbst), ფსიქიკური მთლიანობის სინონიმი. ასე მაგალითად, ოქსირინქუმში ნაპოვნ იესოს გამონათქვამებში ვკითხულობთ: „მაღალი მთის წვერზე გაშენებული და გამაგრებული ქალაქი არც დაეცემა და არც დაიძალება. შემდგომ: ამიტომ ისწრაფეთ, შეიცნოთ თავი თქვენი და გაიგებთ, რომ თქვენ ღვთის ქალაქში ხართ და თავად ხართ ქალაქი. ბრუკიანუსის კოლექსში

არის ერთი კოპტური თხზულება, სადაც მონოგენის, ღმერთის ერთადერთი ძის იდეას ვაწყდებით, რომელიც ამასთან ანთროპოსია, ე.ი. ადამიანი, მას ოთხკარიბჭიან ქალაქს უწოდებენ. ოთხკარიბჭიანი ქალაქი მთლიანობის სიმბოლოა, ინდივიდია, რომელსაც სამყაროსთვის ოთხი კარიბჭე, ოთხი ფსიქოლოგიური ფუნქცია აქვს მზაობაში და ამიტომ თვითონში სუფევს. ოთხი კარიბჭის მქონე ქალაქი „თვითონ“-ის ურყევი მთლიანობაა, ცნობიერისა და არაცნობიერის ერთიანობა“.<sup>1</sup>

ქალაქისა და ადამიანის ცნობიერების მთლიანობის სიმბოლური კავშირი უნიკალური მეტაფორულობით ვლინდება მსოფლიო დრამატურგიის ერთ-ერთ შედეგრად აღიარებულ, სოფოკლეს ტრაგედიაში „ოიდიპოს მეფე“. სოფოკლეს ტრაგედია ქალაქის დასწრეობით, – თებეზე თავსდატეხილი უბედურებით, – შავი ჭირის ეპიდემიის მოვლენით იწყება. სიუჟეტური თვალსაზრისით, ეპიდემია ღმერთების განრისხების შედეგს, სასჯელის გამოძწვევის ვინაობის დადგენა კი თებეს მმართველის, ოიდიპოსის მოვალეობას წარმოადგენდა.

ნებისმიერი ეპოქის, კულტურისა თუ რელიგიის წიაღში თანაბარი „წარმატებით“ დამკვიდრებული ღვთიური სამართლის ორთოდოქსალურ-დოგმატური გაგება თებელებზე თავსდატეხილი უბედურების მიზეზად, როგორც საკუთარი მამის მიერ, ასევე ღმერთების მიერვე, ჯერ კიდევ დაბადებამდე, შემზარავი ხვედრისთვის განწირულ ოიდიპოსს მოიაზრებს.

ადამიანის ცნობიერების არაერთგვაროვანი სტრუქტურისა და მრავალსახოვნების მსგავსად, მრავალმოსახლიანი და იმავდროულად, ერთიანი ქალაქის, ადამიანისვე ფსიქიკური მთლიანობის სინონიმად აღქმა, თებეს დასწრეობის მეტაფორულად ხედვის შესაძლებლობასაც იძლევა. პირდაპირი,

---

<sup>1</sup> ოუნგი კ., ანალიზური ფსიქოლოგიის საფუძვლები, თბ., 1995, გვ. 150

საგნობრივი გაგებისგან გათავისუფლებული „სნეულება“, ოიდიპოსის, როგორც არქეტიპული გმირის, სულიერი განვითარების გზაზე, ცნობიერების თვისობრივი ტრანსფორმაციისკენ მომწოდებელი, ამა თუ იმ სახის ნევროტული სიმპტომის მნიშვნელობას იძენს – იქნება ეს შინაგანი კრიზისის, ქაოსის, რღვევის, შფოთვისა თუ ირაციონალური ბრალეულობის განცდა.

ერთ-ერთი ყველაზე უნივერსალური გმირისა და ზოგადადამიანური ხვედრის წარმომჩენის სამფლობელოს – თებეს დასნეულება, ადამიანის ერთიან ცნობიერებაში გაბატონებული და სწორედ ამ ერთიანობის იგნორირებადი, – გარკვეული თვალსაზრისით უზურპირებადი „ეგოს“ გარდაუვალი დასნეულების ისტორიის წარმომჩენია.

ასევე მეტაფორული საზრისის მომცველი, ანტონენ არტოსეული შავი ჭირის ეპიდემიის მსგავსად, თებეზე თავსდატენილი, არსებითად კი ოიდიპოსის სულშივე დატრიალებული „ეპიდემია“ – როგორც სასიკვდილო შხამის, ასევე სიცოცხლის ჭეშმარიტ წყაროსთან მაზიარებელი საკრალური მოვლენის მნიშვნელობას იძენს, – იმის მიხედვით, თუ რას შეიძენს ადამიანი. ამ თვალსაზრისით სნეულების, სწორედ როგორც თვითშემეცნების, – როგორც ცნობიერების ტრანსფორმაციის გზაზე გარდაუვალი სულიერი კრიზისის გამომხატველი მეტაფორის „შეუსმენლობა“ სულიერი სიკვდილის ტოლფასია.

სნეულების, როგორც სულიერი კრიზისისა და ქაოსის განვითარების პროცესსაც და შედეგსაც ადამიანშივე არსებული შინაგანი რესურსების სიძლიერე განსაზღვრავს, ის, თუ რა სჭარბობს მასში; ყოფნისა თუ არყოფნის, ძილისა თუ გამოღვიძების, თვითშემეცნებისა თუ თვითშემეცნებისგან გაქცევის სურვილი, – შეზღუდული, განპირობებული „ეგოს“ ნაჭუჭში დარჩენისა თუ არსისეულთან, სიღრმისეულთან, გარედან განუსაზღვრელ-განუპირობებელ თვითობასთან

ზიარების სურვილი.

თავად სნეულება ჰადესში ძილისგან გამოღვიძების, გარე სამყაროსთან ინცესტუოზური (ამ სიტყვის ფართო გაგებით) მიჯაჭვულობის შინაგანი ბორკილებისგან – სიმბიოზური ერთიანობის შინაგანი ტუსალობისგან თავის დამხსნელი გამოღვიძების დრო-ჟამის მაუწყებელია.

თვითშემეცნების იგნორირებადი ინტელექტის ცალმხრივობისა და ამ ცალმხრივობის გაცნობიერებადღე, ადამიანის გარდაუვალად თანამდევნი ინფანტილიზმის დაძლევის შეუძლებლობის მოტივი ოიდიპოსისა და ურჩხულის, როგორც ურთიერთამრეკლავ ორეულთა წყვილის დუალისტური ერთობის სახით კლინდება. ოიდიპოსისა და მის მიერ თითქოს დამარცხებული სფინქსის სიღრმისეული კავშირი სფინქსის გამოცანის მოტივს უკავშირდება. ანტიკური ტრაგედიის შესახებ წიგნში ფილოსოფოსი ელენე თოფურიძე წერს: „თავად სფინქსის გამოცანა (რას წარმოადგენს დილით ოთხ ფეხზე, შუადღეს ორზე, საღამოს კი სამზე მთარული არსება) ადამიანის ცხოვრების მხოლოდ გარეგნულ ციკლსა და ფაქტობრივ მხარეს მოიცავს (ბავშვობა, მოწიფულობა, სიბერე). არც გამოცანა და არც შესაბამისად მისი გამომცნობი პასუხი არაფერს გვაუწყებენ ადამიანის შინაგანი არსის შესახებ. ამიტომაც სავარაუდოა, რომ სფინქსის გამოცანაც და მისი გამომცნობი პასუხიც სოფოკლესთვის სწორედ ცრუ ცოდნის განსახიერებას წარმოადგენდნენ“.<sup>1</sup>

საგულისხმოა, რომ სფინქსისა და ოიდიპოსის, გარკვეული თვალსაზრისით, იღუმალი კავშირი არა მხოლოდ გამოცანასთან – როგორც გარკვეული ფსიქიკური ტენდენციის ცალსახად გაბატონების მეტაფორასთან – არამედ თებესთან, როგორც ადამიანის ფსიქიკური მთლიანობის სინონიმთან მიმართებაშიც კლინდება. თებეზე გაბატონებული სფინქსიც და

---

<sup>1</sup> Топуридзе Е., Человек в античной трагедий, Тб., 1984, ст. 83.

მისი მძლეველი ოიდიპოსიც, – გამოცანის ავტორიც და მისი გამოცნობიც თანაბარი „წარმატებით“ იქცევიან მეცნიერულ-რაციონალური გონის, ცოდნის, შემეცნებისა თუ ინტელექტის აბსოლუტიზაციის იდეით ადამიანის შინაგანი, სიღრმისეული არსის შთანთქმელ „ურჩხულებად“; ლოგიკურ-ცნებითი აზროვნებისთვის მიუწვდომელი ადამიანის არსის მშთანთქმელსა თუ იგნორირებად უზურპატორებად.

ცხადია, შემთხვევითი არ არის, რომ ადამიანების მელაპავე სფინქსისგან თებეს განმათავისუფლებელი გმირივე იქცევა ქალაქზე თავს დატეხილი შავი ჭირის ეპიდემიისა და შიმშილის გამომწვევ და ამ თვალსაზრისით წინამორბედის ჩამნაცვლებად „ურჩხულად“. ურთიერთამრეკლავ ორეულთა წყვილის სახით მოაზრებული ოიდიპოსისა და სფინქსის დუალისტური წყვილი ქალაქთან მიმართებაში, – ადამიანის „ეგოს“, მისივე ფსიქეს მთლიანობასთან მიმართების წარმოძინია.

სიუჟეტური თვალსაზრისით, ოიდიპოსი კორინფოდან შემზარავი წინასწარმეტყველების თავიდან აცილების მიზნით გარბის, ვინაიდან ამ წინასწარმეტყველების მხოლოდ ნაწილს შეიცნობს, – თავისი მშობლების ვინაობას კი ძალზე გვიან. მაგრამ ნებისმიერი გეოგრაფიული მიმართულებით სვლისგან განურჩევლად, – ნებისმიერი წარმომავლობისა თუ ვინაობისგან დამოუკიდებლად, ოიდიპოსი, როგორც ერთ-ერთი ყველაზე უნივერსალური არქეტიპის გამომხატველი გმირი, ადამიანის პირველშობადობის პარადიგმის – გარე სამყაროსთან სიმბიოზური ერთიანობისა და ინცესტუოზური მიჯაჭვულობების მანკიერ წრეზე ბრუნვის პირველადი გარდაუვალობის გამომხატველია.

მმართველისა და პირმშოს, გმირისა და ურჩხულის, მხსნელისა და ცოდვილის საკუთარ თავშივე მომცველი ოიდიპოსის არქეტიპული სახე, ადამიანის

ბუნების როგორც ამბივალენტური დუალიზმის, ასევე ამ დუალიზმის გადალახვის შესაძლებლობის წარმომჩენია.

ცხადია, შემთხვევითი არ არის, რომ ზიგმუნდ ფროიდამდე მრავალი საუკუნით ადრე, მარკუს ავრელიუსმა ოიდიპოსზე მითი პარადიგმად მიიჩნია. ოიდიპოსის არქეტიპის უნივერსალურობა, როგორც ადამიანის „ეგოს“ შინაგანი ხვედრის, – ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით ინცესტუოზური მიჯაჭვულობების, იდენტიფიკაციების, მეტოქეობისა თუ ნარცისულობის დახშულ წრეზე ბრუნვის გარდაუვალობის, ასევე მისი ჭეშმარიტი, მაღალი „მეს“, მისი თვითობის შეცნობისა და რეალიზაციის წარმომჩენიცაა.

სოფოკლეს ტრაგედია „ოიდიპოს მეფე“ ოიდიპოსის მიერ თებეს სნეულებაში დამნაშავის ძიებით იწყება, მაგრამ თანდათანობით საკუთარი ვინაობის შეცნობის სურვილში – არსობრივად, თვითშემეცნებისკენ დაუძლეველ სწრაფვაში გადაიზრდება.

გარეგანი სფინქსის მძლეველი, გარე სამყაროში წარმატებით თვითდამკვიდრების უნარის დემონსტრირებადი მეფე, საკუთარ სიბრძნეში რადიკალური დაეჭვების – გარკვეული თვალსაზრისით, მართლაც ზეადამიანურ აქტამდე მიდის.

ლაიოსის მკვლელობაში დამნაშავის ძიებით დაკავებულ „გამომძიებელს“ დანაშაულის კვალი საკუთარ თავამდე მიიყვანს, რაც ფსიქოლოგიური ანალიზის თვალსაზრისით თვითშემეცნების გზაზე, იუნგისეული ცნებით თუ ვისარგებლებთ, საკუთარ ჩრდილთან, – საკუთარ არაცნობიერ, უმეტესწილად მაინც ბნელ, მანკიერ მხარესთან შეხვედრის გარდაუვალობის გამომხატველია.

თვითშემეცნების გზაზე სულიერი მოგზაურობა ყოველთვის ამა თუ იმ სახით მოაზრებულ ჰადესში ჩასვლით იწყება, – ყოველივე ნაცნობისა და ჩვეულის,



– ერთხელ და სამუდამოდ ახსნილისა და გაგებულისგან თავისუფალი, „წყვედიადში“ მოგზაურობით, – იქნება ეს ულრან ტყეში გზაბნევის, ოკეანის ფსკერზე ჩაყვინთვის, იდუმალ კუნძულზე აღმოჩენისა თუ მრავალგვარ ურჩხულებთან შერკინების ამოუწურავი ვარიაციით წარმოჩენილი ოდისეა.

ამქვეყნად პირველადი, ჰერაკლიტეს თქმით, ჰადესში ძილისთვის „განწირული“ დაბადების – გეას წიაღიდან მშობადი და გეას წიაღშივე საკუთარი პირმშობის მომქცევი დაბადების ყოვლისშემძლეობა, ოიდიპოსის მიერ თვალების დათხრის სიმბოლური აქტით, – თვითდაბრძვებით ხილულის უხილავ არსთან მიმართებაში თვალის ახელით სრულდება.

დანტესეული არქეტიპული მგზავრის მსგავსად, სწორედ ცხოვრების შუა გზამდე მისულს ეძლევა საკუთარი „ეგოს“ ნაჭკუჭიდან გამოსვლის, – ღვთიური პოტენციის სახით მოცემულის რეალიზაციის შესაძლებლობა. თუმცა ცნობიერების ძილისგან გამოღვიძებას თავისი დრო-ჟამი გააჩნია. სახარებისეული მეტაფორის ენით რომ ვთქვათ, ძველ კაცში კვდომისა და ახლით შემოსვის პოტენციური შესაძლებლობა, ძველ კაცში დაბადებისა და ყოფნის კანონზომიერების წარმომჩენიც არის. ჰერაკლიტეს ნათქვამი, რომ ჰადესში ძილისგან მხოლოდ ბრძენკაცი იღვიძებს, არა მხოლოდ ჰადესში პირველადი ძილის გარდაუვალობას, არამედ გამოღვიძებისთვის კუთვნილი დროის ხელიდან არგაშვების აუცილებლობასაც გულისხმობს.

ფსიქიკური რეალობის კონტექსტში, შავი ჭირის სნეულების მეტაფორული საზრისი, სწორედ ჰადესში ძილისგან გამოღვიძების საბედისწერო დროის მაუწყებლად შეიძლება იქცეს იმისთვის, ვისაც ოიდიპოსის მსგავსად საკუთარი შინაგანი ხმის შესმენის უნარი შესწევს.

ქრისტიანულ თუ ბუდისტურ საკრალურ

ტექსტებში შინაგანი ხმის მოტივი ხშირად იდუმალი და უხილავი მოწმის მეტაფორით ვლინდება. სოფოკლეს ტრაგედიაში, მოწმის მოტივი თავად ოიდიპოსშივე, გარკვეულ დრომდე „მოვლემარე“ ჭეშმარიტების ძახილის პერსონიფიცირებადი პერსონაჟის, ლაიოსის მსახურის სახით წარმოჩინდება. საგულისხმოა, რომ მისთვის უცნობ ლაიოსთან შეტაკებისას, ოიდიპოსს ყველა თავდამსხმელი შემოაკვდება, ერთი გაქცეული მსახურის გარდა. მრავალი წლის შემდეგ, სწორედ გადარჩენილ მოწმესთან შეხვედრა სძენს სიცხადეს ლაიოსის ძველგობის ამბავს.

თავდაპირველად, მხოლოდ გარეგანი ურჩხულისა თუ ბოროტების დამნაშავე, მაგრამ საკუთარ თავშივე მანკიერების გარდაუვალად მატარებელი ადამიანის მსგავსად, ოიდიპოსიც ბრმა ნათელმხილველის უარყოფიდან მისი სიმართლის აღიარებამდე, – ამჯერად მხოლოდ რჩეულთათვის მისაწვდომი გზით მიდის. სწორედ შინაგანი, თვითშთანთქმელი სფინქსის მძლეველი, – ხილულის უხილავ არსთან მიმართებაში გაღვიძებული, თავად იქცევა ნათელმხილველად, – შინაგანი ადამიანის რეალიზებულ გმირად.

ოიდიპოსი უარყოფს მისთვის კუთვნილ ჭეშმარიტებისგან გამქცევ ყოველგვარ ძილისპირულსა და გადავადებას, – დამამშვიდებელ თვითგამართლებებს, იმედებსა თუ ილუზიებს. ღმერთებისა და სამყაროს პირისპირ, ერთი-ერთზე – ყოველგვარი ყავარჯნების გარეშე მდგომი, ყოველგვარი მომიზეზებისა და თვითმოტყუების გარეშე, სრულად ღებულობს შავი ჭირის ეპიდემიის ყოვლისმომცველსა და ყოვლის, შთანთქმელ წვდიადს; პირველადი ცოდნის იმ დამაბრმაველები სინათლისგან თავისუფალ წყვდიადსა თუ ქაოსს, საიდანაც შეიძლება იშვას კიდევ ჭეშმარიტი ჰარმონია.

ყოველივე

მიღწეულის,

მოპოვებულის,

დამსახურებულის, საკუთარი თავისვე მამებლურის ნაჭკუჭიდან გამოსული, მართლაც შეძლებს ძველ კაცში კვდომისა და ახლით შემოსვის მარადიული მისტერიის გმირად ქცევას.

არტოსეული, ასევე მეტაფიზიკური საზრისის მომცველი სნეულების უშიშრად, პირისპირ შეხვედრისა და განკურნების უნარის მქონე, ასევე რჩეულთა მსგავსად, თებეს სნეულების ძახილის შემსმენელი ოიდიპოსი, უარყოფს სანახევროდ კითხვის დასმის, სანახევროდ ძიების, სანახევროდ გაღვიძებისა და სანახევროდ ყოფნის ინერციის ტუსალობას.

კასანდრას შეუსმენლობით ქალაქის დამლუპველ ტროელებისგან განსხვავებით, შავი ჭირის ეპიდემიისა და ბრმა ნათელმხილველის ბოლომდე შემსმენელი, სწორედ შინაგანი სფინქსის მძლეველი ოიდიპოსი გვევლინება განკურნებული, გაღვიძებული, გამოთლიანებული ცნობიერების პერსონიფიკაცირებად – ღვთიური პოტენციის სრულად რეალიზებად გმირად.

### გამოყენებული ლიტერატურა:

- იუნგი კ., ანალიზური ფსიქოლოგიის საფუძვლები, თბ., 1995, გვ. 150
- Топуридзе Е., Человек в античной трагедий, Тб., 1984, ст. 83
- ძველი საბერძნეთის ლეგენდები და მითები, თბ., 1965

---

---

**მარინე (მაკა) ვასაძე,**  
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და  
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი,  
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

**ანტიკური პერიოდის და ფილინის  
რომის სემიოტიკა რობერტ სტურუას  
„იულიუს კეისარში“**

თეატრი – ერთ-ერთი ყველაზე ძველი და გლობალური ხელოვნებაა მსოფლიო კულტურაში. თავისი არსებობის ათასწლეულების განმავლობაში მან დააგროვა მდგრადი საშუალებების არსენალი, ნებისმიერი იდეურ-მხატვრული, სცენური რეფორმების პირობებში შენარჩუნებული. ეს სტაბილური სემიოტიკური კარკასი წარმოადგენს თითქოსდა უნივერსალურ მთარგმნელს, რომელიც უზრუნველყოფს მინიმუმ თანაზიარობას. ყოველი ჭეშმარიტად მხატვრული ტექსტი შეიცავს მხატვრულ ენას და ამ ენის შესწავლა-გაგებას.

რა თქმა უნდა, შეგვიძლია ვისაუბროთ ამა თუ იმ სპექტაკლზე, როგორც ერთიან ტექსტზე. სპექტაკლი მატარებელია მთელი რიგი ცალკეული შეტყობინებებისა, იმავდროულად გააჩნია მთლიანობის, ინტეგრირებულობის მნიშვნელობა. სპექტაკლის ერთიანი ტექსტი იგება, სულ ცოტა, სამი, საკმაოდ დამოუკიდებელი, სუბიექტისაგან: პიესის სიტყვიერი ტექსტისგან, რომელსაც ქმნიან მსახიობები და რეჟისორი, მუსიკალურ-მხატვრული გაფორმებით და განათებით. თანამედროვე რეჟისურის შემთხვევაში, ჩვენ უნდა განვასხვაოთ პიესის ტექსტი სპექტაკლის ტექსტისგან. სპექტაკლი გადასცემს ინფორმაციას შექმნილი ტექსტის მეშვეობით. მაყურებელი კი, უმეტეს შემთხვევაში, ადეკვატურად აღიქვამს ინფორმაციას.

პირველ რიგში, რობერტ სტურუა მუშაობს

---

---

ტექსტზე და ტექსტიდან აკეთებს გარკვეულ კომპილაციას. არსებული ნაწარმოებიდან ის ქმნის თავის ტექსტს. ზოგჯერ, არ დგამს პიესით განსაზღვრულ ყველა სურათს, მოქმედებას. ვფიქრობ, იმ ხერხების ნაკრებით, რომელსაც რეჟისორი იყენებს, სტურუამ თავისი სათეატრო დადგმები მაქსიმალურად მიუახლოვა კინოხელოვნების ენას. აქ ვგულისხმობ თეატრალურ ფორმებს გამომსახველობითი ენის თვალსაზრისით. მაგალითად, სათეატრო სივრცეში, სხვადასხვა კინოხედის გამოყენება, ერთდროულად რამდენიმე ქმედების გაშლა სცენაზე.

სათეატრო ენის ერთ-ერთ საფუძველს წარმოადგენს სცენის მხატვრული სივრცე. სცენური სივრცე გამოირჩევა ნიშნობრივი გაჯერებულობით – ყველაფერი, რაც სცენაზეა, იღებს ტენდენციას – განიმსჭვალოს დამატებითი მნიშვნელობებით. მოძრაობა იქცევა მნიშვნელობის მატარებელ ჟესტად, ნივთი – დეტალად. რობერტ სტურუასათვის ნიშანდობლივია პერსონაჟთა ქმედების მეტაფორული გააზრება.

რობერტ სტურუას სათეატრო ენისთვის დამახასიათებელია მთელის და ნაწილის, ფრაგმენტის და ერთიანობის წარმოჩენა, ტრაგიკულის და კომიკურის თანაარსებობა. რეჟისორი მუსიკას ანიჭებს ისეთივე ფუნქციას, როგორსაც სამეტყველო ენასა თუ სხეულის, პლასტიკის ენას. სტურუას სათეატრო ენის კიდევ ერთი დამახასიათებელი თვისებაა კოსტიუმების ეკლექტიზმი. მის სპექტაკლებში ფერთა სიმბოლიკას დრამატურგიული მნიშვნელობა აქვს მინიჭებული. ეპოქასთან მიანლოებული კოსტიუმების გვერდით თანამედროვედ ჩაცმულ პერსონაჟებს ვხედავთ. აღსანიშნავია, რომ სტურუასეულ შექსპირის დადგმებში დრო არ არის განსაზღვრული. ის, რაც სცენაზე ხდება, ყოველ დროში შეიძლება განმეორდეს.

სცენური ქმედების საფუძველია მსახიობი, მოთამაშე

ადამიანი, ჩაკეტილი სცენურ სივრცეში. მაგრამ, სწორედ ეს სცენური ქმედების ძირეული ელემენტი იძენს ორმაგ სემიოტიკურ მნიშვნელობას. რობერტ სტურუას თეატრის მსახიობები, შეიძლება ითქვას, უნივერსალურები არიან. მათ თამაშს ვერ მივაკუთვნებთ რომელიმე ერთ თეატრალურ სტილს. ეს განსაკუთრებით ეხება სპექტაკლის მთავარი გმირების შემსრულებელ მსახიობებს. რობერტ სტურუას სათეატრო ენისათვის, მისი თეატრალური ესთეტიკისათვის დამახასიათებელია დრამატურგის საპირისპირო გზით სიარული. იმავდროულად იგი ახერხებს დრამატურგიული ჩანაფიქრის ასახვას.

2015 წელს რობერტ სტურუამ, შექსპირის „იულიუს კეისრის“ მიხედვით, დადგა სპექტაკლი: „იულიუს კეისარი – ფრაგმენტები ერთ მოქმედებად“. ჩამონათვალი შორს წაგვიყვანს, ერთს აღვნიშნავ, ეს დადგმა, შექსპირის დრამატურგიული ნაწარმოებებიდან, მსოფლიო სათეატრო სივრცეებში, რეჟისორის მიერ განხორციელებული, 37-დან რიგით 21-ე პიესის ინტერპრეტაციაა.

რობერტ სტურუამ შექსპირის ხუთმოქმედებიანი ტრაგედიაიდან, მხოლოდ პირველი 2,5 მოქმედება დადგა. შექსპირის სენტენცია: ცხოვრება თეატრია (ადამიანები კი, ვილაცის მიერ მართული მარიონეტი-პერსონაჟები) – რეჟისორის ხედვის, გადაწყვეტის, კონცეფციის მთავარი ამოსავალი წერტილია. თეატრით იწყება და თეატრით მთავრდება ყველაფერი – გვეუბნება რეჟისორი. სამოედნო, ბალაგანური თეატრის პრინციპებზე აგებული სპექტაკლის ექსპოზიციაც ამასვე მიგვანიშნებს. მაყურებელთა დარბაზში შესვლისთანავე, ყურადღება მიიპყრო, ჩამოშვებული ფარდის წინ, ავანსცენაზე განლაგებულმა რეკვიზიტმა: შუაში გრძელ ჯოხზე წამოცმული, გვირგვინით „შემკობილი“, შიგნიდან განათებული ბუშტია ჩამაგრებული. შორიდან ამჩნევ, რომ

ბუშტზე კომიქსის მსგავსი სახეა გამოხატული, ახლოს მისვლისას კი შექსპირის პორტრეტის გამოსახულება დაგხვდება გვირგვინზე წარწერით: *William Shakespeare*. სპექტაკლის სტილისტიკაც ამ ბუშტითვეა თავიდანვე განსაზღვრული – კომიკური ელემენტებით გაზავებული ტრაგი-ფარსი. იქვეა ორკარიანი ლუკი, რომელსაც დიდი დატვირთვა აქვს მთელი ქმედების განმავლობაში. ავანსცენის მარცხენა მხარეს კი რუსთაველის თეატრის ლოჟის ნამტვრევი გვია, რომელიც რომაული სვეტის ნანგრევადაც შეიძლება აღიქვა. კუთხეში კასრი დგას წარწერით: *Roma*. რეჟისორმა და მხატვარმა თავიდანვე ნათლად განსაზღვრეს, რომ გათამაშებული წარმოდგენა ბუფონადა იქნება. ფარდა იხსნება და მყურებლის თვალწინ, გასაოცარი და, იმავდროულად, რეჟისორის კონცეფციის ზუსტად ამსახველი, მირიან შველიძის სცენოგრაფია წარმოვიდგება, რომელიც რეჟისორის სათეატრო ენის მსგავსად, ეკლექტური და იმავდროულად, – სინთეზურია. შენ თვალწინ, ძველი დიდების მქონე, მაგრამ უკვე ჩამოფლეთილ-ჩამონგრეული იმპერიის დედაქალაქი გადაიშლება, უფრო კონკრეტულად, კაპიტოლიუმის წინ განლაგებული მოედანი. მხატვარი დეკორაციას სხვადასხვა მასალისა თუ რეკვიზიტის გამოყენებით ქმნის. რეჟისორმა და სცენოგრაფმა ნათლად მიგვანიშნეს: სცენაზე წარმოდგენილი რომი – ეს ფელინის რომია. ამის უფრო დასაკონკრეტებლად, მირიან შველიძემ, მარცხენა მხარეს მდგარი კიბის უჯრედის ქვედა, თითქოს შეუმჩნეველ ნაწილში, ფელინის ფილმის – *Fellini's Roma* ერთ-ერთი მხატვრული პლაკატის ვარიანტი დაკიდა – ძუ მგელის გამოსახულება: ქალის თავით, მოქნილი, პლასტიკური, მაცდური სამძუძუიანი სხეულით. სპექტაკლის მსვლელობისას, რეჟისორისა და მხატვრის შემოთავაზებული მინიშნება-მეტაფორა ნათელი ხდება: სტურუასეული „იულიუს კეისარი – ფრაგმენტები ერთ მოქმედებად“ სამი მთავარი

პერსონაჟის გარშემო იგება – ბრუტუსის, იულიუსის და კასიუსის.

რობერტ სტურუამ „იულიუს კეისრის“ ფრაგმენტები, ბუფონადური სანახაობა, მისი სარეჟისორო ენისთვის დამახასიათებელი, შექსპირის დრამატურგიაში არსებული – „თეატრი – თეატრში“ თამაშის პრინციპზე აავგო. ფარდის გახსნის შემდეგ, სცენაზე უკვე კოსტიუმებში გამოწყობილი მსახიობები შემოდიან და დარბაზისკენ ზურგით დგებიან. გაისმის რობერტ სტურუას ხმა: „შექსპირი, საბრალო შექსპირი“. ამ სიტყვებში, რა თქმა უნდა, სანახაობის შემქმნელის იუმორი არის ჩადებული. რეჟისორი, ალბათ, გვეუბნება: ნახეთ, რა გააკეთეთ შექსპირის ხუთმოქმედებიანი ტრაგედიისგანო.

ცხოვრების სარკისებრი ასახვა, მაყურებელთა დარბაზის ნაწილის, ლოჟების სცენაზე გადატანით, რეჟისორმა და მხატვარმა ჯერ კიდევ „მეფე ლირის“ დადგმის დროს (1987) გამოიყენეს. „იულიუს კეისარში“ კი ეს „რეალობა“ კიდევ უფრო მეტად გამძაფრებული და ხაზგასმულია. ამჯერად ლოჟები სცენის მარცხენა და შუა ნაწილში განათავსეს. მარჯვენა ლოჟიდან ხან თავად „შექსპირი“ ადევნებს თვალს წარმოდგენას და ხან – სპექტაკლის სხვა მონაწილეები. სცენის სიღრმეში გაკეთებულ ლოჟას Facebook-ის ადმინიშენელი ლოგოს ფორმა აქვს. ამ ლოჟიდან კი, დათო უფლისაშვილის იულიუსი აკვირდება მის წინ გათამაშებულ სპექტაკლს – ტრაგი-ფარსს. რობერტ სტურუამ და მირიან შველიძემ, კიდევ ერთხელ, გაუსვეს ხაზი იმ გარემოებას, რომ სამყარო თეატრია, და რომ ამ „თეატრში“ სხვადასხვა დროს, სხვადასხვა მარიონეტი-პერსონაჟი გაითამაშებს ცხოვრება-სპექტაკლს.

ყველასთვის ცნობილია, რომ რობერტ სტურუა სპექტაკლის განათების დიდოსტატია. „იულიუს კეისრის“ მხატვრული განათება, ფერთა გრადაციით, წარმოდგენის ატმოსფეროსა და განწყობას ქმნის. მოვლენათა



რიგის განვითარებას, ერთმანეთზე დადებული, ფერთა სხვადასხვა ტონალობა ეფინება. სპექტაკლში: დიდებას, სიყვარულს, დალატს, შურს, შეთქმულებას, მკვლელობას და ა. შ., რეჟისორის მიერ მინიჭებული საკუთარი ფერი აქვს. მაყურებლის განწყობაზე ზემოქმედებს, აგრეთვე, ია საკანდელიძის აწყობილი მუსიკალური რიგი: გემოვნებით შეხამებული კლასიკური, საოპერო, თანამედროვე ნაწარმოებები და სიმღერები, ე.წ. ჰიტები. წარმოდგენაში გამოყენებულია ფრაგმენტები მოცარტის, კატალანის, ლისტის, გერშვინის, ყანჩელის, მარკოფის, კრამბის და პაოლო კონტეს შემოქმედებიდან. ძალიან კარგად, ზუსტად არის გაკეთებული ე.წ. ხმაურებიც: ხალხის (ბრბოს) შეძახილები, ავის მომასწავებელი ჭექა-ქუხილის გრუხუნი და ა.შ.

სცენაზე მდგარი თითოეული მსახიობი რეჟისორის მიერ დაკისრებული პერსონაჟის ტიპაჟს ქმნის. იულიუსის „ამალაში“ ისინი ერთფეროვანი არიან – შავი მზის სათვალეებით, გრძელი ლაბადებითა და შლაპებით, თანამედროვე იტალიური მაფიის უსახურ წარმომადგენლებს მოგვაგონებენ. იულიუსის „მაფიოზური კლანის“ წევრები: ბრუტუსი, კასიუსი, ანტონიუსი, კასკა, ლიგარიუსი, არტემიდორუსი, დეციუსი, მეტელუსი, ცინა, ტრებონიუსი, პოპილიუსი, პუბლიუსი, თავიანთ წინამძღოლთან ერთად, განაგებენ რომის ბედ-ილბაღს. რეჟისორის კონცეფციით, არა აქვს მნიშვნელობა, ანტიკური ხანის თუ თანამედროვე რომზეა საუბარი. შენელებული კინოკადრის ხერხის გამოყენებით არის გაკეთებული იულიუსის და მის თანმხლებთა პირველი შემოსვლა სცენაზე. სრულ სიჩუმეში, ნელა, ძალიან ნელა მოემართებიან ავანსცენისკენ – იულიუსი, კალფურნია და მაფიოზი-სენატორები. დაახლოებით, სცენის შუა ნაწილში მოახლოებული „ამალა“ უცხად, რამდენიმე წამით, მორბენალთა პოზაში შეშდება. ესეც, კინოენის ერთ-ერთი – „სტოპკადრის“ ხერხია. რობერტ

სტურუას სარეჟისორო ენისთვის დამახასიათებელი, სათეატრო ენისა და კინოენის სიმბიოზი, მაესტროს ბოლო პერიოდის შემოქმედებაში, სპექტაკლიდან სპექტაკლამდე, ახალ საფეხურზე აღის და გოცებს გამომგონებლობის და ფანტაზიის უნარით.

იულიუსის მეუღლე, ნინო არსენიშვილის კალფურნია, რეჟისორის გადაწყვეტით მერლინ მონროს პროტოტიპია, ან, შეიძლება, ანიტა ეგბერგის – ფელინის ფილმიდან „ტკბილი ცხოვრება“ („ტრევეს“ ფანტანთან მარჩელო მასტროიანის და ანიტა ეგბერგის ცნობილი კადრები), ასოციაციურად, ორივე პერსონაჟი წარმოგიდგება. ერთი შეხედვით, მოსულელო, ლამაზი ქალი, რობერტ სტურუას ინტერპრეტაციით, გამჭრიახი გონების, მტკიცე ხასიათის პერსონაჟია, რომელიც ბუნებისგან ბოძებულ სილამაზეს საკუთარი მიზნების მისაღწევად იყენებს. მისი უმთავრესი მიზანი კი ძალაუფლებაა. იგი იულიუსზე მეტად ილტვის სამეფო გვირგვინის მოპოვებისაკენ.

სიმიდრეზე, გვირგვინზე, ძალაუფლებაზე ოცნებობენ ლევან ხურციას კასიუსი, პაატა გულიაშვილის კასკა, „ამალის“ თითქმის ყველა წევრი. წარმოდგენაში ძალაუფლების სიმბოლო, გვირგვინთან ერთად, ზარდახშაცაა. ძალაუფლების აღმნიშვნელია აგრეთვე იულიუსის ოქროსფერი ფენსაცმელებიც. სპექტაკლში, ისევე როგორც პიესაში, იულიუსის წინააღმდეგ შეთქმულების სულისჩამდგმელი და მოთავე, თანმიმდევრულად, მზაკვრულად დამკვეთავი და განმახორციელებელი – კასიუსია. იგი ზღართავს ინტრიგას, წერს წერილებს, რომლებშიც გაყალბებული ფაქტები და მოვლენებია. სწორედ კასიუსი თავგამოდებით ცდილობს, ისედაც ეჭვებში მყოფი ბრუტუსის, მოღალატე შეთქმულებისკენ გადმობირებას. აქვე მინდა აღვნიშნო, კაიუსის წერილებთან დაკავშირებული მზაკვრული ჩანაფიქრის, ვიზუალური განხორციელების

სტურუასეული გადაწყვეტა: თოკზე გაბმული წერილები ავანსცენაზე ჩაისრიალებს მარცხენა კულისიდან მარჯვნივსაკენ.

რობერტ სტურუა, სპექტაკლის შექმნისას, დრამატული ნაწარმოების თანაავტორია. დასაწყისში აღვნიშნე, რომ რეჟისორმა „იულიუს კეისარის“ ხუთი მოქმედებიდან, მხოლოდ 2,5 მოქმედება დადგა. ამ შემთხვევაში, მას შეთქმულების, დაღატიის ამბის გადმოცემა აინტერესებდა. რა მოსდით შემდგომ, შეთქმულებსა და მოღალატეებს, როგორ ავითარებს შექსპირი პიესის გმირების ცხოვრებას, ხასიათებს, მოვლენებს იულიუსის მკვლელობის შემდეგ, ეს უკვე სხვა, ცალკე ამბავია.

სხვათაგან ერთად, რობერტ სტურუას ცხოვრებისეული მოვლენების წინასწარ განჭვრეტის ნიჭი აქვს. ეს, რა თქმა უნდა, მისი განათლებიდან, ერუდიციიდან, მასშტაბურად აზროვნების უნარიდან გამომდინარეა. არ დავიწყებ სპექტაკლების ჩამოთვლას, სადაც მან რამდენიმე წლის შემდეგ მომხდარი მსოფლიო პოლიტიკური კატაკლიზმები წინასწარ გააცხადა, მხოლოდ „მეფე ლირს“ შეგახსენებთ. 1987 წელს რობერტ სტურუამ გაადამიანურებული ლირის დიქტატორული სამყარო სცენაზე დაანგრია. 1991 წელს საბჭოთა კავშირი – „ბოროტების იმპერია“ განადგურდა. დღეს, ისევ დიდი კატაკლიზმები ხდება მსოფლიო გეოგრაფიულ-პოლიტიკურ რუკაზე. რუსეთის მთავრობა „გულმოდგინედ“ ცდილობს იმპერიის რესტავრაციას. მალე რუსეთი, თუ არ შეცვლის პოლიტიკურ კურსს, „მარტივ მამრავლებად“ შეიძლება დაიშალოს. დიდი საშიშროებაა, რომ მის ნანგრევებში ჩვენი ქვეყანა მოექცეს და განადგურდეს. რობერტ სტურუა „იულიუს კეისარში“ ამას ნათლად გვეუბნება და გამოფხიზლებისკენ მოგვიწოდებს. შური, დაღატი, გაუტანლობა, ფუფუნების სიყვარული, ძალაუფლებისკენ

სწრაფვა – გამანადგურებელია, გვეუბნება მაესტრო. ეს, აუცილებლად მოგვაყოლებს ნანგრევებში. სპექტაკლში კასიუსის მიერ ნარკოტიკით გაბრუებულ კასკას (კასიუსი უკეთებს ნემსს კასკას) ზმანებები აქვს, რომელშიც მიწისძვრას, ზეცაში ღმერთების ომს, რომში – კაპიტოლიუმისკენ მიმავალ ფაფარაყრილ ლომს ხედავს. კასკას ზმანებებით ნათქვამი სარეჟისორო მეტაფორა, ვკონებ, სავსებით ნათელი, გასაგებია და განმარტებას არ ითხოვს. ერთს ვიტყვი მხოლოდ, სპექტაკლის პრემიერა 2015 წ. 1 ივნისს შედგა, 13 ივნისს, თბილისში, მდინარე ვერე აღიდა და ტრაგედია დატრიალდა ჩვენს ქალაქში. ეს მხოლოდ დასაწყისია. გონს თუ არ მოვეგებით, ადამიანებში დაგროვილი კოსმოსში გასროლილი უარყოფითი ენერგია უკან დაგვიბრუნდება და წავგლეკავს.

შექსპირმა ტრაგედიას „იულიუს კეისარი“ უწოდა, მაგრამ პიესაში იულიუსი მეორეხარისხოვანი გმირია. მთავარი მოქმედი პირები: ბრუტუსი, კასიუსი და მეორე ნახევარში, მკვლელობის შემდეგ, ანტონიუსია. რეჟისორმა, როგორც უკვე ვთქვი, სპექტაკლის კონცეფცია სამკუთხედზე – იულიუსი, ბრუტუსი კასიუსი, ააგო. სტურუასეული იულიუსი ბევრად უფრო მრავალმხრივია. იგი ერთდროულად: ძლიერი და სუსტია, სასტიკი დიქტატორი და ბავშვივით გულჩვილია, უჭკვიანესი, გამჭრიახი გონების მქონეა. მისნის წინასწარმეტყველებისა თუ ცოლის სიზმრების გარეშეც მშვენივრად ესმის, რომ კაპიტოლიუმში მისი მისვლა სიკვდილის ტოლფასია. სიამაყე და ამბიცია გადასძლევს – კაპიტოლიუმში, როგორც შესაწირი ცხვარი, ისე მიჰყვება „ამალას“. ბრუტუსისგან განსხვავებით, მან მშვენივრად იცის, რომ რომის დემოკრატიული სახელმწიფო წყობა უკვე ისტორიას ჩაბარდა და რომ ახალი ეპოქა იწყება. ადამიანური ცდუნებებითა თუ სახელმწიფოს მართვით გადაღლილი,

თავისი ფეხით მიდის სასაკლაოზე. თუმცა ემინია, ძალიან ემინია... იულიუსის მკვლელობის დროს, ბრუტუსი განზე დგას, მას ხელში დიდი დაშნა უჭირავს (ეს დაშნა მანამდეც ფიგურირებს სპექტაკლში, ზანგური-ბრუტუსის სხვადასხვა სცენაში). უკვე თითქმის მკვდარი იულიუსი ბრუტუსს უყურებს და ცნობილ ფრაზას წარმოთქვამს: „შენც ბრუტუს?!“. ბრუტუსი დაშნას მოისვრის, მუხლებზე დაეცემა და მომაკვდავ იულიუსს ჩაეხუტება. ერთი მომენტი ისიც კი ვიფიქრე, რეჟისორმა ისტორიული ფაქტი შეცვალა და, ახლა, ბრუტუსი აღარ მოკლავს გამზრდელსა და მეგობარს (ზევით ვთქვი, რომ ფინალისკენ, შექსპირთანაც ნანობს ბრუტუსი თავის არჩევანს). მაშინ, ეს სტურუას მიერ დადგმული შექსპირის ტრაგედიის ფრაგმენტები კი არა, ამერიკული, ფართო მაყურებლისათვის განსაზღვრული, ე.წ. Happy end-იანი ფილმების მსგავსი, პრიმიტიული სანახაობა იქნებოდა. ბესო ზანგურის ბრუტუსი ჯიბიდან იღებს დანას, გულში გაუყრის უსაყვარლეს მეგობარს, გამზრდელს და თითქოს თავს იმართლებს ფინალში წარმოთქმული ფრაზით: „მიყვარდა იგი, ძლიერ მიყვარდა, მაგრამ უფრო ძლიერ მიყვარდა რომი, ძალაუფლების მონად იქცა, ამიტომ მოვკალ“.

„იულიუს კეისარში“ ვიზუალურ არავერბალურ ენას დიდი დატვირთვა ენიჭება – მინიშნებებით, სიმბოლოებით, მეტაფორებით, დეკორაციით, რეკვიზიტით, კოსტიუმებით, განათებით, მუსიკით და, რა თქმა უნდა, მსახიობთა პლასტიკით, შესტიკულაციით იქმნება, რობერტ სტურუას სათეატრო ენისათვის დამახასიათებელი, სპექტაკლის სემიოტიკური კარკასი. რობერტ სტურუას სპექტაკლში, ისევე როგორც შექსპირთან პირველ სამ მოქმედებაში, მოვლენები რომში ვითარდება. რეჟისორმა ანტიკური ხანის და ფელინის ფილმებში არსებული რომის გადაკვეთით, მისი სათეატრო ენისათვის დამახასიათებელი ერთ-

ერთი მთავარი ნიშანი – კონკრეტულის განზოგადება და განზოგადებულის დაკონკრეტება კიდევ ერთხელ გამოკვეთა. მსოფლიო დედაქალაქად წოდებული, საუკუნეებით დაშორებული რომის გამოსახვით სტურუამ შექსპირის პიესის ფინალში არსებული ბოლო ფრაზები, ვერბალურთან ერთად, ვიზუალურად გამოძერწა. ბალაგანური თეატრის მსახიობების მიერ გათამაშებული ამბავი მთავრდება. ახლა, კასკა-მსახიობი უშუალოდ მაყურებელს მიმართავს: „გესმით, ისტორიის ზარმა ჩამოჰკრა. 1000 წლის შემდეგაც ამ საოცარ, ამ საბედისწერო სანახაობას წარმოადგენენ მსახიობები, უცნობ თეატრში, უცნობ ენაზე. და, ისევ სისხლით დაიცლება ძლევაძმოსილი კეისარი და დაეცემა უსულო გვამი“...

ისტორია მუდმივად, სხვადასხვა სახით მეორდება. იმპერიათა ნგრევა კი – ეს გარდაუვალი, ისტორიული კანონზომიერებაა – გვეუბნება რეჟისორი.

### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

- Барт Р. Избранные работы. Семиотика, поэтика. М. 1989.
- Лотман Ю. Об Искусстве, структура художественного текста, семиотика кино и проблемы киноэстетики, статьи, заметки, выступления. С-П. 2005.
- Мелроуз С. Семиотика драматического текста. М. «Интрада». 1994.

---

---

**მაია კიკნაძე,**

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და  
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი,  
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

## **სასკოლო დრამა საქართველოში**

XVIII საუკუნის საქართველოში სანახაობები რამდენიმე მიმართულებით ვითარდება. უკვე არსებული ბერიკაობასა და ყეენობის გარდა, 60-იან წლებში, თბილისისა და თელავის სემინარიებში საფუძველი ეყრება ახალ სახეობას – სასკოლო დრამას, რომლის სულისჩამდგმელი და იდეოლოგი ცნობილი საზოგადო მოღვაწე ანტონ კათალიკოსი იყო.

ანტონ კათალიკოსი, ერისკაცობაში თეიმურაზ ბაგრატიონი (1720-1788), XVIII საუკუნის გამორჩეული ფიგურა გახლდათ. სწორედ მას ჩააბარა მეფე ერეკლემ ქვეყნის საგანმანათლებლო საქმიანობა. მან „განჰყენა ნათელი მშვენიერებისა, მწერლობისა, მწიგნობრობისა“ (პლ. იოსელიანი). მისი სახელმწიფო და საზოგადოებრივი მოღვაწეობა 1744 წლიდან იწყება, როდესაც საქართველოს კათოლიკოსი ხდება. ერთხანს საქართველოდან განდევნილი, თეიმურაზ II-ის გარდაცვალების შემდეგ (1762), საქართველოში ბრუნდება და ერეკლე II-ის, უკვე ქართლ-კახეთის მეფის (1762-1798 გარდაცვალებამდე) ხელდასმით, კვლავ კათოლიკოსი ხდება (1764). ერეკლესა და ანტონის თანამოაზრობა, მათი „სულიერი ძმობა“, პირველ რიგში, ქვეყნის ინტერესებს ემსახურებოდა. მათი ძალისხმევითა და ინიციატივით, XVIII საუკუნის 60-იან წლებში უდიდესი ყურადღება მიექცა ქვეყანაში საგანმანათლებლო საქმიანობის განვითარებას. ცნობილია, რომ ერეკლე მეფემ რუსეთში სასწავლებლად გაგზავნა ახალგაზრდები: დავით ბატონიშვილი, ერასტი თურქისტანიშვილი, იოანე

ორბელიანი, გ. ავალიშვილი.<sup>1</sup> ერეკლე II, რომელიც საქართველოს მომავალს განათლებულ ახალგაზრდობაში ხედავდა, ანტონ I-თან ერთად, მნიშვნელოვან ღონისძიებებს ატარებდა – დიდ ყურადღებას უთმობდა მეცნიერებისა და ისტორიის შესწავლას. ამ პერიოდში ხდება „ქართლის ცხოვრების“ გადაწერა-გავრცელება. 1795 წელს დავით ბატონიშვილი წერს საქართველოს შემოკლებულ ისტორიას. ერეკლე მეფის შეკვეთით ფილიპე ყაითმაზაშვილი, დოსითეოს ნეკრესელი და ანტონ ცაგარელი-დადიანი მუშაობენ ფილოსოფიურ თხზულებათა კრებულზე. ერეკლე II-ის თხოვნით გაიოზ რექტორი რუსულიდან თარგმნის საარტილერიო საკითხებისადმი მიძღვნილ კრებულს. ითარგმნებოდა სხვადასხვა ჟანრის ნაწარმოებები, როგორც სასულიერო, ასევე საერო ლიტერატურა, მითოლოგიურ-სამოგზაურო თხზულებები, ცნობილი იყო სიმეონ პოლოცკის „ტესტამენტის“ ალექსანდრე ბატონიშვილისეული თარგმანი, გიორგი ავალიშვილის თარგმანი – ერაზმ როტერდამელის „საღვთო ისტორია“, სუმაროკოვის პიესები და სხვა. ამ დროისთვის ქვეყანაში არსებობს საგანმანათლებლო კერები, ეკლესია-მონასტრებთან არსებული კერძო სასწავლებლები, ამავე დროს სახელმწიფო ხარჯზე იქმნება ახალი სემინარიები.

სემინარიების დაარსებას, არა მარტო საგანმანათლებლო მნიშვნელობა ჰქონდა, არამედ სანახაობის განვითარების თვალსაზრისითაც იყო საინტერესო. თბილისის სემინარია ანტონმა 1755 წელს, თავის სასახლესთან, ანჩისხატის ეზოში დააარსა. 1758 წელს კი თელავში ერეკლეს სასახლეში გაიხსნა ფილოსოფიური სკოლა (სკოლის დირექტორად მიწვეული იყო ფილიპე ყაითმაზაშვილი), რომლის ბაზაზეც შეიქმნა თელავის სემინარია (1782). ამ პერიოდის საგანმანათლებლო სისტემის შექმნასა და განვითარებაში,

<sup>1</sup> იხ.: გაზ. დროება, 1979, 236



პედაგოგიური აზროვნების ჩამოყალიბებაში უდიდესი როლი ითამაშეს ანტონ I-მა, ფილიპე ყაითმაზაშვილმა, გაიოზ რექტორმა, დავით ალექსი-მესხიშვილმა, რომელთა ინიციატივითა და მონდომებით, სასულიერო სემინარიებში სანახაობების მოწყობის ტრადიციის დამკვიდრებასა და სასკოლო დრამის განვითარებას ეწეობა ხელი. თუმცა, აქვე უნდა ითქვას, რომ სემინარიებში წარმოდგენილი თეატრალური ღონისძიებების შესახებ არსებული ფრაგმენტული ინფორმაციები, არ გვაძლევს საშუალებას სრულად წარმოვიდგინოთ ქართული სასკოლო დრამის განვითარების თავისებურებანი.

ქართულ სემინარიებში სწავლების სისტემა შედგენილი იყო მოსკოვის სლავურ-ბერძნულ-ლათინური აკადემიის ტიპიკონის მიხედვით, რაც, პირველ რიგში, გამოწვეული იყო იმით, რომ ქართული სემინარიის მეთაურები ამ აკადემიის აღზრდილები იყვნენ. თელავის სემინარიის რექტორმა გაიოზმა გადმოიტანა იქაური სასწავლო მეთოდები და საგნები. სასულიერო დისციპლინების გარდა, ისწავლებოდა ფილოსოფია, ლოდიკა, ფიზიკა, რიტორიკა (ანტონ კათალიკოსის მიერ შედგენილი „რიტორობა“, სადაც ერთი თავი ჰქონდა დათმობილი დრამატული ხელოვნების შესწავლას). ამავე დროს, არსებობდა პიიტეკის კლასი, სადაც ბავშვები გადიოდნენ დეკლამაციისა და სიტყვიერების თეორიას. სემინარიებში დიდი ყურადღება ექცეოდა წარმოდგენებისა და საჯარო ჩვენებების მოწყობას, რომლის ორგანიზებაშიც სტუდენტები იყვნენ ჩართული. უნდა აღინიშნოს, რომ სასულიერო სემინარიებში არსებული საგანმანათლებლო საქმიანობა გადაჯაჭვული იყო სანახაობების განვითარებასთან და ეს პროცესი ერთდროულად მიმდინარეობდა. სწორედ მათმა თანაარსებობამ წარმოშვა ახალი ჟანრი – სასკოლო თეატრი, რომელიც XV საუკუნეში ერთ-ერთი ყველაზე გავრცელებული ჟანრი იყო ევროპასა და რუსეთში.

სასკოლო სპექტაკლების წარმოდგენების ძირითადი მიზანი საეკლესიო იდეოლოგიის პროპაგანდას ემსახურებოდა (ზოგჯერ პოლიტიკური დატვირთვაც ჰქონდა), განსაკუთრებით მას შემდეგ, როცა ხდება იეზუიტთა ორდენის ორგანიზება (1540 წ. პაპ პავლე III-ის ხელშეწყობით), რაც მიზნად ისახავდა კათოლიციზმის დაცვასა და გავრცელებას. სასკოლო თეატრების სცენაზე ასევე ვხვდებით, მოწაფეთა მიერ ლათინური ენის უკეთ შესწავლის მიზნით, ტერენციუსისა (195-159) და პლავტუსის (250-184), ნაწარმოებების შესრულების პრაქტიკას. ისიც უნდა ითქვას, რომ ზოგიერთი პედაგოგი უარს აცხადებდა წარმართ ავტორთა ნაწარმოებების ჩვენებაზე და ასეთ შემთხვევაში თავად წერდა პიესას, რაც, თავის მხრივ, სასკოლო რეპერტუარს ზრდიდა. სასკოლო თეატრების პოპულარობა იმ დროისთვის იმდენად დიდი იყო, რომ მისთვის სპეციალური ლიტერატურაც კი შეიქმნა. გაჩნდნენ სასკოლო თეატრის თეორეტიკოსები: მარსენი, ლანგი, პონტანინი. ჯერ კიდევ 1594 წელს ჩნდება სასკოლო სახელმძღვანელო – იაკობ პონტანინის პოეტიკა, რომელიც ძირითადად დრამატულ ჟანრს განსაზღვრავდა. ის უპირატესობას ანიჭებდა მაღალ ტრაგედიას და უგულბებლყოფდა ხალხურ კომედიას, რომელიც მისი აზრით ასახავდა „არაფრისმთქმელ, დაბალ საფეხურზე მყოფ ადამიანთა გაჭირვებასა და უბედურებას“. XVIII საუკუნის დასაწყისში გამოდის სასკოლო თეატრის დრამატურგისა და რეჟისორის ლანგას წიგნი „სასცენო ხელოვნების შესახებ“, რომლის ცოდნაც იმზანად სავალდებულო იყო. სასკოლო თეატრის თეორეტიკოსთა აზრით, მსახიობთა შესრულება უნდა ყოფილიყო აკრებელი პირობითობაზე, მანერულ პოზებსა და შესტებსზე, წამდერებულ დეკლარაციაზე. „სპექტაკლის გაფორმება და კოსტუმი სასკოლო თეატრებში სიმბოლურ ხასიათს ატარებდა (მაგ., კეთილშობილ

პერსონაჟს თეთრი ტანსაცმელი ეცვა, ბოროტს შავი და ა.შ.“<sup>1</sup>

XVI საუკუნის ბოლოს, სასკოლო თეატრების განვითარებას დიდი ყურადღება მიექცა უკრაინაში. კიევის სასულიერო აკადემიაში, სადაც ღვთისმეტყველების საგნების გარდა ისწავლებოდა პოეტიკა და რიტორიკა. სასკოლო თეატრის განვითარებას აქ პროგრესული ხასიათი ჰქონდა და გამოდიოდა პოლონელ აზნაურთა ჩაგვრის, რომის კათოლიკური ეკლესიის აგრესიის წინააღმდეგ. ამავე დროს, სასკოლო წარმოდგენებში ჩართული ინტერმედიები (ლათ. შუაში მყოფი ინტერმედიუს, წარმოიშვა შუა საუკუნეებში), მომცრო კომიკური სცენებით, რომელთაც არაფერი საერთო ჰქონდა მთავარ სიუჟეტებთან, გამოხატავდა რეალისტური ცხოვრების, უკრაინული ყოფისა და გლეხთა გაჭირვების ამსახველ სურათებს.

კიევის სასულიერო აკადემიის პროგრამის მიხედვით, შეიქმნა მოსკოვის სლავურ-ბერძნულ-ლათინური აკადემია (1687), რომლის მიზანიც იყო განათლებული ადამიანის მომზადება სახელმწიფო და საეკლესიო აპარატისთვის. აკადემიის დაარსება დაკავშირებული იყო სწავლული ბერის, სასახლის კარის პედაგოგის, პეტრე I-ის მასწავლებლის, პოეტის, დრამატურგის, კიევის სასულიერო აკადემიის აღზრდილის, სიმეონ პოლოცკელის (1629-1680) სახელთან. სწორედ მან შეიმუშავა მოსკოვის სასულიერო აკადემიის სასწავლო პროექტი, რომელიც მიზნად ისახავდა სემინარიაში სასკოლო თეატრის შექმნის აუცილებლობას. სიმეონ პოლოცკელის შემოქმედება იმ თვალსაზრისითაც არის საინტერესო, რომ მან საეკლესიო და სახოტო ლექსების გარდა, პიესების („კომედია გზაბნეულ შვილზე“ და „მეფე ნაბუქოდონოსორზე“) წერას მიჰყო ხელი და თავისი წვლილი შეიტანა რუსული სასკოლო

<sup>1</sup> იხ: მსოფლიო თეატრის ენციკლოპედიური ლექსიკონი, თბ., 2011

დრამატურგიის განვითარებაში.

რუსეთში, სასკოლო დრამატურგიის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელი იყო თეოფანე პტოკოპოვიჩი (1681-1738). ანტიკური ლიტერატურის მცოდნე, ფილოსოფოსი. მისი ცნობილი პიესა „ვლადიმირი“ იმ დროისთვის ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული სასკოლო დრამის სპექტაკლი იყო, რომელიც რუსეთის გაქრისტიანებასა და კიეველ თავადთა ბრძოლის შესახებ მოგვითხრობდა წარმართ ქურუმთა წინააღმდეგ. პიესა, ამავე დროს, პეტრეს ეპოქას ასახავდა და მისი რეფორმების მხარდაჭერასაც გამოხატავდა. როგორც ვხედავთ, სასკოლო თეატრებს თავისი დრამატურგია და რეპერტუარი გააჩნდა. თუ თავდაპირველად დიდი ყურადღება ექცეოდა საეკლესიო თემატიკას, წმინდანთა ცხოვრებას, ქრისტეს დაბადების ინსცენირებებს, პეტრეს ეპოქაში სასკოლო თეატრმა ხალხური ელემენტები შეიძინა, რომელსაც არ ჰქონდა კავშირი რელიგიურ სიუჟეტებთან. შეიქმნა პატრიოტული პიესები. მაგ., როცა პეტრე I-ის ჯარმა შვედებთან ბრძოლისას ნოტენბურგის ციხესიმაგრე აიღო, სასკოლო თეატრი ამ მოვლენას გამოეხმაურა.

საქართველოში სასკოლო თეატრების წარმოდგენების პოპულარობა, იმ მცირე ინფორმაციაზე დაყრდნობით, რაც ქართულ წყაროებში მოგვეპოვება, ვერ შეედრება რუსული სასკოლო თეატრების ტრადიციებს. მიუხედავად იმისა, რომ თბილისისა და თელავის სემინარიები, მოსკოვის სასულიერო აკადემიის სისტემაზე იყო აწყობილი, ჩვენ არ ვიცით, როგორი იყო რეპერტუარი, სპეციალურად იწერებოდა პიესები თუ იყო უკვე მზა მასალა, შეიცავდა თუ არა რელიგიურ სიუჟეტებს თუ თანამედროვე ხასიათის იყო. არ არის შემორჩენილი არცერთი ფრაგმენტი, ქართულ სასკოლო დრამატურგიაზე ხომ ლაპარაკიც ზედმეტია. სამაგიეროდ, ცნობილია, რომ ქართულ სემინარიაში დეკლამაციას

ჯეროვანი ყურადღება ექცეოდა, სემინარისტები ამ ხელოვნებას ბავშვობიდანვე ეუფლებოდნენ და როცა საპატიო სტუმრები სემინარიას ეწვეოდნენ, მოწაფეებიც მათ პატივისცემის ნიშნად, თავიანთ შეთხზულ ლექსებს საჯაროდ წარმოთქვამდნენ. 1791 წელს, როდესაც სასწავლებელს ესტუმრა ჯერ ვახტანგი, შემდეგ დავით ბატონიშვილი, სემინარიის მოწაფეები მათ თავიანთი ლექსებით შეხვდნენ და იამბიკონით მიმართეს. ზოგჯერ სემინარიის რექტორი თვითონ უწერდა იამბიკოებს მოსწავლეებს: „ესენი მე, ალექსის ძემან რექტორმან დავითმან გავუკეთე ჩემს მოწაფეთ თელავის ქალაქსა და სემინარიასა შინა, მეფის ირაკლის შესხმად“.<sup>1</sup> თავად დავითიც ბავშობაში საჯაროდ წარმოთქვამდა შესხმებს: „როდესაც ღრამატიკას ვკითხულობდი და პატარაც ვიყავ და მაშინ დიდმა კათოლიკოსმან მეფის იესეს ძემან ანტონი მიბრძანა მისი სიმაღლის ირაკლის ქება, იამბიკოთი ჰსთქვიო და მაშინ ესჰთქვი“.<sup>2</sup>

სემინარიებში სანახაობის მოწყობასა და ორგანიზებაში დიდი წვლილი შეიტანეს რექტორებმა — ჯერ გაიოზმა, შემდეგ დავითმა. მიუხედავად იმისა, რომ მათი ბიოგრაფიის შესახებ არსებობს გარკვეული ინფორმაციები, სამწუხაროდ, მაინც ცოტა რამ არის ცნობილი სასკოლო თეატრში მათი მოღვაწეობის შესახებ.

გაიოზ რექტორი, იგივე გაიოზ ნაცვლიშვილი, მოსკოვის სლავურ-ბერძნულ-ლათინური აკადემიის მსმენელი იყო. როდესაც თელავის სემინარია გაიხსნა (1782), პირველი რექტორი იყო და სემინარიას რუსეთში გამგზავრებადღე, თითქმის ერთი წელი ხელმძღვანელობდა (1783). გაიოზი უდიდეს პატივს სცემდა ერეკლეს და თვლიდა მას განათლების მფარველად, ისიც ანტონის მსგავსად, რომელიც გაუნათლებლობას ებრძოდა, ეპოქის

<sup>1</sup> გ. ღარჩია, გაიოზ რექტორი, თბ., 1987, გვ. 199

<sup>2</sup> გ. ღარჩია, გაიოზ რექტორი, თბ., 1987, გვ. 199

ამოცანად „უვიცობის აღმოფხვრას“ მიიჩნევდა. გაიოზი ცნობილი გადაძწერი, მთარგმნელი, ლიტერატორული და პოლიტიკური მოღვაწე იყო. მისი თარგმანებიდან აღსანიშნავია „ბარონ დე პოლნიცას (1682-1775) მიმოსვლა“, სადაც აღწერილია თეატრალური სანახაობები, „ლიტურგიული დრამისა და მისტერიების ხასიათი“. გაიოზის მიერვე გამოდებული სემინარიის წესდებით ლეგალიზებული იყო სასკოლო კომედიები.<sup>1</sup>

დავით აღექსი-მესხიშვილი (1745-1824) XVIII საუკუნის ბოლოსა და XIX საუკუნის დასაწყისში მოღვაწეობდა. იყო ცნობილი კალიგრაფი, პედაგოგი, ფილოსოფოსი. გაიოზის მსგავსად, ისიც მოსკოვის სლავურ-ბერძნულ-ლათინურ აკადემიაში სწავლობდა და როცა საქართველოში დაბრუნდა, ერეკლე II-ის მდივან-მწიგნობარი გახდა. თავისი გადაწერილი ხელნაწერებით უდიდესი ღვაწლი დადო ქართულ კულტურას. ხელნაწერების სია, რომელიც გამოაქვეყნა წერა-კითხვის გამავრცელებელმა საზოგადოებამ გაზ. „ივერიაში“ დაიბეჭდა (აქ მითითებულია გარდა სათაურისა, ფორმატი, გადაწერის თარიღი. მაგ., „ხელნაწერი ხუცური გასანთლულ ქალაღდზე. თავი და ბოლო აკლია, ან ანტონ პატრიარქის მიერ „მეტაფიზიკა, ხელნაწერი მხედრული გადაწერილი 1800 წლის 19 ნოემბერს და ა.შ., 1877 წლის N236, 238, 239, 240, 245). დავითი ანტონის მოწაფე იყო და მას „ქართველთა შორის პირველ ისტორიკოსს“ უწოდებდა. იოანე ბატონიშვილი მასზე ამბობდა: „ესე არს გონება-მკვეთრი და კარგი მეხსიერი, მწერალი მშვენიერი, ვითარცა ხელნაწერებით, აგრეთვე და თხზვითაცა...“<sup>2</sup> მწერლობის გარდა, თელავის სემინარიასაც ხელმძღვანელობდა.

1790 წლის 21 სექტემბერს გაცემულ სიგელში

<sup>1</sup> ტრ. რუხაძე, ძველი ქართული თეატრი და ლიტერატურა, თბ., 2011, გვ. 122

<sup>2</sup> ი. ბატონიშვილი, კალმასობა, ტ. 2., თბ., 1948, გვ. 194

მეფე ერეკლე დავითს მიმართავდა: „ჩვენ, მეფემან ირაკლიმ განგაწესეთ თელავის ქალაქის სემინარიის რექტორად შენ ალექსიშვილო დავით“. დავითი სემინარიას ხელმძღვანელობდა დახურვამდე. 1801 წელს, როცა რუსებმა სემინარია დაარბიეს, შეურაცხყოფილი და „რუსთაგან აკლებული“ დავითი კისისხევაში გაიქცა. 1801 წელს სემინარია დაიხურა „სკოლა წამართვესო“, – წერდა მღვდელ იოანეს. „...და რომელიც შენობისას ხელაშვილის სახლები გავაკეთე. შენს უკან კიდევ უკეთესად გავაკეთე ისიც წამართვეს. იმავე ძაღლმა სუდიამ სამგზის წყეულმა იქილამ გამომაგდეს... სამართალი ვერ ვიშოვე“.<sup>1</sup>

1806 წლიდან დავითი თბილისში გადადის საცხოვრებლად. ეკონომიკურად მძიმე პირობებში მყოფს დავით ბატონიშვილი ეხმარებოდა, ასევე შემოწირულობებითა და გადამწერობით ირჩენდა თავს. უცნაური და მკაცრი ხასიათი ჰქონდა. სცოდნია ცემა და სასწავლებელში ლობიოს მარცვალზე კაცის დაჩოქება. იოანე ბატონიშვილი „კალმასობაში“ აღნიშნავდა, რომ თავად ნახა დავითი, რომელიც თევზის ქურდობისთვის კატას სცემდა.

დავითი აქტიურად იყო ჩაბმული იმ პერიოდის თეატრალურ ცხოვრებაში. მას გადაწერილი აქვს კორნელის, რასინის, ვოლტერის ნაწარმოებები, ამავე დროს წერდა პორნოგრაფიულ ლექსებს და ავრცელებდა სასახლის ქალებში. მასზე ერეკლე მეფის ასული მარიამ ბატონიშვილი ამბობდა:

დაბრძანდი მიწის სკამზედა  
გვერდით მოისვი ცუკია,  
უსჯულო, უღთო, წარმართი,  
პლუტი, გაქნილი ცრუ კია  
ავყია, ლაშებ განრთხმული

<sup>1</sup> აპ. როგავა, სახალხო განათლება ერეკლე მეორეს ხანის ქართლ-კახეთში და ანტონ I, თბ., 1950, გვ. 41

ვირზედა შესასკუპია“<sup>1</sup>

დავითს, თანამედროვენი „ცუკია ფილოსოფოს-მასხარას“ ეძახდნენ. ის სასწავლებელში აწყობდა საზეიმო შეკრებებს, დისკუსია-პაექრობებს, რომელიც მაშინ საგნის შესწავლის ხერხიც იყო. სემინარიელების მოქმედი წესდება, რომელიც გაიოზმა დაამუშავა, ნებას აძლევდა კვირაში ერთხელ დასწრებოდნენ „კომედიას, ან სხვა რაიმე საჩინო თამაშობად“. ამავე დროს, წესდების მიხედვით, სემინარიელებს თან უნდა ზღებოდათ სკოლის მოძღვარი. „თელავის სემინარიის ან მის გარეშე მოწყობილ წარმოდგენებში გაიოზ და დავით რექტორებსაც უნდა მიეღოთ მონაწილეობა. ამ სანახაობაში, როგორც წესი, მისტერიები უნდა ვივარაუდოთ“<sup>2</sup> – ასკენის ტრიფონ რუხაძე.

მიხეილ აბრამიშვილიც იზიარებს მისტერიების არსებობას სასკოლო სცენაზე. „ლიტურგიული შინაარსის პიესების შედგენასა და სცენაზე გადატანას იეზუიტთა სკოლების გავლენით ეძლეოდა პრაქტიკული ხასიათი, პიტიკისა და რიტორიკის თეორიულად შესასწავლად. წლის განმავლობაში მასწავლებელი აცნობდა მოსწავლეებს დრამატული თეორიის წესებს, შემდეგ კი უმთავრესად საზაფხულო არდადეგების დროს, ან თვითონ ადგენდა შესაფერისს პიესას ან უფრო ხშირდ სარგებლობდა მზა პიესით. მოსწავლეები სწავლობდნენ პიესას და ემზადებოდნენ მის სცენაზე წარმოსადგენად... დაახლოებით ასეთივე ხასიათი ჰქონდა ჩვენ „სასკოლო დრამასაც“. მით უმეტეს, არსებობდა გადმოცემა, რომ თელავში იმართებოდა წარმოდგენები დავით რექტორის „ხელმძღვანელობით“. ამ წარმოდგენებს უსათუოდ ლიტურგიული ხასიათი ჰქონდათ; მაგრამ ადვილი დასაშვებია, რომ ლიტურგიული შინაარსის

1 ტ. რუხაძე, ძველი ქართული თეატრი და დრამატურგია, თბ. 2011, გვ. 106

2 ტ. რუხაძე, ძველი ქართული თეატრი და დრამატურგია, თბ. 2011



დრამები შეზავებული იყო კომიკური და საერთოდ საყოფაცხოვრებო ელემენტებით. ამის საბუთს გვაძლევს როგორც ქართველი ხალხის მიდრეკილება კომიზმისადმი, აგრეთვე თვით ლიტურგიული დრამებისა და მისტერიების საერთო ხასიათი...“<sup>1</sup> მკვლევრების – მ. აბრამიშვილისა და ტრ. რუხაძის მოსაზრებები, ძირითადად, ეყრდნობა რუსული სასკოლო თეატრის გამოცდილებას, ვინაიდან ქართული სემინარიები მოსკოვისა და კიევის ტიპიკონის მიხედვით იყო აგებული, ამიტომ მათ დასაშვებად მიაჩნიათ სანახაობების მოწყობის იქაური წესის გადმოტანა.

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ XVIII საუკუნის თეატრალური კულტურის განვითარების ტენდენციაზე დაყრდობით, სასახლის კარზე არსებულ სანახაობებზე მსჯელობისას ყურადღება უნდა მიექცეს ქართულ სემინარიებში არსებულ საჯარო სანახაობების ფაქტსაც, რათა მთლიანობაში დავინახოთ იმ პერიოდის სათეატრო ხელოვნების მრავალსახეობა, მისი დანიშნულება და როლი ქართული კულტურის განვითარებაში.

<sup>1</sup> გაზ. ივერია 1877, 39

---

---

**2015 წლის სამეცნიერო  
კონფერენციის  
თავისუფალი სექციის  
მასალები**

---

---

## **თეატრმცოდნეობა**

**გამზე ტანრივერში,**

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და  
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი,  
ხელმძღვანელი: პროფ. თამარ ბოკუჩავა

### **კარნავალი ავტორიტეტისა და სიკვდილის წინააღმდეგ შემსპირსა და ბეკმეტთან: „ბედნიერი დღეებისა“ და „ზაფხულის ღამის სიზმარის“ განხილვა**

სტატიის მიზანია სხვადასხვა ეპოქაში შექმნილი ორი პიესის (ბეკეტის „ბედნიერი დღეების“ და შექსპირის „ზაფხულის ღამის სიზმარის“) მიხედვით ბახტინის „კარნავალურობის“ ცნების პრიზმაში დანახვა. ბახტინის იდეა კარნავალურობის შესახებ გამოკვეთს კომედიის უნარს – თავაწყვეტილი სადღესასწაულო მზიარულებითა და თავისუფალი ქცევით ხელი შეუწყოს დათრგუნული ემოციებისა და დაძაბულობის განმუხტვას. ამ ტიპის კომედია პროვოკაციულია და კონსერვატიული იერარქიული სტრუქტურების ავტორიტეტისა და გავლენისაგან გვათავისუფლებს. „კარნავალურის“ ფენომენი წარმოადგენს „სერიოზული ქცევის ხისტი ჩარჩოებისაგან“ დროებითი თავდახსნის მექანიზმს, რაც, საბოლოო ჯამში, სოციუმში სტაბილურობისა და უსაფრთხოების განცდის შენარჩუნებას ემსახურება. ამდენად, „კარნავალი“ არის ერთგვარი ამბივალენტური ბუნების შეტევა ავტორიტეტებზე, რომელშიც კომიკური ფიგურები (მასხარები, ჯამბაზები, სულელები) უფლებამოსილნი არიან, გააკრიტიკონ და შეცვალონ საზოგადოების წესები, თუმცა ეს მხოლოდ მინიმალურ სივრცეში ხდება და სეზონურსა და პერიოდულ ხასიათს

ატარებს, მანამ, სანამ „ავტორიტეტები“ თავიანთ უფლებებს დაიბრუნებენ.

ბეკეტის „ბედნიერ დღეებში“, ვინი, პიესის პროტაგონისტი, სიკვდილის შიშისა და თავისი მოკვდავი ბუნების გადასალახად, პერსონალურ კარნავალს ქმნის, რომელიც „დროის მიღმა“. „ზაფხულის ღამის სიზმარის“ მოქმედება სიზმრის რეალობაში იშლება, რომელიც ასევე „დროის მიღმა“ და სადაც სიყვარული და სიზმარი ავტორიტეტსა და სიკვდილთან დაპირისპირების პროტაგონისტები ხდებიან.

---

---

## **კინოგცოდნეობა**

**დავით გუჯაბიძე,**

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

### **ლევან კაატაშვილიდან ემანუილ ლუბეცკიმდე – სივრცე და დრო კინოკამერის ვიზირში**

ალეხანდრო გონსალეს ინიარტუს ფილმი „ჩიტკაცი, ანუ უეიცობის მოულოდნელი ხიბლი“ საერთაშორისო კინოპრესამ 2014 წლის 10 საუკეთესო ფილმს შორის დაასახელა. მას მოპოვებული აქვს მრავალი პრესტიჟული პრიზი, მათ შორის რამდენიმე „ოსკარი“. ფილმის დამდგმელი ოპერატორის – ემანუილ ლუბეცკისათვის ეს უკვე მეორე „ოსკარი“ იყო 2013 წელს გამარჯვებული „გრავეიტაციის“ (რეჟ. ალფონსო კუარონი) შემდეგ, და მანამდე კი მისი ნამუშევრები არაერთხელ იყო ნომინირებული ამ ჯილდოზე, მათ შორის 2011 წელს წარდგენილი, რეჟისორ ტერენს მალიკის ფილმისათვის „სიცოცხლის ხე“.

ლუბეცკის მიერ გადაღებული ეს სამი ფილმი განსაკუთრებით გამოირჩევა გამოსახულებაში გადატანილი სივრცისა და დროის ურთიერთობის უჩვეულო შეგრძნებით, კერძოდ, წარსულის, აწმყოსა და მომავლის ერთიანობის განცდით და სამგანზომილებიანი სივრცული ატმოსფეროს ვიზუალიზაციის მაღალი კულტურით. „სიცოცხლის ხის“ გამოსახულებას მაყურებელი გადაჰყავს დროით-სივრცულ მოცულობრივ მთლიანობაში, რომელსაც არც დასაწყისი აქვს, არც დასასრული და მხოლოდ ეკრანული დროის ქრონომეტრაჟით აღირიცხება. „გრავეიტაცია“ საერთოდაც სამგანზომილებიანი გამოსახულების იშვიათი

მაგალითია, სადაც მოცულობითობა ატრაქციონიდან დრამატურგიულ ელემენტად იქცევა, „ჩიტკაცი“ კი, ტექნიკური თვალსაზრისით, ერთკადრიანი ფილმია, რომელიც ერთი გრძელი აზრის ფორმირების სახით იწყება, უწყვეტად გრძელდება და საბოლოოდ სრულდება უწყვეტი, „გაუჭრელი“ კადრის სახით. ამ ერთკადრიან ისტორიაში ერთგებიან მთავარი ხაზის პარალელური ამბები, რემინისცენციები, მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები, რომლებიც კონკრეტული დრამატურგიული ღერძის ირგვლივ მრავალფენოვან დროით-სივრცულ ერთიანობას ქმნიან. ამგვარი, სამყაროს ერთიანობისა და ერთმანეთისათვის უცნობი სხვადასხვა ადამიანის ცხოვრებაზე უნებლიე ურთიერთგავლენის შეგრძნება ინიარიტუს რეჟისურაში ახალი არაა – ეს დამოკიდებულება მძაფრად იგრძნობა ჯერ კიდევ 2000 წელს გადაღებულ ფილმში „ბუენა სიყვარული“, თუმცა, „ჩიტკაცი“ უფრო მაღალი ტექნიკური სირთულისა და ემოციური წყობის ნიმუშია, რის წარმატებულ გადმოცემაშიც გადამწყვეტი მნიშვნელობა სწორედ ლუბეცკისეულ გამოსახულებას ენიჭება. ფაქტია, რომ თანამედროვე კინემატოგრაფში დროის ფარდობითობას და სივრცის მოცულობითობას სულ უფრო მეტი ყურადღება ენიჭება.

კინოოპერატორის ხელოვნება ერთადერთია გამომსახველობით ხელოვნებაში, რომელიც სივრცის გარდა დროსაც ასახავს. კინოოპერატორის ხელოვნება სივრცე-დროითი ცნებების ზღვარზე გადის, რადგან ცნებები – „ეკრანული სივრცე“ და „ეკრანული დრო“ რეალურისაგან წარმოებული, შემოქმედებითი შრომის შედეგად მიღებული მოცემულობებია, რომლებსაც პროდუქტიც კი შეიძლება ვუწოდოთ. დასრულებული კინოფილმის მენტალური სივრცე ერთდროულად მოიცავს წარსულს, აწმყოს და მომავალს. ეს მოვლენა განსაკუთრებით მაშინაა საგრძნობი, როცა ერთხელ ნანახ აუდიოვიზუალურ ნაწარმოებს ხელმეორედ ვუყურებთ,

იმიტომ რომ ეკრანზე არსებული მოვლენა კინოფირის (ან ფაილის) ერთსა და იმავე მონაკვეთში მოიცავს მოვლენის დასაწყისს, განვითარებას და დასასრულს. ანუ ჩვენ წინაშეა წარსულის, აწმყოსა და მომავლის ერთობლიობა, რომლებიც უერთმანეთოდ არ არსებობენ. ამ თვალსაზრისით, კინოოპერატორის ხელოვნება მუსიკალურ ხელოვნებას და თეატრალურ სპექტაკლს ემსგავსება, რომელიც მხოლოდ მისი შესრულების დროს არსებობს.

დროს, როგორც ფილოსოფიურ კატეგორიას, მრავალი სხვადასხვა განმარტება აქვს, რომელთა შორის სრულყოფილის გამორჩევა ძნელია, მაგრამ ერთ-ერთი მოსაზრებით – დრო არის იმის საზომი, თუ როგორ განსხვავდება საგანი საკუთარი თავისაგან. ამ მოსაზრების ვიზუალური ადეკვატი სწორედ კინოფირის კადრირების მიმდევრობაა, რომელიც უწყვეტი კადრის დასაწყისიდან დასრულებამდე ერთ მთლიანობას ქმნის და თუნდაც ერთ-ერთის ამოვლება დროის მიმდევრობის წყვეტაა. მეორე მხრივ, კინემატოგრაფიული მონტაჟი სწორედ ამ წყვეტის მხატვრული გამოყენების ხერხია, რათა ეკრანულმა ნაწარმოებმა ლიტერატურულის მსგავსად თქვას: „ამ დროს კი“, ან „მანამდე“, ან – „ამასთან დაკავშირებით“... ანდა აღძრას განსაკუთრებული სიღრმისა და ზემოქმედების ემოცია.

კინოხელოვნება არაერთხელ შეჭიდებია სივრცისა და დროის ფილოსოფიური გააზრების ვიზუალიზაციის ამოცანას. კინოს ისტორიაში პირველ ამგვარ ნაწარმოებად შეიძლება განვიხილოთ დ. გრიფითის „შეუწყნარებლობა“ (1916), რომელიც შინაარსობრივ ერთიანობად წარმოგვიდგენს სხვადასხვა ეპოქაში განვითარებულ მოვლენებს. გრიფითის ეპიკურ ნაწარმოებში ერთიანი აზრის გადმოსაცემად ნაჩვენებია ოთხი ეპიზოდი: ბაბილონის დაპყრობა სპარსეთის მეფე კიროსის მიერ (539 წ. ძვ. წ.), ქრისტეს ჯვარცმის ისტორია (33

წ.), პარიზის წმინდა ბართლომეს ღამის ჟღერა (1572 წ.) და ამერიკული, „თანამედროვე“ დეტექტიური სიუჟეტი. ოთხივე ეპიზოდი ადამიანთა რელიგიური და სოციალური ურთიერთშეუწყნარებლობის მაგალითებია, რომელთა პარალელური მონტაჟით დაკავშირებამ, უნდა ითქვას, რომ სრულყოფილად ვერ შეასრულა დასახული ამოცანა: დროში „აჭრილი“ ეპიზოდების დაუსრულებელი ფრაგმენტების უჩვეულო მონტაჟმა დააბნია იმდროინდელი მაყურებელი, ხოლო კინოს მაშინდელმა ტექნიკურმა შესაძლებლობებმა ვერ შეძლო გრიფითის გრანდიოზული ჩანაფიქრის სათანადოდ გადმოცემა.

არც ერთ კადრში ჩატეული სრულმეტრაჟიანი ფილმის გამოცდილებაა უცხო მსოფლიო კინემატოგრაფისათვის: როგორც კი პროფესიული კინოკამერების გამოსახულების მაფიქსირებელი მასალის ტევადობამ 10-წუთიან ზღვრულ (300-მ კინოფირის კასეტა) ტევადობას გადააჭარბა, მაშინვე დაიწყო ერთკადრიანი სრულმეტრაჟიანი ნაწარმოებების შექმნის ექსპერიმენტები. ასეთია, მაგალითად რეჟისორ ა. საკუროვის განმაურებული ფილმი „რუსული კიდობანი“ (2002), თუმცა, მანამდე, ნახევარი საუკუნით ადრე, ალფრედ ჰიჩკოკი არც ამ შეზღუდვას შეუშინდა და კინოფირზე გადაიღო ფილმი „თოკი“ (1948), რომელიც 80 წუთის განმავლობაში ერთი უწყვეტი კადრის საშუალებით გვიყვება დეტექტიურ ამბავს, სადაც ეკრანული დრო ქრონიკალურად გადმოგვცემს რეალურ დროს.

ეკრანული გამოსახულებით დროით-სივრცული ფილოსოფიური ერთიანობის სხვა ცნობილ ნიმუშებს შორის შეიძლება აღინიშნოს, ანდრეი ტარკოვსკის „სარკე“ (ოპერატორი გ. რერბერგი), სადაც ეს ურთიერთობა დრამატურგიის საფუძველში დევს; შეიძლება გავიხსენოთ ბერგმანის „მარწყვის მღელო“



(ოპერატორი სვენ ნიუკვისტი), და ა.შ. მაგრამ ჩვენთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ფართო კინოსაზოგადოებისათვის შედარებით უცნობი ექსპერიმენტები, რომლებსაც ოპერატორი ლევან პაატაშვილი მიმართავდა რეჟისორ რეზო ესაძის ფილმებში: „წისქვილი ქალაქის გარეუბანში“ (1981) და „ჭერი“ (1993-2000). ეს ფილმები დროისა და სივრცის ერთიანობის ვიზუალიზაციის უნიკალური ნიმუშებია, რომელთა ანალოგიც მსოფლიო კინოხელოვნებაში იშვიათად მოიძებნება.

**„წისქვილი ქალაქის გარეუბანში“** (1981) მწერალ რევაზ ინანიშვილის მოთხრობის ეკრანიზაციაა, რომელიც კინოსტუდია „ქართულ ფილმში“ მაშინდელი „ცენტრალური ტელევიზიის“ დაკვეთით შეიქმნა. ფილმის დრამატურგია ერთობ მარტივია: ქალაქის გარეუბანში არსებულ წისქვილთან თავს იყრის ადამიანთა რიგი, რომელიც მეწისქვილეს ელოდება... „რადაც სემუელ ბეკეტის „გოლოს მოლოდინის“ მსგავსად, სადაც დროც ერთ ადგილზეა გაჩერებული, არაფერი ხდება, ყველა რაღაცას ელოდება. სწორედ ამაზეა აგებული დრამატურგიის დაძაბულობა: ადამიანები ერთმანეთს ეცნობიან წისქვილთან, ერთმანეთს თავიანთი ცხოვრების შესახებ უყვებიან.

თავიდან პერსონაჟთა შორის გაუცხოება და დაძაბულობაა, მერე კი, მათთვისვე შეუმჩნეველად ერთმანეთისათვის აუცილებელნი ხდებიან. მოქმედება ნელი რიტმით ვითარდება და აღმოჩნდება, რომ თურმე მეწისქვილე კარგა ხნის მოსულია, წისქვილის კარიც ღიაა – შესვლადაა საჭირო. მაგრამ ადამიანები არ ჩქარობენ. გასაგები ხდება, რომ ისინი აქ წისქვილმა კი არ მოიყვანა, არამედ ადამიანური ურთიერთობების მოთხოვნილებამ, ერთმანეთთან საერთო ენის პოვნის სურვილმა. ეს არის ფილმი ადამიანთა შორის ურთიერთობათა

დარღვევაზე, მათ შორის კავშირის დაკარგვაზე“.<sup>1</sup> ეს ფრაზა ფილმის კინოოპერატორ ლევან პაატაშვილის მიერ ფილმის შინაარსის გააზრებაა, რომლისთვისაც შესაბამისი ვიზუალური გადაწყვეტა უნდა მოეძებნათ. ამოცანა კი საკმაოდ რთული იყო – ვიზუალურ რიგში ემოციურ დონემდე უნდა ასულიყო ადამიანებისა და მათი გარემომცველი სამყაროს ურთიერთობა, კადრში უნდა ჩაეტიათ რამდენიმე თანაბარმნიშვნელოვანი საგანი, რომელთაგანაც თითოეულს კომპოზიციის ცენტრის (ე. ი. ყურადღების ცენტრის) ფუნქცია ექნებოდა, ცალკე კადრებად რომ ყოფილიყო გადაღებული: „პირველი შეხედვით, ფილმი კამერული მოგეჩვენება. მაგრამ როცა მის სამყაროში შეაღწევ, სივრცული ჩარჩოები თანდათან ფართოვდება, ჩნდება მრავალფენოვნება – თითოეული კადრი ინფორმაციის დიდ რაოდენობას მოიცავს“.<sup>2</sup> ერთ კადრში მოქცეული ორი ან სამი თანაბარმნიშვნელოვანი ფოკუსური ზონა დროში ერთობლივად მიმდინარე მოვლენების ერთდროული ჩვენების საშუალებას იძლევა.

და როგორ მიაღწია პაატაშვილმა ამას? მან გამოიყენა ვიზუალური აქცენტირების ცნობილი საშუალება – ოპტიკური პერსპექტივა, როდესაც კომპოზიციის მთავარი ელემენტი საუკეთესო სიმკვეთრითაა გადაღებული (ანუ, „ფოკუსშია“), ხოლო ნაკლებმნიშვნელოვანი საგნები „ფოკუსგარეთა“ ზონაში რჩება. ლევან პაატაშვილმა დამატებითი ოპტიკური მოწყობილობის – ბიპლანური ლინზების საშუალებით კადრში შექმნა მეორე „მთავარი ფოკუსი“ და ამით ორი მოვლენის თანადროულობის ვიზუალიზაციას მიაღწია.

ტექნიკური თვალსაზრისით, ბიფოკალური

<sup>1</sup> Пааташвили Леван. Полвека у Стены Леонардо. Москва, «625», 2006, стр. 182

<sup>2</sup> Пааташвили Леван. Полвека у Стены Леонардо. Москва, «625», 2006, стр. 182

(ზონალური) ლინზის ფუნქცია კადრში მკვეთრად ასახული სივრცის გაზრდაა, რისთვისაც მას იყენებენ კიდეც არა მარტო კინემატოგრაფში, არამედ ყოფაცხოვრებაშიც. ორმაგლინზიანი სათვალის მსგავსად, ბიფოკალური ლინზა საშუალებას იძლევა სხვადასხვა მანძილზე მყოფი საგნები თანაბარი სიმკვეთრით აისახოს ფოკუსურ სიბრტყეზე, მაგრამ, ამასთან ერთად, ბიფოკალური სისტემა იწვევს გარემო სივრცის გამოსახულების ტრანსფორმირებასაც, რასაც ყოფაცხოვრებაში (ანუ სათვალის გამოყენებისას) ადამიანის ტვინი ეჩვევა და ველარც აღიქვამს, ხოლო კინოგამოსახულება ოპერატორს აიძულებს, მკაცრად დაიცვას მანძილი გადასაღებ ობიექტებამდე.

აი, როგორ აღგვიწერდა გადაღების არსს და პროცესს გიორგი ბერიძე, რომელიც ამ ფილმზე ოპერატორის ასისტენტად მუშაობდა:

„ბიპლანური (ორხედა) ლინზები ლევან პაატაშვილის მოგონილი არ არის. ისინი არსებობდნენ „წისქვილამდე“ და მერეც. მათი საშუალებით ოპერატორები გარკვეულ შემთხვევებში გარკვეულ ტექნიკურ ამოცანებს ჭრიდნენ... ლევან პაატაშვილის ხელში ამ ლინზებმა ახალი ცხოვრება დაიწყო. ვერც ობიექტივი და ვერც თვალი ვერ ხედავს სივრცეს ისე, როგორც ეს ამ ფილმშია გადმოცემული ამ უმარტივესი ლინზების საშუალებით. აქ ვერ ვისაუბრებთ ამ მეთოდის ტექნიკასა და ტექნოლოგიაზე. ნახეთ ფილმი, თუ ნანახი არა გაქვთ, შეიძლება მიხვდეთ, რაშია საქმე, შეიძლება ვერა, მაგრამ აუცილებლად იგრძნობთ, რომ ყველაფერი უცნაურია და მაგიური. სივრცე არ ჰგავს არც კინოში ნანახს და არც ფანჯრიდან დანახულს.

გარდა იმ „პლანებისა“, ხედებისა თუ შრეებისა, რასაც ნებისმიერი ობიექტივი ქმნის, „წისქვილი“ კიდევერთ „პლანს“ შეიცავს და სწორედ იქ არის ძაღლის თავი დამარხული. ამ დამატებით ხედში (სივრცულ

ზონაში) ხან პორტრეტი თავსდებოდა, ხან ნატურმორტი, ხან რალაცა დეტალი და იყო ლევანის გაუთავებული ბრძოლა მსახიობის ცხვირთან თუ თვალთან, ცოცხალ ობობასთან, აგურის ნატეხთან, ჟანგიან რკინასთან, ნიჟარასთან, სხვადასხვა ზომისა და ფერის ცელოფანის ნაგლეჯთან... (ამ ნივთებს მთელი ჯგუფი აგროვებდა თავისუფალ დროს). მილიმეტრი მარცხნივ, ზევით, ან არ ვიცი, საით, მაგრამ ყოველივე ეს მის ერთადერთ, სწორ ადგილზე უნდა ყოფილიყო, იმიტომ, რომ წინააღმდეგ შემთხვევაში კომპოზიცია დაირღვევა, რაც ბატონი ლევანისთვის კატასტროფის ტოლფასია“.<sup>1</sup>

რა იყო ამ ფილმში პრინციპულად ახალი და მნიშვნელოვანი? ლ. პაატაშვილმა ასე ჩამოაყალიბა თავისი პრინციპი, რომლის მიხედვითაც ააგო მან ფილმის ვიზუალური გადაწყვეტა: „ფილმის კომპოზიციურ გადაწყვეტაში აქცენტები არაა: თითოეული დეტალი, წვრილმანი – კადრში ყველაფერი მუშაობს. აქცენტირება – მოტყუებაა. არსებობს ერთიანი მატერია და მასში ყველაფერი მნიშვნელოვანია. ნაწილი – ესეც მთლიანობაა. ჩვენ ვყოფთ მთლიანს ნაწილებად, რათა შემდგომში მისი გადააზრების შემდეგ ხელახლა ავაწყოთ, ახალ ხარისხში“.<sup>2</sup>

ამდენად, ოპერატორის ამოცანა სივრცის ტრანსფორმირება იყო, რომელსაც იგი ტექნიკური საშუალებით – ბიფოკალური ლინზის მეშვეობით აღწევდა. შედეგი კი მართლაც საოცარი იყო – რეალისტური და, იმავედროულად, პირობითი გამოსახულება, სურათი, რომელიც მხოლოდ მხატვრის ტვინში შეიძლება აიწყოს და რომელშიც, სიზმრის მსგავსად, ერთიან სივრცედროით მოცემულობაშია თავმოყრილი სხვადასხვა,

<sup>1</sup> ბერიძე გიორგი. „ბატონი ლევანი, ანუ „წისკილი ქალაქის გარეუბანში“. გაზეთი „დურუჯი“, 2007, №2

<sup>2</sup> Пааташвили Леван. Полвека у Стены Леонардо. Москва, «625», 2006, стр. 183

თითქოს ერთმანეთისაგან დამოუკიდებელი მოვლენები. ასეთივე შედეგის მიღწევა „დაბალმგრძობიარე ნევატიურ ფირზე „ds-5“ მუშაობისას პრობლემად გვექცა მცირე ფოკუსური სიღრმე. ყოველთვის ვცდილობდი, რომ კადრში არამარტო წინა პლანზე მდებარე საგნები, არამედ ფონიც მკვეთრი ყოფილიყო. სიმკვეთრის დაკარგვასთან ერთად, იკარგება ხაზოვანი კონტურები, გამოსახულების მატერიალურობა, მისი მოცულობა და „წონა“. ფიგურასა და ფონს შორის გარკვეული თანაფარდობა უნდა არსებობდეს. საგანი და ფონი ერთგვაროვანი სივრცე არაა. კამერას, თვალისგან განსხვავებით, განზოგადოება არ შეუძლია – მას ხომ წარმოსახვა არა გააჩნია“, – წერს ლევან პაატაშვილი.<sup>1</sup>

დასანანია, რომ რეზო ესაძის და ლევან პაატაშვილის ამ შესანიშნავ ვიზუალურ ექსპერიმენტს შესაბამისი აღიარება არ მოჰყოლია. რამდენადაც ფილმი სატელევიზიო დემონსტრირებისათვის გადაიღეს, მისი ჩვენება დიდ ეკრანებზე არ შემდგარა, ხოლო 1980-იანი წლების საყოფაცხოვრებო ტელეეკრანების ხარისხი ძალზე ნაკლებად იძლეოდა ამ ფილმის ინოვაციური ვიზუალური გადაწყვეტის სათანადოდ დემონსტრირების საშუალებას.

მსგავსი უიღბლობა დაებედა რეზო ესაძის და ლევან პაატაშვილის კიდევ ერთ ფილმს, რომელსაც „ჭერი, ანუ დაუსრულებელი ფილმის მასალა“ ჰქვია. ფილმის წარმოება 1991 წელს დაიწყო და მხოლოდ 2000 წელს დასრულდა, ტექნიკური, ადმინისტრაციული, ფინანსური და სხვა მრავალი პრობლემის გამო. ფილმის საბოლოო ვარიანტი განსხვავდება პირველსაწყისი ჩანაფიქრისაგან, წარმოების ლამის 10-წლიან პერიოდში მასზე სამმა სხვადასხვა ოპერატორმა იმუშავა, იცვლებოდა საწარმოო ჯგუფის შემადგენლობა, ბერდებოდნენ მსახიობები,

---

<sup>1</sup> Пааташвили Леван. Полвека у Стены Леонардо. Москва, «625», 2006, стр. 183

საქართველოში განვითარებულმა ტრაგიკულმა მოვლენებმა თავისი დალი დაამჩნია ფილმს, მაგრამ მან შეინარჩუნა ის ვიზუალური გადაწყვეტის პრინციპი, რომელიც 25 წლის შემდეგ, ამერიკული საწარმოო მასშტაბების პირობებში, „ოსკარით“ აღინიშნა. ამ ფილმის არსისა და ვიზუალური გადაწყვეტის ახსნას თვით ბატონ ლევანს ვანდობ, რომელიც რეზო ესაძის, მართლაც, გრანდიოზულ ჩანაფიქრს ასე აღგვიწერს:

„მან ჩაიფიქრა მონტაჟური გადასვლების ჯაჭვი აეგო კინემატოგრაფის ერთ-ერთ უძველეს ხერხზე – წაფენებსა და მრავალჯერად ექსპოზიციებზე. ორმაგი ექსპოზიციის იდეა ჯერ კიდევ გამოქვამულის მხატვრობაში შეინიშნება, როცა მხატვრები ნახატს უკვე დახატული სურათის ზედაპირზე ხატავდნენ, წინას წაუშლელად. მოგვიანებით, აღმოსავლეთის ქვეყნების მხატვრები ხშირად წერდნენ კომენტარებს თავიანთი ნამუშევრების ფონზე და თავიანთ ბეჭედს პირდაპირ ნახატებზე სვამდნენ. მუნჯი კინოს ეპოქაში მრავალი ექსპერიმენტი ჩატარდა: კინემატოგრაფისტები გამომსახველობის ახალ სახეებს ეძიებდნენ, იყენებდნენ ორმაგ ექსპოზიციებს, წაფენებს, ფირსაც კი კაწრავდნენ და ამით ჰქმნიდნენ ცელულოიდის წვიმას, გადაღებისას ფირს უკუმიმართულებით უშვებდნენ და ა.შ. მაგრამ მთავარია არა თვით ხერხი, არამედ ის, თუ როგორ გამოიყენება იგი დრამატურგიისათვის, როგორ გამომსახველობით თუ აზრობრივ დატვირთვას ატარებს. თავის სცენარში ესაძემ იპოვნა ასეთი მონტაჟური რიგი, რომლისთვისაც მრავალჯერადი ექსპოზიციები და წაფენები შინაარსს ხსნიდნენ არა გარეგნულად, არამედ შინაგანი მხრიდან.

ფილმის სიუჟეტი ასეთია: 1990-იან წლებში, საქართველოში რთული პოლიტიკური მოვლენების პერიოდში თეატრალური რეჟისორი დგამს ეჟენ იონესკოს პიესას „სკამები“. სპექტაკლის დადგმის პროცესში

ვიგებთ თეატრის კულისების საქმეების, რეჟისორისა და მისი ოჯახის ცხოვრების დეტალებს. ამბის თხრობა აგებულია არა ფაბულის ლოგიკურ განვითარებაზე, არამედ დროში გადაადგილებებსა და ასოციაციებზე, რაც მოითხოვდა გამოსახულების ადეკვატურ სახიერ გადაწყვეტას“.<sup>1</sup>

პრაქტიკულად, მთელი ფილმი ერთი უწყვეტი კადრისაგან შემდგარ ნაწარმოებად იქმნებოდა, რომელშიც წაფენების საშუალებით ფილმის დასაწყისიდან დასასრულამდე მონტაჟური ჭრის გარეშე ვითარდება, ისევე როგორც უკვე გავრცელებული ციფრული ტექნოლოგიებით შექმნილ ნაწარმოებებში.

„ფილმი არ შედგებოდა ცალკეული სამონტაჟო ნაჭრებისაგან – თითოეული კადრი მოიცავდა რამდენიმე ხელს, გადაღებულს სხვადასხვა წერტილიდან და მანძილიდან, სხვადასხვა სიმსხოთი და გაერთიანებულს წაფენებით. ადამიანის რეალური ხედვის კუთხე ობიექტივისას აღემატება – ჩვენ საგნებს ერთდროულად სხვადასხვა პოზიციიდან ვხედავთ. ამგვარი ჩანაფიქრის რეალიზებისათვის მთელი ფილმის განმავლობაში, მოგვიწვედა წაფენებისა და მრავალჯერადი ექსპოზიციების შესრულება კომბინირებულ გადაღებათა საამქროში, დუბლ-ნეგატივების გამოყენებით. ჩვენ გვესმოდა, რომ ამ ხერხით დაიკარგებოდა არა მარტო გამოსახულების ხარისხი, არამედ ის ბუნებრივი მოულოდნელობაც, რასაც იმპროვიზაცია იძლევა. ამიტომ გადავწყვიტეთ, რომ მთელი სამუშაო შეგვესრულებინა გადაღების პროცესში, თუმცა ვიცოდით, რომ მაგრად ვრისკავდით. ამგვარად გადაღებისათვის საჭირო იყო წაფენების გაკეთების მექანიზმით აღჭურვილი სპეციალური კამერა. „მოსფილმიდან“ ძლივს მოვიპოვეთ ერთადერთი შემორჩენილი ძველი ამერიკული კამერა „მიტჩელ მარკ

---

<sup>1</sup> Пааташвили Леван. Полвека у Стены Леонардо. Москва, «625», 2006, стр. 224-225

II“, რომელიც ჯერ კიდევ „რომანსზე“ გამოვიყენე. მეთოდის სირთულე იმაში მდგომარეობდა, რომ უნდა გვემუშავა სნაიპერის სიზუსტით, ანუ უნდა გადაგველო უშეცდომოდ, ერთადერთი დუბლით. კასეტაში ყველა კადრისგან აიგება ერთიანი უწყვეტი ჯაჭვი, პირველივე შეცდომის გამო, ყველაფერი თავიდან იყო დასაწყები. და, რასაკვირველია, ჩვენი მცდელობის მიუხედავად, ამგვარი ჩავარდნები გარდაუვალი იყო. დავიწყეთ ფიქრი, თუ რა მოგვეკონებინა ამის საწინააღმდეგოდ. ვცადეთ გადაგველო მეორე დუბლი, უკვე გადაღებულ პირველ დუბლზე წაფენით (რომელიც განსხვავდებოდა მეორისგან). და რა საოცარიც არ უნდა იყოს, მივიღეთ საინტერესო ეფექტი ორი გამოსახულების ერთმანეთში არევის გარეშე. ცხადია, ამგვარი „აღმოჩენით“ გადამეტებით არ გვისარგებლია და მხოლოდ უკიდურეს შემთხვევებში ვიყენებდით, მაგრამ მთავარი პრობლემა მაინც საწარმოო მხარე იყო – გადაღებები წარმოუდგენლად ნელა მიმდინარეობდა და ძვირი ჯდებოდა. კიდევ კარგი, რომ ექსპერიმენტულ „სტუდია+1“-ს ხელმძღვანელობდა თვით ესამე, რომელმაც იგი ამ ფილმის გადასაღებად დააარსა“<sup>1</sup>.

საბოლოოდ, 10-წლიანი შრომის შედეგად (1991-2000.) შეიქმნა ორსერიანი ექსპერიმენტული ფილმი, რომლის ანალოგი მანამდე კინემატოგრაფში ვერ მოვიხივებთ, ხოლო 2000-იანი წლებიდან კი, მთელ მსოფლიოში იწყება „ერთკადრიანი“ ფილმების ეპოქა.

როგორც ვხედავთ, 2014 წლის „ოსკარის“ მფლობელ „ჩიტკაცს“ რეალური წინამორბედი ჰყავს, როგორც ფორმით, ისევე შინაარსით და ფაბულითაც. ვფიქრობ, ელემენტარული სამართლიანობა მოითხოვს იმის დაფიქსირებას, რომ თანამედროვე მსოფლიო კინოხელოვნებაში წამოწყებული მხატვრული და

<sup>1</sup> Пааташвили Леван. Полвека у Стены Леонардо. Москва, «625», 2006, стр. 225-227



ტექნიკური ტენდენციების საწყისები ქართული კინოს ისტორიაშიც აღირიცხოს.

**გამოყენებული ლიტერატურა:**

- ბერიძე გიორგი. „ბატონი ლევანი, ანუ „წისქვილი ქალაქის გარეუბანში“. გაზეთი „დურუჯი“, 2007, №2
- Пааташвили Леван. Полвека у Стены Леонардо. Москва, «625», 2006

---

---

ილია ნატროშვილი,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და  
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი  
ხელმძღვანელი: სანდრო ვახტანგოვი

## **ტექნიკა და მკრანის ხელოვნება: ურთიერთქმედების ეპოლუსცია**

ჩვენი ყოფა ინფორმაციული ნაკადების გაფართოების, განვითარებისა და მათი უკეთ გამოყენების ასპარეზია და, უწინარეს ყოვლისა, დაკავშირებულია ტრანსლირების, გამოსახულების, ხმისა და ინფორმაციის ფიქსირების ახალი მეთოდების შემუშავებასთან. ამ პროცესმა შეცვალა ადამიანის ცხოვრება, დაწყებული პირადი კონტაქტებით, დამთავრებული ინფორმაციის სანდობითა და მისი ფართო აუდიტორიაზე ზემოქმედებით; გადაფასდა ჩვეული შეხედულებები კულტურაზე, ხელოვნებასა და მათ როლზე თანამედროვე საზოგადოებაში. ამდენად, ინდუსტრიული საზოგადოებიდან საინფორმაციო საზოგადოებაში გარდამავალ ეტაპზე უკვე ეჭვქვეშ დგება უამრავი დებულება, არაერთი ცნობილი პოსტულატი ტრადიციული ესთეტიკის გაგების შესახებ, მით უმეტეს, რომ დღეს არ გვაქვს ერთიანი, მთლიანი კონცეფცია იმ ცვლილებებისა, რომლებიც მიმდინარეობენ ჩვენ თვალწინ ხელოვნებაში. კერძოდ, დღეს აშკარაა კრიტერიუმების ბუნდოვანება და არაერთგვაროვნება მეცნიერების მხრიდან იმ შეფასებებში, რომელთაც ვიღებთ თანამედროვე საეკრანო შემოქმედების და კულტურული პარადიგმის მიმართ. ერთი მხრივ, მიიჩნევა, რომ ახალი საინფორმაციო ტექნოლოგიების დანერგვა უფრო მეტად აღრმავეს კრიზისს ტრადიციულ კულტურაში, რომ გლობალიზაციას მივყავართ მასობრივი გემოვნების პრიმიტივიზაციისკენ, რელატივიზაციისკენ და ყოველივე ეს მატებს ბუნდოვანებას ესთეტიურსა და არაესთეტიურს,

---

---

პროფესიონალურსა და არაპროფესიონალურს. მეორე მხრივ კი, ლაპარაკია იმაზე, რომ ყველა ახალი საშუალების აღმავლობითი ნაკადი არა მხოლოდ შლის მხატვრული კულტურის საზღვრებს, არამედ ამდიდრებს რეალობის შემოქმედების პალიტრას.

საეკრანო ხელოვნების ისტორია – ეს არის საკუთარი ენის განუწყვეტელი ძიება, საკუთარი სპეციფიკური გამომსახველობითი საშუალებების პოვნა. კინემატოგრაფის ვიზუალიზაციის საშუალებები თანამედროვე აუდიოვიზუალური კულტურის წინამორბედად მიიჩნევა. განვითარების პროცესში ის მუდმივ ცვლილებებს განიცდიდა. საეკრანო ენა გულისხმობს ნაწარმოებების ორიგინალურ გადაწყვეტას, ჟანრთა ურთიერთგავლენას და საეკრანო გამოსახულების კონსტრუირების ახალი მეთოდების შემუშავებას.

მნიშვნელოვანი შემოქმედებითი წინსვლა საეკრანო ხელოვნებაში გარკვეულ ნოვაციებს უკავშირდება, რომელიც გადაღების ხერხს, ახალი კომპოზიციური, ხმოვანი, ტონალურად და ფერადად გადაწყვეტილი კადრის ძიებას ეხება. შემდგომ მონტაჟის თანამედროვე ხერხის გამოყენებითა და მასალის დამუშავებით ვიდეო აუდიოვიზუალურ პროდუქტს, რომელიც ინდივიდუალურია და ავტორის ესთეტიკური გემოვნებისა და ცოდნის მახასიათებელია. კინონაწარმოების ძირითადი ნაწილი კი, რომელმაც საკუთარი კვალი დატოვა კინოინდუსტრიაში, უკვე ცნობილი და გახსნილი ვიზუალიზაციის სპეციფიკულების განუწყვეტელ კომბინაციას წარმოადგენს, რომელიც გამოიყენება რეჟისორის და სცენარისტის ორიგინალური შემოქმედებითი მოსაზრების შესაბამისად. ამით იმის თქმა არ გვინდა, რომ მხატვრული იდეების ან ნარატიული საშუალებების დეფიციტი გვაქვს სახეზე, მით უმეტეს, რომ დღეს კომპიუტერული ტექნოლოგიები ძალიან დიდ სამსახურს უწევენ და ხელს უწყობენ

შემოქმედებით მუშაკებს სრულიად ახალი ვიზუალური და აუდიოხატების შექმნაში.

აუდიოვიზუალური ხელოვნება სხვა ხელოვნების ტიპებისგან განსხვავდება იმით, რომ ის პირდაპირ კავშირშია ტექნიკასთან.<sup>1</sup> პრაქტიკული გამოცდილების თანახმად, საეკრანო ხელოვნებაში ტექნიკური და ტექნოლოგიური პროცესების ურთიერთქმედება, შემოქმედებითი ძიებების პარალელურად, რთულ და მრავალსაფეხურიან ხასიათს ატარებს. საეკრანო ხელოვნებაში აქტიურად ინერგება კომპიუტერული ტექნოლოგიები, რაც წარმოშობს რადიკალურად ახალ დრამატურგიულ, გამოსახულებით და სამონტაჟო საშუალებებს, – ლუმიერებისა და მელიესის ტრადიციებზე კინო-ტელე გამოსახულების დაყოფა აღარ არის მიზანშეწონილი. თანამედროვე საეკრანო ხელოვნების ესთეტიკის პოზიციიდან ლუმიერებისა და მელიესის შემოქმედებას, მიუხედავად იმისა, თუ როგორ ობიექტებს ასახავდნენ ისინი ეკრანზე, აერთიანებს ფოტოგრაფიული რეალობა. დღეს კომპიუტერული ტექნოლოგიები საშუალებას იძლევა, შეიქმნას ახალი გამოსახულება ობიექტივისა და ფირის გარეშე. ბევრად პროლუქტიულია, ვისაუბროთ რეალობის ვირტუალიზაციის დონეზე, ანუ საეკრანო ნაწარმოების შესაბამისობაზე ფოტოგრაფიულ ნატურალიზმთან, ანდა პირიქით, მის დისტანცირებაზე რეალობისგან იმდენად, რამდენადც, საეკრანო ნაწარმოებში გამოყენებულია გამოსახულების სპეციალური ტექნოლოგიები. კინო-ტელეესთეტიკის განვითარება ყოველთვის დაკავშირებული იყო მიმდინარე სოციალურ და ინფორმაციულ პროცესებთან, რომლებიც გავლენას ახდენდნენ კულტურის მიმართულებაზე.

---

<sup>1</sup> Barker, J., & Tucker, R.N.(Eds.). (1990) The interactive learning revolution: Multimedia in education and training. London: Kogan Page. The Interactive learning revolution: Multimedia in Education and training. London

ერთი მხრივ, ფილმის ყურება მრავალრიცხოვან დიდ დარბაზში, სადაც ერთად შეკრებილია დიდი აუდიტორია, განსხვავდება იმავე ფილმის ყურებისგან ტელევიზორით. მეორე მხრივ, ელექტრონული ტექნოლოგიების გამარტივება აუდიოვიზუალური პროდუქტის შესაქმნელად ვერ მიიყვანს ესთეტიკური მახასიათებლების შეცვლამდე. თავის მხრივ, მაყურებელთა მასობრივი აუდიტორია, ვისი გემოვნებაც ყალიბდება ამ პროდუქციის გავლენით, აღარ მოითხოვს ესთეტიკურად გართულებული ნამუშევრების შექმნას.

დღეს გვაქვს საეკრანო ხელოვნების სხვაგვარი დაყოფა: „მასობრივი“ და „არამასობრივი“. მათი განმასხვავებელია ფორმა, შინაარსი და შესრულების ტექნიკა. არამასობრივ საეკრანო პროდუქტში ყურადღება ექცევა გამოსახულებით კულტურას, დომინირებს არანარატიული დასაწყისი, მიმდინარეობს ახალი კომპიუტერული ტექნოლოგიების შემოქმედებითი გამოყენება, რაც უზრუნველყოფს მაყურებლის ჩართვას ასოციაციების რთულ ჯაჭვში, ხოლო „მასობრივი“, პირიქით, – პრიმიტიული სიუჟეტი შეფუთულია მარტივი და ყველასთვის გასაგები აუდიოვიზუალური ფორმით, იშვიათია ნოვაციები, როგორც გამოსახულებაში, ასევე ხმაში, სიუჟეტიც იმედს არავის უცრუებს და ტრადიციულად Happy End-ით მთავრდება.

თანამედროვე აუდიოვიზუალური შემოქმედება ეძებს ახლებულ მეთოდებს. ლიტერატურასთან ურთიერთობაში იგი იყენებს მხატვრულ მეტაფორულობას, ერთმანეთს უხამებს გამოსახულებას და სიტყვას, საეკრანო თხრობაში ხელმძღვანელობს სწორხაზოვანი ან არასწორხაზოვანი წყობით.<sup>1</sup>

საეკრანო გამოსახულებისა და ხმის აღქმა დიდწილად დაკავშირებულია ვიზუალური და აუდიოინფორმაციის

---

<sup>1</sup> Beasley, R., & Lister, D. (1992). User orientation in hypertext glossary. *Journal of Computer Based Instruction*, 19(4), 115-118

ტექნიკურ მხარდაჭერასთან. აუდიოვიზუალურ ნაწარმოებში გამოსახულებისა და ხმის ესთეტიკა ხშირად გადახრილია იმ სტანდარტისგან, რომელსაც იყენებენ ინფორმაციის ტექნიკურად გამართვის მიზნით. არასტანდარტული ოპტიკა, გამოსახულებითი რაკურსი, არაბუნებრივი განათება, ფერთა გამის გააზრებული ორგანიზაცია, გამოხატული კადრთაშორისი მონტაჟი, არაჩვეულებრივი ხმოვანი პარტიტურა, – ეს და სხვა დანარჩენი კომპონენტები, უკვე რა ხანია შეადგენენ საეკრანო გამოსახულებათა პალიტრის მნიშვნელოვან ნაწილს. ეკრანის გამოსახულებითი საშუალებების განვითარებასთან პარალელურად ვითარდება საეკრანო ნაწარმოებების და, შესაბამისად, მაყურებლის ხმოვანმხედველობითი აზროვნება.

დღეს კინო და ვიდეოგადაღება უფრო მეტად მოქნილი, ეკონომიური და სწრაფია, თუმცა გახანგრძლივებული, შრომატევადი და ძვირია გადაღებული მასალის დამუშავება (Intermediate Digital). ელექტრონიკა საშუალებას იძლევა, მოვახდინოთ ნებისმიერი გადაღებული მასალის ტრანსფორმაცია. კომპოზიციური, ტონალური და ფერთა მახასიათებლების ცვლილებით რეჟისორს და მემონტაჟეს შეუძლიათ გამოსახულების ელემენტების ერთიან გადაწყვეტამდე მიყვანა, პლასტიკური გამოკვეთილი ხატის შექმნა ან მთლიანად გამოსახულების შეცვლა, ამასთანავე, მისი ცალკეული ფრაგმენტები შეუსაბამონ ერთმანეთს. ასევე შესაძლებელი ხდება ნებისმიერი გადაღების შედეგად მიღებული მასალის დამუშავება და კომპიუტერული ობიექტების შექმნა. ციფრული ტექნოლოგიების განვითარებამ არა მხოლოდ გააფართოვა გამოსახულებასთან და ხმასთან მუშაობის სპექტრი, არამედ რადიკალურად გააუმჯობესა საეკრანო პროდუქტის ხარისხიც. ვიზუალური ხატის ესთეტიკა ჩვენ თვალწინ იძენს ახალ ხარისხს – ტრადიციულ ესთეტიკურ კატეგორიებს ემატება ტექნოლოგიური

ესთეტიკის კატეგორია, რომელიც გამოსახულებისა და ხმის ხარისხის მუდმივი გაუმჯობესებით განისაზღვრება. რაც შეეხება საეკრანო ნაწარმოების სემანტიკურ ასპექტს, არ შეიძლება ხაზი არ გავუსვათ იმას, რომ დღეს, როცა სამყარო იმდენად გართულებულია, რომ ხელოვნება მიმართულია ფანტასტიკის, წარმოსახვის და არარეალურისკენ, მრავლადაა ასეთი ტენდენციები, როგორც ლიტერატურაში, ასევე კინემატოგრაფიაში. ახალი ტექნოლოგიების მეშვეობით შესაძლებელი ხდება, შეიქმნას ნებისმიერი ვირტუალური რეალობა და გმირი/ანტიგმირი ეკრანზე.

XXI საუკუნის რეჟისორები, მონტაჟის ტექნოლოგიის გამოყენებისას, თავისუფლად ოპერირებენ დროითა და სივრცით: პარალელურად მიმდინარე მოქმედებების დანაწევრებით პატარა მონაკვეთებად, უცებ გადადიან სხვა სივრცისა და დროის კვეთაში, ქმნიან საეკრანო ქრონოტიპებს, სადაც მოვლენები სპეციფიკური ხერხებით (ე. წ. სპეციფიკულებით) უკავშირდებიან ერთმანეთს. XX საუკუნის დასაწყისიდან კინემატოგრაფი იწყებს ახალი კავშირების ძიებას, ცდილობს, შეუსაბამოს ისინი საეკრანო მოვლენებს, როგორც „პირობითს“, ასევე რეალურს.<sup>1</sup>

სივრცის წარმოსახვის ხერხები დიდწილად საეკრანო გამოსახულების სტილისტიკას განსაზღვრავენ. საეკრანო სივრცის სიღრმის აღქმა პირველივე ტელერგოლებიდან იწყება, რომლებიც სწორხაზოვანი პერსპექტივის ეფექტს იყენებენ. კინემატოგრაფის არსებობის ისტორიის შემდეგ, ტელევიზიისა და მულტიმედიური ხელოვნების განვითარებაზე დაყრდნობით, შემუშავდა საეკრანო სივრცის წარმოსახვის სპეციალური ხერხები, სადაც ხშირად გამოიყენება ე.წ. ტექნიკური „ფინტები“. კადრის სივრცე ლოკალიზებულია მის საზღვრებში,

<sup>1</sup> Faiola, T. (1990). Principles and guidelines for a screen display interface. *The Videodisc Monitor*, 8(2), 27-29.

მაგრამ ეს საზღვრები ფოტოსურათის საზღვრებისგან განსხვავებით გამოირჩევა „გაწევის“ უნარით ვარიოეკრანის, დინამიკური ქაშირების და ა.შ. წყალობით. ასევე პანორამებისა და მოძრაობის გადაღების დროს, სივრცის საზღვრების შექმნა და მისი ორგანიზაცია, კომპოზიციის კანონების თანახმად (ჰორიზონტალური და ვერტიკალური კადრები), დიდი ხანია იქცა რეჟისორის, ოპერატორისა და მხატვრის ძირითად შემოქმედებით „ხერხად“. ზუსტად კადრის საზღვრები, რომელთა ფარგლებშიც ავტორები კომპოზიციურად ორგანიზაციას უწევენ სივრცეს, საშუალებას აძლევს მაყურებელს, ყურადღება გაამახვილოს სიუჟეტურად მნიშვნელოვან ობიექტებზე, ფართო გაგებით რეალიზაციას უწევენ „ფანჯრის პრინციპს“.<sup>1</sup>

თანამედროვე კომპიუტერულმა ტექნოლოგიებმა ახალი ჰორიზონტები გახსნეს სხვადასხვაგვარი სივრცობრივი მახასიათებლების გადმოსაცემად და ხელოვნური სივრცითი სტრუქტურების შესაქმნელად. ვირტუალური ინტერაქტიული მულტიპროგრამების მნიშვნელოვან ნაწილად იქცა პლასტიკური მხატვრული სივრცის ცვლილება რეალურ დროში, – მომხმარებლის მიერ საეკრანო დროის დაჩქარება ან შენელება.

გამომდინარე იქიდან, რომ გამოსახულებისა და ხმის მაფიქსირებელი ყველაზე დახვეწილი ტექნიკაც ვერ შეედრება და კონკურენციას ვერ გაუწევს ჩვენს გრძნობათა ორგანოებს, საეკრანო პროდუქტის შემქმნელთა ერთ-ერთ ამოცანად იყო და დღესაც რჩება რეალური განათების, ფერთა გადაცემის, მეტყველების, ხმის, მუსიკალური და ხმოვანი ბგერების ილუზიის შექმნა ეკრანზე. შესაბამისად, გამოსახულება და ხმა საეკრანო ნაწარმოებში ძალზე პირობითია, ხოლო

<sup>1</sup> S.M., & Morrison, G.R. (1991). The effect of different feedback strategies using computer administer multiple choice questions as instruction. Educational Technology Research & Development, 39, 5 17.



გამოსახულების და ხმის ხელოვნება იმაში მდგომარეობს, რომ ეკრანზე გადმოცემული იყოს სხვადასხვა დონის შუქის, ჩრდილებისა და ხმოვანების თავსებადობა, რისთვისაც საეკრანო ნაწარმოების შემქმნელებს კარგად უნდა ესმოდეთ მომხმარებლის გამოსახულებისა და ხმის აღქმის კანონები.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, საეკრანო გამოსახულებითი სანახაობა არ შეიძლება განვიხილოთ მაყურებლის აღქმის გათვალისწინების გარეშე და იმ გავლენათა მექანიზმების გარეშე, რომლებიც აღმოცენდებიან ემოციურ-ესთეტიკური ინფორმაციის მიღებისას. საეკრანო ნაწარმოები თავისთავად სათამაშო სივრცეს წარმოადგენს, რომლის ფარგლებშიც მოქმედებენ განსაკუთრებული წესები. საეკრანო გამოსახულების აღქმისას, მაყურებელი რაღაც დოზით ახდენს ეკრანზე გამოსახული სიუჟეტის იდენტიფიცირებას რეალურ ცხოვრებასთან. საეკრანო ხელოვნება ხელოვნების სხვა ტიპებისგან განსხვავებით მნიშვნელოვნად ააქტიურებს მაყურებლის პროექციებს, რაც აღნიშნულ პროექციულ პროცესებს ინტეგრაციას უწევს საეკრანო ხატების ნაკადებში. ამასთანავე, ტრადიციული საეკრანო შემოქმედება არ აძლევს საშუალებას მაყურებელს, რომ მიმდინარე პროცესების თანამონაწილე იყოს. ხშირად საეკრანო ნაწარმოების ემოციურ-ესთეტიკური აღქმა მაყურებელში ე.წ. მაგიურ აზროვნებას აღძრავს. ამიტომაც, სხვა ყურებადი ხელოვნების ტიპებისგან განსხვავებით, ტრადიციული საეკრანო ხელოვნების ტიპები ართმევენ მაყურებელს თანამონაწილეობის საშუალებას და რეგრესიის მდგომარეობაში აყენებენ. დღეს აუდიოვიზუალური ნაწარმოებების შემქმნელები სულ უფრო მეტად ფოკუსირდებიან მაყურებელზე, მასზე ზემოქმედების სხვადასხვა ვიზუალური და აკუსტიკური საშუალების გამოყენებით. თანამედროვე კინემატოგრაფი და ტელევიზია, ასევე მულტიმედია ეფექტური

აქტიური „ურთიერთქმედების“ ეფექტის შექმნის მუდმივ ძიებაში იმყოფება. მხატვრული სინამდვილე მიიღწევა პროფესიულად დახვეწილი რეალისტურისა და პირობითის ურთიერთშეხამებით.

### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

- ასუბელი დ., „მოწყობილობების წინასწარი გამოყენება სწავლისა და შენახვის ვერბალურ მასალებში. სასწავლო ფსიქოლოგიის ჟურნალი, 1990. Ausubel, D.P. (1990). The use of advance organizers in the learning and retention of meaningful verbal materials. *Journal of Educational Psychology*, 51, 267-272.
- ბელი პ., მილჰეიმი ვ., 1991. ინტერაქტიულ ვიდეო მასალებზე აგებული სრულყოფილი მოდელის შექმნა. კონფერენციის მასალები, ლონდონი. Bailey, H.J., & Milheim, W.D. (1991). A comprehensive model for designing interactive video based materials. *Proceeding for the Night Conference on Interactive Instruction Delivery at the 1991 Society for Applied Learning Technology Conference, Orlando, FL.*
- ბარკერი ჯ., ტუკერი რ., 1990. ინტერაქტიული სწავლების რევოლუცია: მულტიმედია სწავლასა და ტრენინგში, ლონდონი. Barker, J., & Tucker, R.N. (Eds.). (1990). *The interactive learning revolution: Multimedia in education and training.* London: Kogan Page.
- ბისლი რ., ლისტერი დ., 1992. მომხმარებლის ორიენტაცია ჰიპერტექსტური ლექსიკონების მიმართ. ჟურნალი თემატიკა ეფუძნება კომპიუტერული ტექნოლოგიების ინსტრუქციებს. Beasley, R., & Lister, D. (1992). User orientation in hypertext glossary. *Journal of Computer Based Instruction*, 19(4), 115-118.
- ს.მ., მორისონი გ. რ., 1991. S.M., & Morrison, G.R. (1991). კომპიუტერის ადმინისტრირების მრავალფეროვანი ეფექტი. სასწავლო ტექნოლოგიების კვლევა და განვითარება. The effect of different feedback strategies using computer administer multiple choice questions as instruction. *Educational Technology Research & Development*, 39, 5-17.

- ფაიოლა ტ., 1990. ეკრანის ინტერფეისის პრინციპები და გაიდლაინები 1990. Faiola, T. (1990). Principles and guidelines for a screen display interface. The Videodisc Monitor, 8(2), 27-29.

---

---

## **სელოვნებათმცოდნეობა**

**ლალი ოსეფაშვილი,**  
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და  
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის  
ასისტენტ-პროფესორი,  
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

### **თბილისის წმიდა სამების ეკლესიის მონასტულობის თავისებურებაანი**

თბილისის წმიდა სამების ეკლესიის ინტერიერი 1894 წელს მოიხატა ეკლესიის წინამძღვრის დეკანოზ ნიკოლოზ არდაზიანის დაკვეთით. გაფართოებული ეკლესიის ფრესკებით გამშვენებას ზოგი იტალიელ მხატვარ ლუდვიგ ლონგოს მიაწერს და ზოგი მხატვარ გეგელიძეების დინასტიის წარმომადგენლებს. თუმცა, არ შემოიძლია აქვე არ აღვნიშნო, რომ ნიკოლოზ არდაზიანს ტაძარი თბილისის სიონის მსგავსად მოუხატავს, რომლის მხატვარიც ეროვნებით რუსი – გრიგოლ გაგარინი იყო. შევეცდები გავაანალიზო და განვსაზღვრო, თუ ვინ მოხატა თბილისის წმიდა სამების ეკლესია.

საკურთხევლის კონქში ოქროს ნეიტრალურ ფონზე გამოსახულია „ღმრთისმშობლის დიდების“ კომპოზიცია. ცენტრში აღსაყდრებული დედა ღმრთისა გარშემორტყმულია მთავარანგელოზ მიქაელთა და გაბრიელთა. მარცხნივ დგას დავით ფსალმუნთმგალობელი მეფე და მარჯვნივ წმიდა იოანე ნათლისმცემელი. ფიგურებს ფლანკირებას უკეთებს ორი პალმის ხე. თითოეულს ახლავს განმარტებითი წარწერა ნუსხური ასოებით, რაც შუა საუკუნეების მონასტულობებისათვის უცხო იყო, რადგან წარწერებისთვის, უმეტეს შემთხვევაში, ასომთავრული დამწერლობა გამოიყენებოდა.

---

---

საკურთხევლისა და ბემის კედლებზე გამოსახულნი არიან: წინასწარმეტყველები – მოსე და ელია; ასევე – ისააკი, აბრაამი და ისაია; მოციქულები – იუდა, მათე, სიმონი, იოანე, ბართლომე, ანდრია, პეტრე, პავლე, ფილიპე, იაკობი ზებედესი და თომა; მღვდელმთავრები – ბასილი დიდი, გრიგოლ ღმრთისმეტყველი, წმ. იოანე ოქროპირი და გრიგოლ დიალოღოსი. ბემის შეისრულ წვერში გამოსახულია სამკუთხა ჩარჩო, რომელშიც თვალაჩანატული. აღნიშნული იკონოგრაფიული მოტივი გვიანი ფეოდალური ხანისთვისაა დამახასიათებელი.

სამხრეთ მკლავის მედალიონებში გამოსახულნი არიან – წმ. ილარიონ ქართველი, წმიდა დიდმოწამე დიმიტრი, წმ. ნეოფიტე ურბნელი, წმ. მოწამე მარინე, წმ. ეგნატე ღმერთშემოსილი. საკურთხევლის მოპირდაპირე კედელზე – წმ. შიო მღვიმელი, მოციქულთა სწორი ვლადიმერი, არჩილ მეფე და წმ. შუშანიკ დედოფალი. დასავლეთ მკლავში კი შემდეგი წმიდანებია – დავით აღმაშენებელი და მარიამ მაგდალინელი. წმიდა მეფეს ხელში გაშლილი გრაგნილი უკავია, ხოლო წმ. მარიამს ხელში ღოქი, სიმბოლო ნელსაცხებლისა. ამავე მკლავში გუმბათქვეშა თაღებზე მოთავსებულ მედალიონებზე, მსგავსად ზემოთ მოხსენიებული სამხრეთ მკლავისა, აქაც წმიდანებია ჩართული – წმიდა მოწამე ეფემია, წმ. აბბა ალავერდელი, წმ. კონსტანტინე კახი, წმ. ეესტათი პლაკიდა.

საკურთხევლის მოპირდაპირე კედელზე გამოსახულნი არიან – მეფე ლუარსაბი, წმიდა ქეთევან დედოფალი, აბიბოს ნეკრესელი და სერგი რადონეჟელი. დასავლეთ მკლავში გაშლილია ბიბლიური სიუჟეტი აბელისა და კაენის ცხოვრებიდან. სცენა საკმაოდ ვრცელია და მთელ კედელს იკავებს.

დასავლეთ მკლავში, კონკრეტულად კი, ჩრდილოეთ ნაწილში, სულ ზემოთ მედალიონში – წმიდა გიორგი მთაწმინდელია, მის ქვემოთ ფრონტალურად მდგომარე

– წმიდა გიორგია, ცოტა უფრო ქვემოთ კი – წმ. ნინო. ამ მკლავის სიღრმეში, მედალიონებში გამოსახულნი არიან წმიდანები – პისტი, ევპიდი, ალაპი და მათი დედა სოფიო. მათ განმარტებითი წარწერები რუსულ ენაზე აქვთ და, რასაკვირველია, ნაწერია ქართულად, ნუსხურით: წმ. ვერა, წმ. ნადეჟდა და წმ. ლიუბოვ.

ჩრდილოეთ მკლავის გუმბათქვეშა თალის არეზე მოთავსებულ მედალიონებზე კი, წმ. ევსტათი მცხეთელი, ანტონ მარტყოფელი ხელში კერამიონით, აბო თბილელი, წმიდა ოლლა, წმიდა იოანე ზედახელი არიან გამოსახულნი.

საკურთხევის მოპირდაპირე კედელზე წმიდა მღვდელმთავარი აბიბოს ნეკრესელია.

საკურთხევის ორსავ მხარეს კედლებზე შემდეგი პერსონაჟებია: სამხრეთ აღმოსავლეთ ნაწილში – თამარ მეფე, მის ზემოთ – მირიან მეფე და უფრო ზემოთ – წმ. ელენე დედოფალი. დარჩენილ არეზე სცენაა ქართლის გაქრისტიანების ისტორიიდან: დედა ღმრთისა წმიდა ნინოს უბოძებს რტოს, რომლითაც „ქართლის ემბაზმა“ თავისი თმებით შეკრა ჯვარი და ქრისტეს სჯულზე მოაქცია. ამ სიუჟეტის ქვემოთ გამოსახულია წმ. ალექსანდრე ნეველი.

საკურთხევის ჩრდილო-აღმოსავლეთ ნაწილში გამოსახულნი არიან – შოთა რუსთაველი, მის ზემოთ – ნანა დედოფალი, სულ ზემოთ კი, – წმ. კონსტანტინე დიდი.

რაც შეეხება კედლებზე სცენების განაწილებას, ასეთია: ჩრდილოეთ კედელზე საკურთხევის მიმდებარედ გამოსახულია „ხარება“, მას მოსდევს „შობა“. ასევეა სამხრეთ კედელზე, – ჯერ აღიქმება „მირქმა“, ხოლო შემდეგ – „ნათლისღება“, ანუ სცენები აღებულია ათორმეტი დღესასწაულის ციკლიდან და მათი რაოდენობა რედუცირებულია.

აფერებში გამოსახულია ოთხი მახარებელი. კედლებზე

დარჩენილი არეები ლურჯი ფერითაა დაფერილი და მოჭვილია ოქროსფერი ვარსკვლავებით. ეს მოტივი ჯერ კიდევ ადრე ქრისტიანული ხანიდან იღებს სათავეს. სცენების გასამიჯნად გამოყენებულია ორნამენტული მოტივები. გამოსახულებებს ახლავს განმარტებითი წარწერები, ოღონდ ნუსხური დამწერლობით.

მოხატულობა გვირგვინდება გუმბათის სფეროში გამოსახული ქრისტე პანტოკრატორის გამოსახულებით. იგი ჩვეულებისამებრ მედალიონში კი არაა ჩართული, არამედ, მოუჩარჩოებელია და თითქოს ღრუბლებიდან ამოდისო – მლოცველისკენ მოისწრაფვის.

XIX საუკუნის მხატვრობის შესახებ არც ისე ბევრი დაწერილა, მათგან უნდა გამოვარჩიოთ ი. ტუცოვას ნაშრომები. მხატვარ გეგელიძეთა დინასტია, მათი მოღვაწეობა სწორედ მან გამოიტანა მზის შუქზე. იგი წერს: „ჩვენს მიერ მიკვლეულ მცირე დოკუმენტური მასალის საფუძველზე შევეცდებით აღვნიშნოთ ის როლი, რომელიც გეგელიძეებმა შეასრულეს ძველი ქართული მონუმენტური მხატვრობის ტრადიციების გაგრძელებისა და XVIII-XIX საუკუნეების ქართული კულტურის განვითარების საქმეში“.<sup>1</sup> ი. ტუცოვას მოაქვს მეტად საინტერესო ცნობები გეგელიძეთა ცხოვრებიდან. შევეცდები ვრცლად მოვიტანო ი. ტუცოვას ნაშრომი, რადგან ბევრ საინტერესო ცნობას შეიცავს.

გეგელიძეები ცხოვრობდნენ ავლევის ქუჩის შესახვევში, №4-ში. სახლი აუგია ანტონ გეგელიძეს. იგი ეზოს სიღრმეში მდგარა, ჭიშკარზე კი, პატრონს თავისი პორტრეტი ჰქონია ჩამოკიდებული. ანტონი, ისევე, როგორც სხვა გეგელიძეები, თურმე ეკლესიებს ხატავდა, ანტონის მამა – დავითი, რომელიც მეფე ერეკლეს კარის მხატვარი ყოფილა, ხშირად ხლებია მეფეს ლაშქრობაში... მხატვარ გეგელიძეთა ორი

---

<sup>1</sup> ი. ტუცოვა, მხატვარი გეგელიძეები, „მეგლის მეგობარი“ №45(1977), გვ. 33

უფროსი წარმომადგენლის – ქრისტესია და ღვთისმშობლის შესახებ შემდეგი ცნობები მოგვეპოვება: ქრისტესია და ღვთისმშობელი ადრე დაობლდნენ. ისინი მეფე ერეკლე II-ისა და მისი მეუღლე დარეჯანის სასახლის კარზე აღუზრდიათ და შევირდებათ ცნობილი მხატვრისთვის – ოვანთან ოვანთანიანისთვის მიუბარებიათ. მათთვის ხელფასიც დაუნიშნავთ და სიგელიც უბოძებიათ, რის საფუძველზეც ისინი ყოველგვარი გადასახადებისა და ბეგარისგან გათავისუფლებული იყვნენ. საუბედუროდ, მათ ეს სიგელი აღამაჰმადხანის შემოსევის დროს დაკარგვიათ და მეფე ერეკლე II-ის გარდაცვალების შემდეგ, ყველა მანამდე ნაბობები უპირატესობა და უფლება ჩამორთმევიან. საქართველოს ცენტრალურ საისტორიო არქივში ინახება ძმების – ქრისტესიას და ღვთისმშობლის მიერ რუსეთის იმპერატორ ალექსანდრეს სახელზე დაწერილი თხოვნა, რომელიც მათ გადასახადებისა და სამხედრო ვალდებულებებისგან გათავისუფლებას ეხება. აქვეა იმ პირთა ჩვენებები, რომლებიც მეფე ერეკლეს კარზე მსახურობდნენ და ადასტურებენ ძმების თხოვნას.<sup>1</sup>

მხატვარი გეგელიძეები ქმნიდნენ როგორც იკონოსტასის ხატებს, ისე მთლიანად ეკლესიებს. ანტონ გეგელიძემ 1844 წელს თავისი ხარჯით ხის იკონოსტასი აღმართა თბილისის ფერიცვალების მონასტრის წმიდა ნინოს ეკლესიაში. 15 დიდი ხატი შეასრულა ტილოზე.<sup>2</sup> ანტონ გეგელიძეს ეკუთვნის აგრეთვე ავლაბრის სასაფლაოს ეკლესიის მოხატულობა ტფილისში, ასევე თავისივე ხარჯებით. მან აქაც შეასრულა იკონოსტასი.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> ი. ტუცოვა, მხატვარი გეგელიძეები, „მეგლის მეგობარი“ №45(1977), გვ. 33

<sup>2</sup> ი. ტუცოვა, მხატვარი გეგელიძეები, „მეგლის მეგობარი“ №45(1977), გვ. 21

<sup>3</sup> ი. ტუცოვა, მხატვარი გეგელიძეები, „მეგლის მეგობარი“ №45(1977), გვ. 21



გეგელიძეთა მოღვაწეობის შესახებ ცნობებს გვაწვდიან არა მხოლოდ მათი შექმნილი სიწმიდეები, არამედ ისტორიული წყაროები და მათი შთამომავლების მონათხრობები.

თამარ ქუსიკაშვილი 1913 წლამდე თავისი ბიძის დავით გეგელიძის ოჯახში იზრდებოდა. მისი გადმოცემით, ანტონ და დავით გეგელიძეებმა მოხატეს წმიდა გიორგის (შავთელის ქ. 2) და დარიას ეკლესიები (მდებარეობს ერეკლე II-ის მეუღლის, დარეჯანის სასახლის ტერიტორიაზე, ურბნისის ქ. 7). გარდა ამისა, ანტონს მოუხატავს ანჩისხატის, წმიდა სამებისა და სიონის ეკლესიები (გაგარინამდე უფრო ადრე).<sup>1</sup>

საინტერესოა ქალბატონ თამარ ქუსიკაშვილის ცნობები, რომელთაც აქ მოვიტანთ. ჩამოთვლის რა გეგელიძეების მიერ მოხატულ ეკლესიებს, შენიშნავს: „სხვებზე უკეთაა შენახული წმინდა სამების ეკლესიის კედლის მხატვრობა (განათლების ქ. 4). ეს მხატვრობაც გეგელიძეებს ეკუთვნით. ეკლესია 1790 წელს არის აშენებული. დღესაც მოქმედია. ეკლესიის თითქმის ყველა კედელი მოხატულია. აქ სასულიერო სიუჟეტების გარდა, გვხვდება ქართველ წმინდანთა და მეფეთა გამოსახულებებიც. გამოსახულნი არიან მეფეები: არჩილი, ლუარსაბი და კონსტანტინე. დედოფალი ელენე, დავით გარეჯელი, წმინდა გიორგი, წმინდა ნინო, წმინდა შუშანიკი. აქაც გვხვდება წმინდა ქეთევან წამებულის გამოსახულება, იგი ძალიან გავს წმინდა გიორგის ეკლესიისეული ქეთევანის გამოსახულებას, მაგრამ შედარებით ცივი და მშრალი მანერით არის შესრულებული. წმინდა სამების ეკლესიაში რამდენიმე დიდი ზომის ხატი ინახება. ხატები ტილოზე ზეთის ფერებითაა შესრულებული. მათი კოლორიტი საკმაოდ მუქია (ნახმარია ლურჯი, ყავისფერი, მუქი-ლურჯი

---

<sup>1</sup> ი. ბუცოვა, მხატვარი გეგელიძეები, „მეგლის მეგობარი“ №45(1977), გვ. 38

და შავი ფერები). შესაძლოა ამ ხატების ავტორიც რომელიმე გეგელიძეთაგანი იყოს. იქნებ ანტონი?"<sup>1</sup>

თანამედროვე გამოცემები კი გვამცნობენ, რომ თბილისის წმიდა სამების ეკლესია მოხატა იტალიელმა მხატვრმა ლუდვიგ ლონგომ.

აქვე უნდა შევნიშნო, რომ ამ უკანასკნელ წლებში საქართველოს ძეგლთა დაცვის სააგენტოს მიერ ეკლესიას ჩაუტარდა რესტავრაცია, განაზღვდა ფრესკები, ფერებმა ბრწყინვალეობა დაიბრუნეს. დოკუმენტაციაში დევს მცირე ზომის ტექსტი, სადაც მითითებულია მხატვრობის შესახებაც, სადაც წერია, რომ ეკლესია მოხატა ლუდვიგ ლონგომ. ხელს აწერს ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი გიორგი გაგოშიძე, წყაროდ მითითებულია ალბომი „საქართველოს ძველი ქალაქები. თბილისი“.

ლუდვიგ ლონგოს ფერწერული თუ გრაფიკული ნამუშევრების უმეტესობა დაცულია საქართველოს ეროვნულ მუზეუმში და სწორედ აქაა დაცული წმიდა სამების ეკლესიის მოხატულობის ესკიზები. იმდენად ბევრია ნათქვამი გეგელიძეების როლზე წმ. სამების ეკლესიის მოხატულობაში, რომ არა ლონგოსეული ესკიზები, ვიფიქრებდი, რომ ეკლესია მთლიანად გეგელიძეებმა მოხატეს.

ჩემი აზრით, საკურთხეველი და ბემა მოხატული უნდა იყოს გაგარინის ესკიზის მიხედვით, რამდენადაც კომპოზიციურად და შესრულებით ემსგავსება თბილისის სიონის საკურთხეველის კონქის მოხატულობას. რაც შეეხება ლონგოს როლს თბილისის წმიდა სამების ეკლესიის მოხატულობაში, საქართველოს ეროვნულ მუზეუმში დაცულია ლონგოს მიერ შესრულებული ესკიზები, რომლებზეც წარმოდგენილია შემდეგი წმიდანდანები:

---

<sup>1</sup> ი. ძუცოვა, მხატვარი გეგელიძეები, „ძეგლის მეგობარი“ №45(1977), გვ. 43

1. წმ. გიორგი.
2. წმ. მხედარი.
3. წმ. ნიკოლოზი.
4. წმ. მარიამ მაგდალინელი.
5. წმ. დავით აღმაშენებელი.
6. წმ. ელენე დედოფალი.
7. წმ. კონსტანტინე დიდი.
8. მახარებლები.
9. წმ. პისტი; წმ. ევპიტი და წმ. ალაპი.<sup>1</sup>
10. დავით ფსალმუნთმგალობელი.
11. წმ. ნიკოლოზი.

აღნიშნული წმიდანები, ძირითადად, დასავლეთ მკლავში არიან მოთავსებულნი. თუმცა, გვხვდება დავით ფსალმუნთმგალობელი საკურთხეველში ხელში საკრავით; წმიდა ნიკოლოზი სამკვეთლოს თავზე, ანუ აღმოსავლეთით; მახარებლები, ბუნებრივია, აფრებში; წმიდა კონსტანტინე დიდი ჩრდილოეთ მხარეს საკურთხეველის მიმდებარე კედელზე; წმიდა ელენე დედოფალი კი, ანალოგიურად, ოღონდ სამხრეთით. ამრიგად, დანარჩენი ფიგურები და სცენები (მაგალითად, აბელისა და კაენის სცენა, ხარება, შობა, მირქმა, ნათლისღება) ეკუთვნით მხატვარ გეგელიძეებს. ტაძარში არსად არაა დარჩენილი არე მოუხატავი, – თუ არც სცენაა და არც გამოსახულება, ლურჯ ფონზე ოქროსფერი ვარსკვლავები „ბრწყინავენ“. ეს უკანასკნელი მოტივი ჯერ კიდევ ადრექრისტიანული ხანიდანაა ცნობილი. რეგისტრები აქა-იქ გვხვდება, სცენები ყოველგვარი მოჩარჩოების გარეშეა მოცემული. როგორც ჩანს, მხატვრებს თავიანთი თანამედროვე მხატვრული მიმართულება აუთვისებიათ, რომელსაც სამეცნიერო ლიტერატურაში ნეოკლასიციზმი ჰქვია, მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ მხატვრებს ეროვნული

---

<sup>1</sup> სამწუხაროდ, ლონგოს გრაფიკულ ჩანახატებში ამ წმიდანთა დედის სოფიოს გამოსახულება არაა დახატული.

სამხატვრო ტრადიციები დაკარგული აქვთ და მთლიანად ევროპულ სტილზე არიან გადართულნი. ეკლესიის მოხატულობის ლურჯი ფონი თითქოს ყინწვისის ტაძრის მოხატულობასთან აკავშირებს, სადაც ანალოგიურად ლურჯი ფონია გამოყენებული. მიუხედავად ზემოთქმულისა, ერთი რამ მინდა შევნიშნო – ტაძარი თავისი შინაგანი მორთულობით ეკლექტიზმის ხასიათს ავლენს. აქ ერთმანეთს ეჯახება ქართული ეროვნული ტრადიციები, ევროპული ფერწერული სტილები – ნეოკლასიციზმი; ფსევდობაროკო კანკელის გაფორმებაში.

სამკვეთლო-სადიაკვნეს შესასვლელ კარზე ანგელოზთა გამოსახულებებია, რომელნიც კათოლიკური კანონიკითაა შესრულებული, როგორც მამა ზაზა გიორგობიანი მიუთითებს, ისინი დაუხატავს პოლონელ კათოლიკე მღვდელ იოანეს. თუმცა, წყაროს არ უთითებს. აი, რას წერს: „გარუსულენოვნების შემდეგ ტაძარი მოხატა ეროვნებით პოლონელმა კათოლიკე მღვდელმა იოანემ, საკურთხევის მარჯვენა და მარცხენა კარებზე გამოსახული მთავარანგელოზები მიქაელი და გაბრიელი სწორედ კათოლიკური ხატწერის კანონებით არიან დახატულნი“.<sup>1</sup>

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ მოხატულობის იკონოგრაფიული სცენა ამგვარია: საკურთხეველში „ღმრთისმშობლის დიდება“, საკურთხეველზე და ბემაში წინასწარმეტყველთა და მოციქულთა გამოსახულებები; ახალი აღთქმის სიუჟეტები სამხრეთ და ჩრდილოეთ კედლებზეა მოცემული, ძველი აღთქმის სიუჟეტს დასავლეთით თაღს ზემოთა არე უკავია, წმიდა დავით გარეჯელის ცხოვრებიდან სცენა გვხვდება აღმოსავლეთით სამკვეთლოს თავზე, ხოლო ასევე აღმოსავლეთით სამკვეთლოს თავზე ღმრთისმშობლის მიერ წმიდა ნინოსთვის ვაზის რტოს ბოძების სცენაა. წმინდანთა გამოსახულებები იკავებენ ტაძრის დანარჩენ

<sup>1</sup> თბილისის წმინდა სამების ეკლესია, თბ., 2002, გვ. 6

არეებს.

ამრიგად, წმიდა სამების ეკლესიის მონატულობაში გვხვდება როგორც საუფლო დღესასწაულის ციკლის სცენები, ისე სიუჟეტები ეროვნული იკონოგრაფიიდან. შესაბამისად ითქმის წმიდანებზეც, გამოსახულნი არიან მართლმადიდებლურ სამყაროში განთქმული წმიდანები და ასევე დიდი ადგილი ეთმობა ეროვნულ წმიდანებს. გუმბათის სფეროში ქრისტე მაცხოვრის წელსზევითა გამოსახულება ყოველგვარი მედალიონის გარეშე, იგი თითქოს ღრუბლებიდან „ამოდის“, ანუ მოუჩარჩოებელია, მისი ფიგურიდან მთელ ტაძარში, თითქოს, ღმრთეებრივი შუქის ემანაცია ხდება. მაკურთხებელი მარჯვენით და ხელში დახურული სახარებით თითქოს მლოცველისკენ მოისწრფვის. როგორც ცნობილია, იკონოგრაფიის მიხედვით, მაცხოვარს ხელში ან დახურული სახარება ან დახვეული გრაგნილი უკავია, ან გადაშლილი, სადაც წერია: „მოვედით ჩემდა მაშვრალნი და ტვირთმიძიენი და მე განვისუენოთ თქვენ“. ან „მე ვარ ნათელი სოფლისა, რომელი შემომიდგეს მე, არა ვიდოდეს ბნელსა არამედ აქუნდეს ნათელი ცხორებისა.“ სამების ეკლესიაში კი, როგორც აღვნიშნე, მაცხოვარს დახურული წიგნი უკავია, რაც, აპოკალიფსის სიმბოლოა და წმიდა ანდრია კესარიის-კაბადოკიელის მიხედვით მეორედ მოსვლის ჟამს გადაიშლება.<sup>1</sup> ასე რომ, იგი ესქატოლოგიური მინაარსით არის დატვირთული.

დასავლეთით მინაშენში გვაქვს სამი კომპოზიცია – უძღები შვილის დაბრუნება, მეზვერე და ფარისეველი, გულმოწყალე სამარიტელი. მათი მხატვრული სტილი

---

<sup>1</sup> როგორც მაცხოვრის გამოსახულებაზე დაკვირვებისას შევნიშნე, მას ხელში ზუსტად ისეთივე მოოჭვილი ყდაში შემოსილი სახარება უკავია, როგორც ჩვენს ეკლესიაში ადრე, მსახურებისას გამოიყენებოდა. მეწაბული ქსოვილია გადაჭიმული წიგნზე და მოოჭვილია ვერცხლის ფირფიტებით: ოთხივე კუთხეში კიდევები ნახევარწრიული მონაზულობისანია და ცენტრში ვერცხლისავე რომბია, შიგ ჩართული ჯვრით.

განსხვავებულია ზემოაღნიშნული მოხატულობებისგან, ემხრობა ნეოკლასიციზმს. ვფიქრობ, აქ სხვა მხატვრის ხელწერაა.

ამრიგად, თუ ყოველივე ზემოთქმულს შევაჯამებთ, აღვნიშნავთ, რომ წმიდა სამების ეკლესიის მოხატულობას ერთგვარი ეკლექტიზმის კვალი ამჩნევია, აშკარაა რამდენიმე მხატვრის ხელწერა; აქ ერთმანეთს ერწყმის ქართული ეროვნული ტრადიციები და ევროპული ფერწერის გავლენა. როგორც ჩანს, წმიდა სამების ეკლესიაში გვერდიგვერდ მუშაობდნენ გეგელიძეების დინასტიის წარმომადგენლები, ლუდვიგ ლონგო და უცნობი მხატვარი.

**გამოყენებული ლიტერატურა:**

- ი.ბუცოვა, მხატვარი გეგელიძეები, „მეგლის მეგობარი“ №45(1977)
- თბილისის წმინდა სამების ეკლესია, თბ., 2002

---

---

**შორენა ფხაკაძე,**  
აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის  
ასისტენტ-პროფესორი,  
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

## **თეთრი ფერი ავთო ვარაზის შემოქმედებაში**

XX საუკუნის ქართულ მხატვრობაში სრულიად განცალკევებით დგას ავთო ვარაზი. რთულია მისი მიკუთვნება რომელიმე მხატვრული მიმდინარეობისადმი, ვინაიდან თავისი შემოქმედებით არც ერთ მათგანს არ მიესადაგება. ავთო ვარაზთან ერთდროულად თანაარსებობდა ერთმანეთისაგან სრულიად განსხვავებული მხატვრული სისტემები თუ შესრულების მანერა.

70-იან წლებში ავთო ვარაზის შემოქმედებაში ახალი და ინტენსიური დატვირთვით შემოვიდა თეთრი ფერი. ამ პერიოდის ნამუშევრებია – „მანანა თავსაფრით“, „მძინარე“, „თეთრი ნატურმორტი“, „ნატურმორტი თეთრი ლარნაკით“ და 1970 წელს შექმნილი „თეთრი თევზი“, რომელიც საკუთარ თავში ორ სიმბოლოს აერთიანებს და აკავშირებს: ქრისტიანული სიმბოლოსა და თეთრ ფერს, რომელიც ქრისტიანობაში გარკვეული დატვირთვის მატარებელია. აღსანიშნავია, რომ ეს ნამუშევრები (იგულისხმება 1970-იან წლებში შექმნილი ნამუშევრები) შექმნილია სხვადასხვა მასალასა და ტექნიკაში – გვხვდება როგორც ფერწერული, ასევე კოლაჟის ნიმუშები.

ამ ნამუშევართაგან განსაკუთრებით საინტერესოა „თეთრი ნატურმორტი“, რომელიც 1972 წელს შეიქმნა. კომპოზიცია ზომიერია, არ არის დეტალებით გადატვირთული. ფერადოვანი გამა თავშეკავებული და ცივია. ფორმები სივრცეშია გაწონასწორებული. ნატურმორტის აგებისას დიდი მნიშვნელობა ენიჭება

როგორც საგნებს, ასევე ამ საგნებს შორის არსებულ სივრცეს. ნატურმორტში ცენტრალურ, ვერტიკალურ ღერძზე ჩაიდანია გამოსახული, რომლის ორივე მხარეს თითქმის სიმეტრიულად არის განლაგებული ტოლჩა და ლარნაკი. მაგიდაზე დადებული ტილო ხაზს უსვამს სიმეტრიას და ამასთანავე, ცენტრალურ საგანს გამოკვეთს. პერსპექტივა დარღვეულია, მაგიდა ოდნავ ამოყირავებულია. საგნები მოცულობითია. მაგიდა და ნამუშევრის ფონი მუქია, რაც მკვეთრ კონტრასტს ქმნის მაგიდაზე არსებულ საგნებთან.<sup>1</sup>

„ნატურმორტი თეთრი ლარნაკით“ 1975 წელს არის შექმნილი. მასალად გამოყენებულია მუყაო, ზეთის საღებავები, შპალერი და გაზეთი. ეს ნამუშევარი შესრულების მანერითა და სტილისტური ნიშნებით სინთეტიკურ კუბიზმს უახლოვდება. აქ სივრცე აღარ არის, ხოლო პერსპექტივა – დარღვეულია.

ავთო ვარაზის შემოქმედებაში ყოველთვის მნიშვნელოვანი ადგილი ეჭირა რელიგიურ მოტივებს. ეს საკმაოდ უჩვეულო იყო იმ პერიოდის მხატვრისათვის, ვინაიდან საბჭოთა იდეოლოგიის ბატონობის მანძილზე რელიგიური თემები აკრძალული იყო. ზოგადად ასეთი თემატიკა საბჭოთა ნონ-კონფორმისტი მხატვრისათვის ხშირად პროტესტის გამოხატულება იყო. თუმცა უმეტეს შემთხვევაში მხატვარს სათქმელის გამოხატვა სიმბოლოების მეშვეობით უხდებოდა.<sup>2</sup> რელიგიური თემატიკა ადრეული ასაკიდან შედის ავთო ვარაზის შემოქმედებაში. გავიხსენოთ მისი 40-იანი წლების გრაფიკული ნამუშევრები: „მოგვთა თაყვანისცემა“, „ბიბლიური მოტივი“, „წმინდა მარიამი ჩვილთან ერთად“, „უძღები შვილი“. როგორც თავად მხატვარი აღნიშნავდა,

<sup>1</sup> არსენიშვილი ი., ავთო ვარაზი. 1926-1977. ქარჩხაძის გამოცემლობა. თბილისი 2011. გვ. 76

<sup>2</sup> არსენიშვილი ი., ავთო ვარაზი. 1926-1977. ქარჩხაძის გამოცემლობა. თბილისი 2011



ქრისტიანული სამყაროს გაგების აუცილებლობა იგრძნო მაშინ, როდესაც ავად გახდა. სამწუხაროდ, უცნობია, კონკრეტულად რომელ შემთხვევას გულისხმობდა.

საინტერესოა, ავთო ვარაზის მეუღლის, მანანა ხეთისიაშვილის მოგონება, რომელიც ავთო ვარაზის დამოკიდებულებას ქრისტიანობისადმი ძალიან საინტერესოდ წარმოგვიდგენს: „1961 წლისათვის ავთოს ინტერესი წიგნებისადმი ძირითადად მხატვრების შესახებ არსებული ლიტერატურით განისაზღვრებოდა, ხოლო კიდევ უფრო მოგვიანებით, მის სამაგიდო წიგნად ბიბლია იქცა, რომელმაც ყველა წიგნი შეუცვალა.

ავთო ხშირად მესაუბრებოდა ძველი აღთქმის იმ მწუხრზე, ცოდვის იმ სიმძიმეზე, რომელსაც კაცობრიობა ატარებდა და ახალ აღთქმაში განსხეულებულ იმ ცისკარზე, მაცხოვრის განკაცებამ და გოლგოთის მისტერიამ რომ მოგვიტანა. [...] ბიბლიას ავთო დილით კითხულობდა. ამ დროს იგი აუცილებლად მაგიდასთან იჯდა, ხელები სკოლის მოწაფესავით ამ მაგიდაზე ეწყო და მთელი სხეული საოცარ რიდს, მოწიწებასა და კდემამოსილებას გამოხატავდა. ქრისტიანობას ის აღიქვამდა, როგორც „სინათლეს“, „ჯვრის ზიდვას“. თავს თვლიდა, როგორც უფლის ნების შემსრულებელს. თავის ჩანაწერებში აღნიშნავს: „მე არ ვმუშაობ, მე ვასრულებ!“<sup>1</sup>

ყველასათვის კარგად არის ცნობილი ავთო ვარაზის თევზების სერია, სადაც თევზი პირველი ქრისტიანული სიმბოლოს დატვირთვის მატარებელია. მაგრამ ავთო ვარაზთან ჩნდება კიდევ ერთი საინტერესო სიმბოლო, რომელიც ასევე ერთგვარ ლაიტმოტივად მიჰყვება მის შემოქმედებას: ეს თეთრი ფერია, რომელიც სიმბოლურად ყოველთვის სულის უმანკობის, ცხოვრების სიწმინდისა და სისუფთავის გამომხატველია. თეთრი იმ წმინდანების ფერია, რომელთაც ტანჯვა არ განუცდიათ. ბიბლიაში

<sup>1</sup> ხეთისიაშვილი მ., ავთო ვარაზი. სეზანი. თბილისი 2013. გვ. 32.

მრავალი მაგალითია მოცემული თეთრი ფერის სიწმინდისა და უბიწოების შესახებ. მაგალითად, „თავნი მისნი და თმანი – სპეტაკნი, როგორც ქათქათა მატყლი და როგორც თოვლი; ხოლო თვალნი მისნი, როგორც ალი ცეცხლისა“ - ვკითხულობთ გამოცხადებაში (1, 14.) აქვე ვხვდებით ასეთ ფრაზასაც: „და ვიხილე გახსნილი ცა, და აჰა, თეთრი ცხენი, და მასზე მჯდომს ეწოდება სარწმუნო და ჭეშმარიტი, რადგანაც სიმართლით განსჯის და იბრძვის“ (გამოცხადება 19, 11) ან „და ციური მხედრობა მოსდევდა მას, თეთრ ცხენებზე ამხედრებული, და სპეტაკი და წმინდა ბისონით მოსილი“ (გამოცხადება 19, 14).

ანუ, ცხადი ხდება, რომ ქრისტიანობა თეთრ ფერს უკავშირებს ამაღლებულს, წმინდას, ზეციურს. რომელ ქურუმ-ქალწულებს სიწმინდის ნიშნად თეთრი სამოსი ეცვათ და ქალწულთა პირველი ზიარების მიღების დროს სწორედ ეს ტრადიცია გადმოიტანეს თეთრი კაბის სახით. პირველი ქრისტიანი მღვდლები თეთრ ანაფორას ატარებდნენ და ეს ფერი დღესაც გამოიყენება შობის, აღდგომისა და ამაღლების დღესასწაულებისადმი მიძღვნილი ლიტურგიების დროს. ახლადმოქცეული ქრისტიანები თეთრ სამოსს იცმევდნენ და ამ სამოსით გამოხატავდნენ მართლმორწმუნეთა სულებს ღვთის სამსჯავროს შემდეგ. რომის პაპის თეთრი სამოსი სიმბოლურად გასხივოსნებას, დიდებულებასა და ზეციურ გზას გამოხატავს. ფერწერულ ტილოებზე სულიწმიდას თეთრი მტრედის სახით გამოსახავენ.<sup>1</sup> მაგრამ, ამასთანავე, საინტერესოა ის ფაქტი, რომ თუ დასავლურ კულტურებში ზოგადად თეთრი ფერი სიცოცხლეს, ქორწინებასა და ბედნიერებას, აღმოსავლურში პირიქით – თეთრი ფერი სიკვდილს და გლოვას უკავშირდება. მაგალითისათვის გავიხსენოთ ინდური კულტურა. თეთრი ფერი თავისი

<sup>1</sup> კენჭოშვილი გ., სიმბოლოები ქრისტიანულ ხელოვნებაში. ენციკლოპედია. თბილისი. [www.nplg.gov.ge/.../library.exe?](http://www.nplg.gov.ge/.../library.exe?)

ბუნებით თითქოს შთანთქავს და ანეიტრალებს სხვა, დანარჩენ ფერებს. სლავები მიცვალებულს თეთრ სამოსს აცმევდნენ, თეთრ სუდარას აფარებდნენ. აფრიკისა და ავსტრალიის ზოგიერთ ტომში მიღებულია სხეულის თეთრი ფერით შეღებვა ახლობლის გარდაცვალების შემთხვევაში. ანუ, ეს არის ფერი, რომელიც ორმაგი მნიშვნელობის, ორმაგი კოდის მატარებელია.

1970 წელს მხატვარმა შექმნა კომპოზიცია „თეთრი თევზი“, სადაც მასალად გამოყენებულია თევზი, თევზი, გაზეთები, გაჯი და თაბაშირი. რისი მჩვენებელია თეთრი ფერი ავთო ვარაზის ამ ნამუშევარში? იგულისხმება „თეთრი თევზი“. მხატვარმა, რომელიც ყოველდღიურად კითხულობდა ბიბლიას, ურწმუნობის პერიოდშიც კი შესაძლებლად მიიჩნია რწმენის გაცოცხლება და ამის ნიშნად პირველი ქრისტიანული სიმბოლო თეთრ ფერში წარმოგვიდგინა, რაც რწმენის ხელახალ დაბადებას მიუთითებდა. ორი სიმბოლოს, თეთრი ფერისა და თევზის გაერთიანებით მხატვარს იქნებ იმის თქმა სურდა, რომ შესაძლებელი იყო კვლავ სარწმუნეობისაკენ მიბრუნება. თუმცა, რა თქმა უნდა, ეს მხოლოდ ვარაუდია.

ამგვარად, ავთო ვარაზის შემოქმედებაში თეთრი ფერი არ არის მხოლოდ ფერი. თეთრი ფერი მხატვრის შემოქმედებაში კიდევ ერთი, რელიგიური დატვირთვის მქონე სიმბოლოა. მხატვარი, რომელიც ღრმად რელიგიური პიროვნება იყო, თეთრ ფერს ფერწერულზე მეტად, სიმბოლურ დატვირთვის ანიჭებდა.

### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

- არსენიშვილი ი., ავთო ვარაზი, 1926-1977, ქარჩხაძის გამომცემლობა, თბილისი, 2011
- ხვთისიაშვილი მ., ავთო ვარაზი, სეზანი, თბილისი, 2013
- კენჭოშვილი გ., სიმბოლოები ქრისტიანულ ხელოვნებაში, ენციკლოპედია, თბილისი [www.nplg.gov.ge/.../library.exe](http://www.nplg.gov.ge/.../library.exe)

---

---

**თინათინ ჯანჯღავა,**

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და  
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი,  
ხელმძღვანელი: პროფ. ირინე აბესაძე

## **ალექს ბარდის ილუსტრირებული წიგნი, „ბალეტი იცინის“**

კარიკატურის ნიმუშებს, ხშირად, ფონად სოციალური პრობლემები გასდევს. ცნობილია, რომ იუმორით შენიღბული სიმართლე დიდ გავლენას ახდენს საზოგადოების ცნობიერებაზე. აქედან გამომდინარე, კარიკატურის ძირითად დანიშნულებად იქცა საზოგადოებაში არსებული პრობლემების, იუმორისტული ელფერით, სააშკარაოზე გამოტანა.

ასობით წლები დასჭირდათ მხატვრებს, რათა სახვითი ხელოვნება უკიდურეს რეალისტურ გამომსახველობამდე დაეყვანათ. მაღალი რენესანსის პერიოდში ეს მიზანი უმაღლესი პროფესიული ოსტატობით იქნა მიღწეული. სწორედ ამქვეყნიური ხილული სამყაროს ღირებულების აღიარება გახდა რენესანსული რეალიზმის საფუძველი. საკაცობრიო ხელოვნების განვითარების შემდგომ ეტაპებზე კი, მაღალი რენესანსის ანთროპოცენტრული ჰუმანისტური იდეალების თანდათანობითმა რღვევამ მხატვარს სტერეოტიპების ნგრევისკენ უბიძგა. ეს პროცესი საუკუნეების მანძილზე განუწყვეტლივ მიმდინარეობდა, სანამ მან XX საუკუნის მხატვრობის მრავალი მიმართულებისთვის დამახასიათებელ, რეალობისგან საკმაოდ დამორებულ, დეფორმირებულ, უტრირებულ, თითქმის კარიკატურულ გამომსახველობას არ მიაღწია. თუმცა, ჩანასახი კარიკატურული წარმოსახვისა, როგორც იტალიურ (ლეონარდო და ვინჩის კარიკატურული ჩანახატები), ასევე, ჩრდილოური რენესანსის მხატვრობაში იჩენს თავს. ასე მაგალითად,

---

---

ეირონიმუს ბოსხის და პიტერ ბრეიგელ უფროსის შემოქმედებისთვის ნიშანდობლივია მხატვრული სახეები, რომელთაც გაზვიადებული, წარმოსახვითი რეალობა ახასიათებთ.

რაც შეეხება სოციალურ თემატიკას, მას მრავალი მხატვრული მიმართულება შეეხო. მხატვრები ცდილობდნენ სააშკარაოზე გამოეტანათ ესა თუ ის მწვავე პრობლემა. თუმცა ფერწერაზე მეტად, საზოგადოებისთვის აქტუალური საკითხების გამარჯბულად წარმოდგენა სწორედ გრაფიკამ, კერძოდ კი, სატირულმა გრაფიკამ იტვირთა თავის თავზე. კარიკატურისტიკისთვის ძირითად ამოცანად იქცა საზოგადოებრივი ყურადღების ფოკუსირება მისთვის მტკივნეულ პრობლემატიკაზე. კარიკატურასთან ერთად, სატირული გრაფიკის განშტოებას წარმოადგენს შედარებით ნაკლები სიმწვავის, მაგრამ უაღრესად სახასიათო ფორმის მეგობრული შარჟები. მეგობრული შარჟის მიზანია, საზოგადოებისათვის კარგად ცნობილი ამა თუ იმ პიროვნების იუმორისტული კუთხით დანახული სხარტი დახასიათება მოგვცეს.

ამჯერად, ყურადღება უნდა შევაჩერო ამერიკაში მოღვაწე რუს ემიგრანტზე, მხატვარ-გრაფიკოს ალექს გარდზე. ალექს გარდი, იგივე ალექსეი კრემოვი დაიბადა ყაზანში, 1898 წელს. მსახურობდა საზღვაო ფლოტში გამანადგურებლად. მან რუსეთი ბოლშევიკური რევოლუციის შემდეგ დატოვა და ჩრდილოეთ ამერიკაში წავიდა ემიგრაციაში. მხოლოდ და მხოლოდ სამხატვრო ნიჭის წყალობით, თვითნასწავლმა მხატვარმა, უდიდესი ოსტატობით შექმნა ცნობილი ადამიანების პორტრეტული გალერეა. გარდა ამისა, თავის გრაფიკულ ნამუშევრებში, ის აქტიურად ეხებოდა სოციალურ პრობლემებს, რაც შეუმჩნეველი არ დარჩენილა ჟურნალ-გაზეთების რედაქტორებისთვის. მათი შეთავაზებით, იგი რეგულარულად ქმნიდა

კარიკატურებს ადგილობრივი გაზეთებისთვის და გრაფიკულ ჩანახატებს წიგნებისთვის.

1924 წელს, მხატვარი გადადის ნიუ-იორკში საცხოვრებლად. იქ, მან დაიწყო თანამშრომლობა გაზეთ - New Yorker და ასევე, გაზეთ - The New York Tribune-ს რედაქციებთან. ამის გარდა, ალექსეი კრემოვი ხატავდა დეკორაციებს იმ პერიოდში ამერიკაში მყოფ ნიკიტა ხაჩიძის სათეატრო დასისთვის.

1926 წელს, ალექს გარდი იღებს ოფიციალურ დაკვეთას, რომელიც ითვალისწინებდა ბროდვეის თეატრების, ცნობილი ადამიანების მეგობრული შარაყების, კარიკატურების შექმნას. ეს ნამუშევრები უნდა განთავსებულიყო ვ. სარდის რესტორანში (Sardi's Restaurant). ამრიგად, რესტორნის მფლობელმა ვინსენტ სარდიმ და მხატვარმა ალექს გარდმა, დადეს კონტრაქტი, რომლის მიხედვითაც, გარდი ვინსენტ სარდისთვის შექმნიდა კარიკატურებს, ხოლო სანაცვლოდ ყოველდღიურად ერთ პორცია სადილს მიიღებდა. ასე მოხვდა ალექს გარდის ყველაზე ცნობილი კარიკატურები ნიუ-იორკის სარდის რესტორანში. ვინაიდან, როგორც აღვნიშნეთ, ალექს გარდი საკვების სანაცვლოდ ქმნიდა კარიკატურებს ცხოვრების ბოლომდე, მისი ნამუშევრების რიცხვმა საბოლოოდ 700-ს მიაღწია.

1948 წლის 1 მაისს, ალექს გარდი უეცრად წაიქცა ნიუ-იორკის მეშვიდე ავენიუზე. იგი რუხველტის საავადმყოფოში მიყვანისთანავე გარდაიცვალა. მხატვარი დაკრძალულია არლინგტონის ნაციონალურ სასაფლაოზე.

ჩემი ინტერესი ამ მხატვრის შემოქმედების მიმართ განსაზღვრა იმ ფაქტმა, რომ სარდის რესტორანში, რომელიც მდებარეობს 44-ე ქუჩაზე, ბროდვეისა და მერვე ავენიუს შორის, წარმოდგენილ მეგობრულ შარაყებში უდიდესი ადგილი უჭირავს წარმოშობით ქართველი ბალერინას თამარა თუმანიშვილის სახეს.

ამერიკული შოუ-ბიზნესისა და ცნობილი ადამიანების მეგობრულ შარჟებში გამორჩეულია „შავ მარგალიტად“ ცნობილი უმშვენიერესი თამარა თუმანოვას არაერთი გამოსახულება, რომელიც ამშვენებს ამ რესტორნის კედლებს.

იმ მიზნით, რომ ვინსენტ სარდის რესტორანი უფრო ცნობილი გამხდარიყო და, შესაბამისად, მომხმარებელთა რაოდენობა გაზრდილიყო, რესტორნის მფლობელმა კომერციულად სწორი გათვლა გააკეთა, როდესაც ალექს გარდის მხატვრობით მიიზიდა კლიენტურა. ცნობილი ადამიანების პორტრეტების სანახავად, რესტორანში მუდმივად ხალხმრავლობა იყო. განსაკუთრებული მოწონებით სარგებლობდა მსახიობი ტედ ჰელის, აგრეთვე, ბროდვეის იმხანად უკვე ცნობილი ბალეტმეისტერის ჯორჯ ბალანჩინის (გიორგი ბალანჩივაძე) და თამარა თუმანოვას (თუმანიშვილის) პორტრეტული გამოსახულებები. სარდის რესტორნის პოპულარობა დღითიდღე იზრდებოდა..

მიუხედავად იმისა, რომ, ჩვენი ნიკო ფიროსმანისა არ იყოს, თვითნასწავლი ემიგრანტი მხატვარი თავის შემოქმედებას ლუკმაპურის სანაცვლოდ ქმნიდა, მის გრაფიკულ მემკვიდრეობას მრავალი დამფასებელი გამოუჩნდა. მისი ნამუშევრებიდან გამომდინარე, ძნელია თქმა, რომ მხატვარს პროფესიული წვრთნა აკლდა, რადგან მის მიერ შესრულებული ყველა გრაფიკული სურათი დიდი ოსტატობით არის შექმნილი. ვინაიდან რესტორანი განთავსებული იყო ბროდვეის თეატრის მახლობლად, მასში ხალხი იკრიბებოდა სპექტაკლამდე და მის შემდეგაც, ამიტომ რესტორანი ცნობილი გახდა, როგორც pre and post theatre hangout. იმავდროულად, თეატრის მოყვარული, ვინსენტ სარდის რესტორანი, სხვა რესტორნებთან შედარებით, უფრო გვიან იკეტებოდა, რაც საშუალებას აძლევდა ხელოვნების მოყვარულ ადამიანებს, ერთმანეთისთვის სპექტაკლებიდან მიღებული

შთაბეჭდილებები გაეზიარებინათ.

1979 წელს, ვინსენტ სარდი უმცროსმა საკუთარი კოლექციიდან, 227 კარიკატურა შესწირა ნიუ-იორკის საჯარო ბიბლიოთეკის, ბილი როუზის თეატრის საარქივო კოლექციას. ალექს გარდის ნამუშევრების უმრავლესობაც, სწორედ ბილი როუზის კოლექციაშია დაცული.

ალექს გარდმა თავისივე დასურათებულ წიგნში „ბალეტი იცინის“ შესანიშნავად შეძლო გადმოეცა იმ დროისთვის ხელოვანთა წინაშე არსებული სოციალური პრობლემები, რომელთა გადალახვაც უწყევდათ, ასევე, მოცეკვავეებსაც. ამ წიგნში, ნიუ-იორკში მოღვაწე მოცეკვავეების, კომპოზიტორების, რეჟისორების და სხვა ხელოვანი ადამიანების კარიკატურები და მეგობრული შარყებია მოთავსებული. წიგნის წინასიტყვაობიდან, რომელიც ვოლტერ ტერის ეკუთვნის, ვიგებთ, რომ ალექს გარდის ჩანახატები ნატურიდან არის შესრულებული. არტ-კრიტიკოსი იმასაც აღნიშნავს, რომ მხატვრის მიზანი ყოფილა, მსუბუქი იუმორით წარმოედგინა ყველასთვის ცნობილი სახეები, როგორც სცენაზე, ასევე მის მიღმაც. და რომ სცენაზე გადიმებული სახეების მიღმა დიდი ცხოვრებისეული წვალება და გარჯა არის შენიღბული. „მართლაც, სიტყვა „ბალეტი“ ბევრისთვის ასოცირდება ლამაზ კაბებთან, ხელოვნურ წამწამებთან და ინტრიგებთან. თეატრალური ინტრიგა უთუოდ ერთ-ერთი თანმდევი ელემენტია ამ ბიზნესში, მაგრამ ამ ყველაფრის მიღმა, უამრავი შრომა და წვალებაა ჩადებული“.<sup>1</sup> – ამბობს ავტორი და არ შეიძლება არ დაეთანხმო მას.

წიგნში ასახული თითქმის ყველა მოცეკვავისა თუ ცნობილი ადამიანის პორტრეტი გრაფიკოს მხატვარს თითქოს ერთი ხელის მოსმით, ერთ სეანსში აქვს

<sup>1</sup> Alex Gard, BALLETS LAUGHS, The Greystone press, New York, 1941, p.1



შესრულებული. მხატვარი ძირითად ყურადღებას ასახვას, პერსონაჟს უთმობს, ფონს მხოლოდ რამოდენიმე ნამუშევარში წარმოადგენს. იუმორისტულ ელფერს, ხშირ შემთხვევაში, სახის ნაკეთების გაზვიადებული რეალობის დახმარებით აღწევს. მას ბალერინები, რომლებსაც ხშირ შემთხვევაში, თავიანთი პუანტების და სამოსის დაკერება თვითონ უწევდათ, ასახული ჰყავს ნეიტრალურ ფონზე. მხატვარი შეეცადა წარმოედგინა ხელოვანი ადამიანების ორი მხარე, სცენაზე და რეალურ ცხოვრებაში. წიგნში გამოყოფილია ასეთი თავიც, „ის რასაც მაყურებელი ვერ ხედავს“, რომელშიც შესულია სცენები რეპეტიციებიდან.

სწორედ ამ თავის ერთ-ერთ ჩანახატში ასახა აღექს გარდმა მოცეკვავე აღექსანდრა დანილოვა პუანტების კერვის მომენტში. ბალერინა წარმოდგენილია მჯდომარე პოზაში. ხელში ნემსი და პუანტები უჭირავს. პორტრეტი ნატურიდან არის შესრულებული. მხატვარი კალმის სწრაფი, მოქნილი მოძრაობით ახერხებს აღექსანდრას სხეულის გადმოცემას. მისი სამოსი დეკორატიულად არის დამუშავებული. აღექს გარდის, აღნიშნულ წიგნში შესულ, თითქმის ყველა ნამუშევარს ახასიათებს – ბალერინათა მოძრაობების სწრაფი დინამიკის გადმოცემა, სხეულის საინტერესო რაკურსების დაფიქსირება და, იმავდროულად, კომპოზიციათა დეკორატიული დამუშავება.

ხელოვნების სამყაროში არსებულ სოციალურ პრობლემატიკას კარგად გადმოსცემს აღექს გარდის მიერ შექმნილი ერთი კარიკატურა, სადაც მთელი საბალეტო დასია ასახული. მოცეკვავეები, მუსიკოსები, იმპრესარიო, კომპოზიტორი, ქორეოგრაფი, ყველა უკიდურეს გაჭირვებაშია ასახული. რამდენიმე მათგანი კი საპროტესტო აქციას მართავს ტრაფარეტებით, რომლებზეც წერია, რომ კუნთებს საკვები სჭირდებათ და ფულის გარეშე, ისინი ვერ იცეკვებენ. საბალეტო

დასის წევრები უკაცრიელ კუნძულზე იმყოფებიან. ეს, ერთგვარი მინიშნებაა იმაზე, რომ ხელოვანი ადამიანები გამოუვალ, გაუსაძლის მდგომარეობაში არიან.

მსახიობთა მძიმე სოციალური პრობლემების ასახვის გარდა, ალექს გარდი არაჩვეულებრივად გადმოსცემს, მოცეკვავეთა შემოქმედებითი ცხოვრების რთულ ეტაპებს, იმ ყოველდღიურ რუტინას, რომლის გადალახვაც ხელოვან ადამიანებს უწევთ. წარმატების მისაღწევად დიდი შრომა და რიგი სირთულეების დაძლევაა საჭირო. ამას ემატება ის დიდი ფიზიკური დატვირთვა, რაც ბალერინების შრომასთანაა დაკავშირებული. სწორედ ამ მძიმე შრომის პროცესში ასახა ალექს გარდმა მოცეკვავეები. ამ მხრივ, ძალიან საინტერესოა ერთ-ერთი კარიკატურა, სადაც მხატვარმა შესანიშნავად წარმოადგინა იმპრესარიო – ვასილი დე ბაზილი და ქორეოგრაფი – ლეონიდ მიასინი. ისინი რინგზე, ქალის საბალეტო კაბებსა და კრივის ხელთათმანებში გამოწყობილნი ერთმანეთს ეჩხუბებიან. ამ სცენაში წარმოდგენილია ასევე, ქართველი ბალერინა თამარა თუმანოვა, რომლის ნაზი პოზა, სხვა ბალერინებთან შედარებით, გამოკვეთილია. არ შეიძლება არ აღინიშნოს ის ფაქტი, რომ მიუხედავად ამ წიგნის სატირულ-იუმორისტული დანიშნულებისა, რომელიც ძირითადად კარიკატურებით არის დატვირთული, თამარა თუმანოვა, შვიდივე სურათში მხატვარს დიდი მოწიწებით ჰყავს გადმოცემული. მისი პორტრეტული გამოსახულებები მხოლოდ მსუბუქი იუმორით არის გამთბარი.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ადამიანთა სოციალური პრობლემები ყოველთვის აქტუალური თემა იყო ხელოვანთათვის. უამრავ ხელოვანს აწუხებს ეს საკითხი და გამოაქვს სააშკარაოზე, იმ იმედით, რომ თუნდაც მცირედით რამე შეიცვლება. ხშირ შემთხვევაში ასე არ ხდება და სოციალური პრობლემები ისევ თაობიდან თაობას გადაეცემა. თუმცა, ხელოვნების

ნიმუში, რომელსაც სოციალური პრობლემატიკა უდევს სარჩულად, თავის მხატვრულ ღირსებებთან ერთად, კიდევ უფრო რეზონანსული ხდება. ეს კი, ხელოვანის დიდი მიღწევაა.

არ შეიძლება არ დაეთანხმო ხელოვნებათმცოდნე ვოლტერ ტერის, როდესაც იგი წიგნის, „ბალეტი იცინის“, შესავალში ასე ახასიათებს ალექს გარდის ნამუშევრებს: „მხატვარი ალექს გარდი, შეიარაღებული კალმით და ფურცლებით, ასახავდა ბალეტის ყოველდღიურ ცხოვრებას ნატურიდან. მან შეძლო და მოცეკვავეთა მძიმე შრომა არაჩვეულებრივი იუმორის წყალობით შესანიშნავად გადმოგვცა თავის ნამუშევრებში. მან მდიდარი და მრავალფეროვანი ფანტაზიით გაამდიდრა თავისი ნამუშევრები და ბალეტის ისტორიაც.“<sup>1</sup>

მართლაც, თვითნასწავლმა მხატვარმა, ალექს გარდმა, შეძლო მაღალი მხატვრული ღირებულებებით გადმოეცა ხელოვანი ადამიანები, რეალურ სივრცეში, რეალური პრობლემებით. უკვდავო თავის ნამუშევრებში ცნობილი ადამიანები და მათ შორის ცნობილი ქართველი ხელოვანები: ჯორჯ ბალანჩინი და თამარა თუმანიშვილი. რთულია გადმოსცე ადამიანის ხასიათის მრავალწახნაგოვანი შტრიხები და კიდევ უფრო რთულია, ეს შეძლო იუმორით, ისე რომ არ შეურაცხყო ადამიანის პიროვნული თუ ფიზიკური ნიშნები. ეს ის მნიშვნელოვანი ზღვარია, რომელზე გავლაც მხოლოდ დიდი ნიჭის მქონე ხელოვანებს შეუძლიათ.

<sup>1</sup> Alex Gard, BALLETS LAUGHS, The Greystone press, New York, 1941, p.1

ილუსტრაციები:





**გამოყენებული ლიტერატურა:**

- Alex Gard. Ballet Laughs The Greystone press, New York, 1941
- <http://forum.artinvestment.ru/blog.php?b=269253>
- <http://playcast.ru/communities/georgia/?act=news&id=40370&commentId=36599>
- <https://www.pinterest.com/pin/68398488063788627/>
- <http://www.findagrave.com/cgi-bin/fg.cgi?page=gr&GRid=103403999>

---

---

## ***ქორეოლოგია***

**ხათუნა დამჩიძე,**

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და  
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი  
ხელმძღვანელი: პროფ. ანანო სამსონაძე

### **ლახური და აჭარული საცეკვაო დიალექტების ურთიერთმიმართების საკითხისათვის**

საქართველოში დიალექტიკური მრავალფეროვნება სათავეს, ამ პატარა ტერიტორიაზე მოსახლე, ქართველი ტომების ისტორიულ წარსულში იღებს. საუკუნეების განმავლობაში ჩამოყალიბებულმა ქართველთა მსოფლმხედველობამ, მისმა დამოკიდებულებამ გარესამყაროსადმი, წარმოქმნა და განაპირობა მისი კულტურული ფენომენი.

ეროვნული კულტურის სპეციფიკური ხასიათი, ყველაზე მეტად და მეტყველად, თავს იჩენს ტრადიციულ დღესასწაულებში, სიმღერებსა და ცეკვებში. ქართული სანახაობითი ხელოვნების სათავეები უძველეს ხანაშია საძებნელი. თეატრალური ქმედებების ელემენტები თან სდევდა იმ მრავალრიცხოვან სახალხო თუ რელიგიურ დღესასწაულებს, რომლებიც იმართებოდა საქართველოში უხსოვარი დროიდან. ზოგადად ქართული დიალექტები არაერთი მკვლევრის ყურადღების საგანი გამხდარა. სახეზეა სხვადასხვა დარგის მკვლევართა: ისტორიკოსთა, მუსიკისმცოდნეთა, ენათმეცნიერთა, არქეოლოგთა, ნაშრომები და შესაბამისად, სახეზე გვაქვს სხვადასხვა კუთხითა და რაკურსით შესრულებული ნაშრომები. მაგრამ, ქორეოლოგია ასეთი სახის შრომების სიმცირეს განიცდის. ამიტომაც, ჩვენი თემის აქტუალობა შეიძლება ამ კუთხითაც შევაფასოთ. აქტუალობა კი იმაში

---

---

მდგომარეობს, რომ ჩამოყალიბდება ახალი ფორმის მეთოდოლოგიური მიდგომები საცეკვაო დიალექტების შესწავლასთან მიმართებაში, რაც საფუძვლედ დაედება საქართველოს ერთიან ეთნო-ქორეოლოგიურ კვლევას (ანთოლოგიას).

როგორც ენასა და მუსიკაში, ასევე საცეკვაო მეტყველებაში, ზოგადი მეცნიერული დახასიათება, მიზნად ისახავს წარმოაჩინოს არა მხოლოდ დიალექტებს შორის არსებული სხვაობანი, არამედ ის ერთობაც, რაც ღღესაც თვალნათელია. ნიშანდობლივია ურთიერთგავლენის შედეგები, საერთო ტენდენციები ერთმანეთისაგან საკმაოდ დაცილებულ დიალექტებში, რომლებიც დამოუკიდებლივ იჩენენ თავს.

ქორეოგრაფიული დიალექტების დადგენა– დახარისხებისას აუცილებლად უნდა გავიაზროთ და თავდაპირველად მთელი ყურადღება მივმართოთ იმ პარამეტრებისა და კრიტერიუმების დასადგენად, რომლებიც კონკრეტული ქორეოგრაფიული ენის თავისებურებებს ასახავს. ეს ნიშნავს, ზუსტად დავაფიქსიროთ ის სპეციფიკური ნიშნები, რომლებიც ფოლკლორულ საცეკვაო ვარიანტებს ახასიათებს მოცემული კონკრეტული რეგიონის ფარგლებში და რომელიც სხვაგან არ გვხვდება, ან თუ გვხვდება, მხოლოდ ნასესხების სახით. ქართულ ფოლკლორში შეინიშნება აღმოსავლური და დასავლური დიალექტური დაჯგუფება. განსხვავება ისახება ტრადიციაში, სამეტყველო კილოკავში, მუსიკალური მრავალხმიანობის ტაპში, პლასტიკაში. ქართულ ქორეოგრაფიულ ხელოვნებაში შეიძლება გამოიყოს: ხვესურული, ფშაური, მოხეური, მთიულური, ქართლური, კახური, მესხური, რაჭული, ლეჩხუმიური, სვანური, იმერული, გურული, აჭარული, მეგრული, ლაზური დიალექტები და ქალაქური ფოლკლორი. ასევე განისაზღვრება მთისა და ბარის დიალექტთა თავისებურებები. დარწმუნებულნი ვართ,

რომ ცალკე აღებული ვერც ეთნომუსიკალური, ვერც ეთნოგრაფიულ-ისტორიული, ვერც ფილოლოგიურ-ფოლკლორისტული მიდგომებით ვერ მოხერხდება საკვლევი თემის სრულფასოვანი, ყოველმხრივი შესწავლა, ამიტომ აუცილებელია ამ სფეროების კვლევის შედეგების შეჯერება და მოვლენის კომპლექსური კვლევა. იგი უნდა განვიხილოთ ფართო სოციო-კულტურულ კონტექსტში. ფოლკლორის სინკრეტული ბუნებისა და მრავალმრიანი სტრუქტურიდან გამომდინარე თავისთავად განისაზღვრება კომპლექსური ანალიზის მეთოდის გამოყენების აუცილებლობა. ცხადია, ტექსტობრივ მასალაში მისი სამეტყველო ენა სიტყვით განისაზღვრება და, შესაბამისად, დიალექტის განმსაზღვრელიც ენობრივი კილოკავი იქნება, მუსიკოლოგები მუსიკალური ტექსტის დიალექტურ ურთიერთმიმართებაზე აკეთებენ აქცენტს, ქორეოგრაფიაშიც მისი მთავარი ელემენტი – კონკრეტული ილეთი, პლასტიკური მონახაზი, ჟესტი, საცეკვაო მოძრაობა იქნება ძირითადი კრიტერიუმი დიალექტური გამიჯვნისა და ურთიერთმიმართების განსაზღვრისას. განსხვავებებიც ხელშესახებია.

დასავლეთ საქართველოს ქორეოგრაფიულ დიალექტთა ჩამონათვალი საფუძველს გვაძლევს ამგვარი დასკვნა გამოვიტანოთ: დიალექტთა გადაკვეთისა და დაჯგუფების პრინციპი მის ქორეოენაში და ფიქსირებულ იდენტურ ნაწარმოებთა არსებობაში უნდა ვეძიოთ. ამ ეტაპზე, ვფიქრობთ, გამოიკვეთა შემდეგი ქორეოენიკური დიალექტური ჯგუფები:

1. რაჭა-სვანეთის დიალექტური ჯგუფი;
2. აფხაზეთ-სამეგრელოს დიალექტური ჯგუფი;
3. გურია-აჭარა-ლაზეთის დიალექტური ჯგუფი;
4. ლეჩხუმ-იმერეთის დიალექტური ჯგუფი.

წინამდებარე ნაშრომში ლაზეთ-ტაო-კლარჯეთისა და აჭარის დიალექტურ ურთიერთმიმართებაზე გავამახვილებთ ყურადღებას, ორივე რეგიონში იდენტური



ქორეოგრაფიული ნიმუშების განხილვის საფუძველზე. ლაზეთი (ტაო-კლარჯეთი) და აჭარა საქართველოს სამხრეთ-დასავლეთ ნაწილში მდებარე ორი ეთნოგრაფიული რეგიონია, რომელთა გეოგრაფიულმა არეალმა მნიშვნელოვნად განსაზღვრა მათი კულტურულ-სოციალური ნიშან-თვისებების თვითმყოფადობა. ისტორიული პერიპეტიების შედეგად ისინი მძლავრ უცხო გავლენას განიცდიდნენ, რაც განსაკუთრებულად ქორეოგრაფიულ ხელოვნებაში გამოვლინდა.

ლაზურ და აჭარულ ქორეოგრაფიულ დიალექტებს შორის მნიშვნელოვანი პარალელების გავლენაა შესაძლებელი. ამ ორი რეგიონის თეატრალიზებულ-ქორეოგრაფიულ სანახაობათა გარკვეული რაოდენობა იდენტურია: **შუამთობის** აღნიშვნის ტრადიცია, როგორც ლაზეთში, ასევე, აჭარაში (გურიასა და მესხეთშიც), „ვაჰაჰა ი ნანო“ ლაზეთში და „ოჰო ი ნანა“ აჭარაში, „ყოლსამა-მხარული“ და ქალთა „მხარული-ხერტლის ნადი“ ორივე კუთხეში, „ფადიკო“ აჭარაში და „ფატე“ ლაზეთში, „ხორონთა“ მრავალფეროვნება და ა.შ.. ქორეოგრაფიაში ანალოგიები დიალექტური თვალსაზრისით ისაზღვრება არა მხოლოდ ნიმუშთა ერთნაირი სახელწოდებებით, არამედ, საცეკვაო ლექსიკის, გამომსახველობითი ხერხების, ცეკვის სტრუქტურული აგებულებისა (ნახაზის) და მისი ფუნქციურ-მინაარსობრივი დატვირთვის ერთობლიობით.

ივლისის ბოლოს, აგვისტოს პირველ რიცხვებში, როდესაც ზაფხულის სამეურნეო სამუშაოები დასრულებული იყო, აჭარლები ბარიდან მთაში ადიოდნენ, საქონელი საძოვარზე გადაჰყავდათ. მთაში ამსვლელებს მემთევრები ერქვათ. მთაზე ყოველი მხრიდან მოედინებოდა მემთევრეთა ნაკადი და იწყებოდა **„შუამთობა.“** „ხალხური დღესასწაული შუამთობა გავრცელებულია ზემო აჭარაში (ხულოსა და შუახევის რაიონებში). ზოგიერთ ხეობაში მას მემსლიანობას

(მენზლიანობას, მერხლიანობას...) ან სეირანს უწოდებენ.<sup>1</sup>

ზაფხულის პერიოდში სადღესასწაულოდ მთაში მასობრივი წასვლა შავშეთშიც დასტურდება. შავშეთი (ტაო-კლარჯეთი) ისტორიული სამხრეთ საქართველოს ერთ-ერთი მხარეა და აჭარას ემეზობლება. ერთმანეთს ემიჯნება ამ ორი მხარის მთა-სადოვრებიც. თურქეთის საზღვრებში მოქცეული შავშეთის სოფლების (იმფრხევი, ივეთი, დიობანი) მცხოვრებნი საშუამთობოდ ამოდლიდნენ თავიანთ იაილებზე (აგარაკებზე-ხ.დ.) მთაში საჯუშბუშოდ (სასეირნოდ - ხ.დ.) ასვლა ტრადიცია იყო. თავს იყრიდნენ იაილებს შორის ერთ რომელიმე სერზე და ზეიმობდნენ: იმართებოდა სიმღერა და ცეკვა-თამაში.

შუამთობის სადღესასწაულო ტრადიციები შეინიშნება მესხეთშიც და გურიაშიც. საშემსრულებლო რეპერტუარიდან კი ლაზეთი და აჭარა განსაკუთრებულ სიახლოვეს ამჟღავნებენ.

შუამთობას იცოდნენ კომიკური სიუჟეტური სანახაობა აჭარაში „ფადიკო-ქორეგურის“, ხოლო ლაზეთში „ფატეს“ სახელწოდებით, რომელიც „ბერობანას“ შემადგენელ ნაწილს წარმოადგენდა. უძველეს წარსულში განაყოფიერების კულტთან დაკავშირებული პატარძლის მოტაცების მცდელობის გამომსახველი ქმედება, აჭარაში ტახებით, ხოლო ლაზეთში ჩაფრების პერსონაჟებით გარემოცული, ცეკვით იყო დახუნძლული და თითქმის არ განსხვავდებოდა ერთმანეთისაგან.

ცეკვა, რომელსაც ამ დროს ასრულებდნენ, „ყოლსამა“ – „ყარშიბერის“ სახელით ცნობილი, იგივე „ხელგაშლილა“, როგორც ლაზეთში, ასევე, აჭარაში, უაღრესად გავრცელებული ყოფილა. თუმცა ამ ცეკვამ თავისი არსებობის მანძილზე მნიშვნელოვანი

<sup>1</sup> ზ. თანდილავა, „შუამთობის ტრადიციები და ფოლკლორი, „მეცნიერება“, თბ., 1980, გვ. 6

ტრანსფორმაცია განიცადა.

1910 წელს აკადემიკოსმა ნიკო მარმა იმოგზაურა თურქეთის ლაზეთსა და ტაო-კლარჯეთში და შექმნა პირველი მეცნიერული ხასიათის გეოგრაფიულ-ეთნოგრაფიული აღწერილობა. იგი ფასდაუდებელ ინფორმაციას გვაწვდის იმერხეული (შავშური) ცეკვების შესახებ ნაშრომში „შავშეთსა და კლარჯეთში მოგზაურობის დღიურები“:

„**ყარშიბერ**“ (თურქ: ერთმანეთის პირისპირ), ორი ადამიანის ცეკვა, მოძრაობების მიხედვით, მუცლით ცეკვა; ეს ცეკვა ვნახე კიდევ გზად ველში, მაგრამ მაშინ ცეკვაგდა ერთი (თუმცა პარტნიორი შესტების მიხედვით იგულისხმებოდა). ცეკვა, როგორც ჩანს, სატრფიალოა, მაგრამ ქალის გარეშე, რადგან ქალებს გამოჩენა ეკრძალებათ. ხელებით კეთდება არა მარტო მოძრაობები, არამედ შესტებიც;“ „გზად ველში“ ნანახს კი ასე აღწერს: „გზად შევხვდით მუსიკოსს ჭიბოთი, რომლის გვერდით დაბალი, ლამაზი ჭაბუკი ცეკვაგდა უმეტესწილად მუცლით, საკმაოდ მოქნილად სწევდა რა წინ მკერდისა და მუცლის ხაზებს და ათამამებდა მხრებს. ცეკვისას მისი სახე გამოხატავდა დალლასა და ენებას.“<sup>1</sup>

„ყარშიბერი“, რომელსაც იგი ასევე „ხელგამლილას“ უწოდებს, აჭარაშიც იცოდნენ და მოგვიანებით ცეკვა „განდაგანას“ ერთ-ერთ საფუძვლად იქცა.

„ცეკვას **კოლსარმა** (ქართ. ცალკე სამა, და არა აინი), ტაქტი 4/4, რუსთაველის შაირის ტერფი, დღეს ცეკვაგდა მსუქანი, ჯანმრთელი, ქალისსახიანი 12 წლის იმფხვრეულელი (ტოპონიმი ლაზეთში - ხ.დ.) ბიჭი შედებილი ხელის მტევენებით. იგი დიდი ხელოვნებით ცეკვაგდა, ძალიან ოსტატური იყო მუცლისა და საჯდომის ნარნარი მოძრაობა. ბიჭს (ქოჩევი) თავი ცხვირსაზოციით

<sup>1</sup> ნ. მარი, შავშეთსა და კლარჯეთში მოგზაურობის დღიურები, ბათუმი, 2014, გვ. 116

ჰქონდა შეხვეული. ცხვირსახოცი კვანძით მარცხენა ყურის ზემოთ მოეხვია.<sup>1</sup> როგორც ვხედავთ, ნ. მარის მიერ აღწერილი „ყარშიბერი“ და „ყოლსარმა“ ძალიან ჰგავს ერთმანეთს.

ავთანდილ თათარაძე კი ასე განმარტავს – „ყოლსამა“ ან „ყოლსარმა“ – ძველი აჭარული ხალხური ცეკვა. „ყოლ“ თურქულად მკლავებს ნიშნავს, „სამა“ კი ცეკვის აღმნიშვნელი ქართული ტერმინია. აქედან გამომდინარე – „ყოლსამა“ პირდაპირი მნიშვნელობით მკლავებით ცეკვას ნიშნავს. არსებობდა ქალებისა და ვაჟების „ყოლსამა“ ცალ-ცალკე, რომელთაგან პირველს, ე.ი. ქალთა „ყოლსამას“ „თარნანინოს“ უწოდებენ, მეორეს კი, ვაჟთას – „მხარულს“.

ცეკვა „ყოლსამას“ თურქულად „ყოლსარმასაც“ უწოდებენ, სადაც „ყოლ“, როგორც აღინიშნა, მკლავებს ნიშნავს, „სარმა“ კი – მოხვევას. ვფიქრობთ, რომ აღნიშნული ტერმინის წარმოშობას საფუძვლად დაედო ცეკვაში ვაჟის ზედა კიდურების ისეთი მოძრაობები, რომლებიც მკლავების შემოხვევას მოგვაგონებს. ძირითადად „ყოლსამას“ ელემენტებზეა აგებული დღევანდელი აჭარული ცეკვა „განდაგანა“.<sup>2</sup>

ნ. მარის მიერ დახასიათებული და ა. თათარაძის მიერ აღწერილი ერთი და იმავე სახელწოდების ცეკვა სრულებით არ ჰგავს ერთმანეთს. ერთი რამ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ „განდაგანასთვის“ მკლავების, მხრების განსაკუთრებით ელასტიკური, მოქნილი მოძრაობებია დამახასიათებელი. ეს არის ხელწერა, რომლითაც აჭარული და ლაზური ქორეოგრაფია არის ნიშანდებული. ნ. მარის აღწერილობა ავთენტური ცეკვისაა, რომელიც წლების განმავლობაში რაფინირდა,

<sup>1</sup> ნ. მარი, შავშეთსა და კლარჯეთში მოგზაურობის დღიურები, ბათუმი, 2014, გვ. 141

<sup>2</sup> ავ. თათარაძე, ქართულ ცეკვათა განმარტებანი, „განათლება“, თბ., 1986, გვ. 44

ა. თათარადის აღწერილობაში უკვე სასცენოდ ქცეული ნაწარმოების ელფერით წარმოგვიდგა. დასკვნა კი ასეთია: ლაზურ-შავშური „ყარშიბერი“, „ყოლსამა“ და აჭარული „თარნანინო“, „მხარული“, მათი ერთგვაროვანი მხატვრული სახიდან გამომდინარე, შემდგომში „განდაგანად“ გაერთიანდნენ. ცნობილია შეხედულება, რომ ცეკვათა ესოდენ განსხვავებული სახელწოდებები, მხოლოდ მოძრაობათა სახელწოდებები გახლდათ, რომლებიც სხვადასხვა ადგილას სხვადასხვა სახელწოდებით იყო ცნობილი და შემდეგ მთელ ცეკვას ეწოდა. რაც მთავარია, მათი საცეკვაო ლექსიკა თითქმის იდენტურია.

ლაზური „ვაჰაჰა ნანა“ შეგვიძლია შევადაროთ აჭარულ „ოჰო ნანოს“ და ვთქვათ, რომ ერთი მეორის ბადალია, მათ შორის დიდ განსხვავებას ადგილი არ აქვს. მკვლევართა – ა. ინაიშვილის, გრ. ჩხიკვაძისა და ჯ. ნოლაიდელის სამეცნიერო ექსპედიციის შედეგად მოპოვებული ინფორმაციის მიხედვით ლაზური „ვაჰაჰა ნანა“ აჭარული „ოჰო ნანოს“ ანალოგია: „საინტერესოა ხულოს რაიონში შემონახული მასობრივი ცეკვა „ოჰო ნანო“, რომელიც ანალოგს პოულობს ლაზურში, სადაც რეფრენად ცეკვის ხელმძღვანელი „ვაჰაჰა“ გამოთქმას ხმარობს „ოჰო“-ს ნაცვლად, ხოლო მოცეკვავეთა გუნდი „ნანო-თი“ უპასუხებს. ორივე ეს ცეკვა: „ოჰო ნანო“ და „ვაჰაჰა ნანა“ შესრულების მიხედვით თავისებურებებს უთუოდ გვაძლევენ აჭარისწყლის ხეობასა და ლაზებში, მაგრამ თუ შესრულების წესს დაუუკვირდებით, ვნახავთ, რომ ორივე, ერთი და იმავე ცეკვის ნაირსახეობაა და ამ ცეკვაში შრომის პროცესია გადმოცემული ამაზე ჭანური მისამღერებელი მასალაც ლაპარაკობს. ლაზურ ცეკვაში ჯერ ხელმძღვანელი იტყვის და შემდეგ მას იმეორებს ჯგუფი შემდეგი თანმიმდევრობით: „ვაჰაჰა ნანა“, – „ვაჰაჰა აშო მოხტით“ (აქ მოდით), „ვაჰაჰა დინგიშ კელე“ (საცეხველასაკენ), „ვაჰაჰა მანი-მანი“ (ჩქარა,

ჩქარა) და ა. შ. „დინგი“ ჭანურში ჩამურის ხის ნაწილს ნიშნავს, რომლითაც ჩამურში მარცვლეული იცეხვება. ცეკვის დროს ამ სიტყვების ასეთი თანმიმდევრობით წარმოთქმა-განმეორება ხელმძღვანელისა და გუნდის მიერ, დაახლოებით, უნდა ნიშნავდეს შრომის პროცესის ცეკვით გამოსახვის უძველესი ფორმის გადმოცემას: „მოდით საცხეველისაკენ, ჩქარა, ჩქარა და სხვ. ხოლო აჭარულ „ოჰო ნანო“-ში ხელმძღვანელის მიერ შემახილებით და მოთამაშებზე ჯოხის ცემით ცეკვის ანალოგიური წყევანა ტემპის აჩქარების აუცილებლობას გამოხატავს. ამ ცეკვებში შეიძლება სხვა დანაშრებებიც მოიძებნოს, ისე, როგორც აჭარულ და ლაზურ ხორუმებში, სადაც ამ ცეკვების საბრძოლო ხასიათის გვერდით შეინიშნება ნაყოფიერების კულტთან დაკავშირებული რიტუალის ანარეკლი“<sup>1</sup>. როგორც ვხედავთ, მეცნიერების მიერ „ოჰო ნანო“-სა და „ვაჰაჰა ნანა“-ს საკმაოდ მოცულობითი შეფასებები ჯერ კიდევ XX საუკუნის შუახანებში გაკეთდა, სადაც რამდენიმე ეტაპობრივი დანაშრევი შეინიშნება: შრომითი პროცესის აღმნიშვნელი (მოგვიანო) და განაყოფიერების ეპოქის მანიშნებელი (უფრო გვიანდელი). თუმცა, ორივე აღწერილი სანახაობა თითქმის იდენტურია როგორც შინაარსით, ასევე მათი დანიშნულების მიხედვით-მათ ქორწილში მიძინებული სტუმრების გამოფხიზლების ფუნქციალა შერჩენათ.

ნიკო მარი აღწერს ასევე ფერხულს, უფრო სწორად მის ერთ-ერთ ეპიზოდს: „**დელი-ხორომი**“, ფერხული ჩაჯდომით (რომელსაც ქართულად „ბუქნა“ ეწოდება). მოცეკვაეები ქმნიან წრეს, მაგრამ ერთ ადგილას წრის

<sup>1</sup> აღ. ინაიშვილი, ჯ. ნოღაიდელი, გრ. ჩხიკვაძე, მასალები აჭარული მუსიკალური ფოლკლორიდან, საქ. სსრ. მეცნ. აკად. გამომც., თბ., 1961, გვ.5

ჯაჭვი გარღვეულია“;<sup>1</sup> მეცნიერის მიერ არწერილი ფერხული ძალიან წააგავს გურულ ფარცა-კუკუს, რომლისთვისაც ბუქნითი მოძრაობა განსაკუთრებით დამახასიათებელია.

როდესაც აჭარულ და ლაზურ ქორეოგრაფიაზე ვსაუბრობთ, ცეკვა „ხორუმი“ ყველაზე ნიშანდობლივად გვესახება. დღევანდელ ლაზეთში „ხორუმს“, იმავე „ხორონს“ „ჰორონით“ მოიხსენებენ. „ჰ“-სა და „ხ“-ს ამდაგვარი მონაცვლეობა ლაზურ-აჭარულ დიალექტსა და ზოგადად ქართულ ენაში უცხო არ არის.

ცეკვა „ხორუმი“ საქართველოს მასშტაბით მხოლოდ სამ დიალექტურ ერთეულში გვხვდება – გურიაში, აჭარასა და ლაზეთში. შესაბამისად, ვარჩევთ გურულ, აჭარულ და ლაზხორუმებს. მიუხედავად მხატვრული სტილისტიკის იდენტურობისა, მათ შორის მაინც არსებობს განსხვავება, რაც ტემპის, საცეკვაო ლექსიკის, სიუჟეტური ქარგისა და ფორმის სხვადასხვაობაში მდგომარეობს. ამ შემთხვევაში, სასცენო და ავთენტურ ნიმუშებს თანაბარმნიშვნელოვნად მოვიხსენებთ, რადგან სასცენო „ხორუმი“ ფაქტობრივად შექმნილი ცეკვაა, მას ავტორი ჰყავს. როგორც ქორეოგრაფი ენვერ ხაბაძე აღნიშნავდა, საცეკვაო ლექსიკის სიმცირის გამო, თავად მოუწია მიძრაობა-ილეთთა გამოგონება და ცეკვის ამგვარად აწყობა.<sup>2</sup>

**„ხორუმის“** ძველთაგანვე პოპულარობით აჭარაში, მისი გავლენით, ყოველნაირ საფერხულო ცეკვას დღეს ხშირად „ხორუმის“ სახელით ნათლავენ. ამიტომაც, ხმარობენ კიდევ გამოთქმებს – „ქალების ხორუმი“, „ლაზხორუმი“, „ქურთხორუმი“, რომლებიც ფაქტიურად ფერხულებია და მათი მუსიკალური ენა

<sup>1</sup> ნ. მარი, შავშეთსა და კლარჯეთში მოგზაურობის დღიურები, ბათუმი, 2014, გვ. 116

<sup>2</sup> თ. ომახიძე, აჭარაში ქართული საცეკვაო ფოლკლორის განვითარების ისტორია, „აჭარა“, ბათუმი, 2001, გვ. 32

და ქორეოგრაფიული მხარე მკვეთრად განსხვავდება ხუთწილადი ხორუმისაგან“.<sup>1</sup>

ლაზეთსა და აჭარაში ხორუმთა დიდ რაოდენობას ვხედავთ, მაგრამ, ხორუმი, ამ შემთხვევაში, ფერხულის განზოგადებული სახელია და არა საზოგადოებისთვის კარგად ცნობილი, საბრძოლო ხასიათის, სასცენო ხალხური რეპერტუარის შემადგენელი ნაწარმოები. ხორუმთა განმასხვავებელ ნიშანს, ძირითადად, ტოპონიმური კუთვნილება განაპირობებს, შესაბამისად, განსხვავებულია მათი საცეკვაო ქორეოენა, სამეტყველო ლექსიკა: ლაზხორუმი, ჩამორებული, ცხმორისული, ქობულეთური და ა.შ. ყოველმა მათგანმა კრებითი სახით სასცენო ვერსიაში მოიყარა თავი და ერთიანი ქორეოგრაფიული კომპოზიცია შექმნა.

გარდა ამისა, ლაზეთის ტერიტორიაზე, რომელიც თურქეთის სახელმწიფოს შემადგენელი ნაწილია, „ჰორონთა“ ნაირსახეობებს დღესაც ასრულებენ. მათი ნაწილი, შემსრულებელთა დიდი რაოდენობის მიერ ხელისნელოჩადებული მამაკაცთა და ქალთა ერთიანი შემადგენლობით, მარტივი, დადგენილი საცეკვაო ლექსიკის ფერხულს წარმოადგენს. „ჰორონებს“ მარიამობის დღესასწაულზე, ერთ დიდ მინდორზე აბამენ, ასევე, ქორწილები და სხვა დღესასწაულები ფერხულის გარეშე არ ჩაივლის. ამ ფერხულს „ყარადენიზული“ ანუ „შავი ზღვისპირული“ ჰქვია. ასევე, ცეკვავენ „პონტიაკას“ სახელწოდების ფერხულს, რომელსაც უფრო სასცენო ვარიანტად განვიხილავთ. თავად ამ ფერხულის სახელწოდებაც შავ ზღვასთან ასოცირდება, რადგან შავ ზღვას ძველად, თურქების გამოჩენამდე, „პონტო“ ერქვა. „პონტიაკას“ ბერძნული ცეკვის ელფერი აქვს. „პონტიაკასა“ და „ხორუმს“ შორის მეტი მსგავსება შეინიშნება, ვიდრე „ხორუმსა“ და

<sup>1</sup> ალ. მსხალაძე, აჭარის საოჯახო-საწესჩვეულებო პოეზია, საბჭ. აჭარა, ბათუმი, 1969, გვ. 32



„ყარადენიზულს“ შორის. ყოველივე ეს კი ადასტურებს შავიზღვისპირეთის, როგორც ერთიანი სივრცის მაღალი კულტურის არსებობას და მისი უდავო გამაერთიანებლის, „ხორუმის“, ისტორიულ ძირძველობას.

#### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

1. თათარაძე ავ. ქართულ ცეკვათა განმარტებანი, „განათლება“, თბ., 1986
2. თანდილავა ზ., შუამთობის ტრადიციები და ფოლკლორი; „მეცნიერება“, თბ., 1980
3. ინაიშვილი ალ., ჯ. ნოღაიდელი ჯ., გრ. ჩხიკვაძე გრ., მასალები აჭარული მუსიკალური ფოლკლორიდან, საქ. სსრ. მეცნ. აკად. გამომც., თბ., 1961
4. კომახიძე თ., აჭარაში ქართული საცეკვაო ფოლკლორის განვითარების ისტორია, „აჭარა“, ბათუმი, 2001
5. მარი ნ., შავშეთსა და კლარჯეთში მოგზაურობის დღიურები, ბათუმი, 2014
6. მსხალაძე ალ.; აჭარის საოჯახო-საწესჩვეულებო პოეზია, საბჭ. აჭარა, ბათუმი, 1969

---

---

**ანანო სამსონაძე,**

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

**„მეჩაბუკი“ თუ „მთების გული“**

(პირველი ქართული ბალეტის შექმნის ისტორიული  
წინაპირობა და მასთან დაკავშირებული საინტერესო  
დეტალები)

ტრადიციული ქართული საცეკვაო ფოლკლორის  
სცენური ინტერპრეტაცია XX საუკუნეში მძლავრი  
ტენდენციური ნიშნებით ხასიათდება. ერთ-ერთ ასეთ  
მაგალითად პირველი ქართული ბალეტის შექმნა  
შეიძლება მივიჩნიოთ, რომელიც უმნიშვნელოვანეს  
მოვლენად იქცა, როგორც საცეკვაო ტრადიციების  
ახლებური გააზრების, ასევე, ნოვატორული სცენური  
წარმოსახვის თვალსაზრისით. ეს ისტორიული ფაქტი  
ბალეტის დიდი მოცეკვავისა და ქორეოგრაფის, ვახტანგ  
ჭაბუკიანის სახელს უკავშირდება. მან მაყურებელს



**აისედორა ღუნკანი**

შესთავაზა ხალხური და  
კლასიკური ცეკვების  
ორიგინალური ნაზავი, რითაც  
უდავოდ გაამდიდრა ქართული  
ქორეოგრაფიული ხელოვნება.  
პირველი ქართული  
ბალეტის შექმნის ისტორია  
მჭიდროდ უკავშირდება  
ზოგადად XX საუკუნის  
ქორეოგრაფიულ ხელოვნებაში  
მომხდარ მნიშვნელოვან  
ცვლილებებს. საბალეტო  
ხელოვნების განვითარების  
პარალელურად, რომელიც ამ

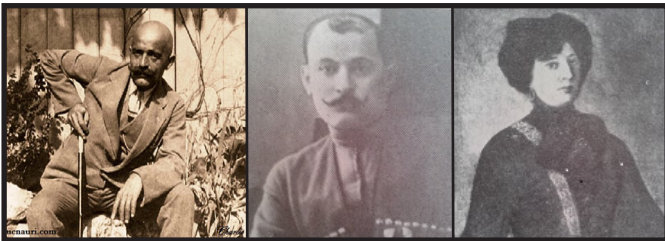
---

---

პერიოდში თავის მწვერვალს აღწევს, ჩნდება ცეკვის ახალი სახეობრივი ფორმები. თავისუფალი, თანამედროვე, ექსპრესიული, რიტმო-პლასტიკური ან მოდერნ-ცეკვა ასახავდა ადამიანის შინაგან სამყაროს ისეთი ბუნებრივი პლასტიკით, რომელიც არღვევდა კლასიკური ცეკვის ნორმებს.

თანამედროვე ცეკვის ფუძემდებელი აისედორა დუნკანი, მრავალ სხვა ხელოვანთან ერთად, ცეკვის ნოვატორულ ხედვას ქადაგებდა. მან მოახდინა ისეთი რევოლუციური ძვრა ქორეოგრაფიაში, რომელმაც მნიშვნელოვნად შეცვალა უკვე არსებული ცეკვის ტრადიციული ფორმები.

საქართველოში, ცეკვისადმი განსაკუთრებული სიყვარულისა და გენეტიკური ნიჭიერების ნიადაგზე, გამოხმაურებას პოულობდა ყველა ის ტენდენცია, რომელიც ევროპაში იმკვიდრებდა თავს. 1919 წელს თბილისში გიორგი გურჯიევმა დააფუძვნა „ადამიანის ჰარმონიული განვითარების ინსტიტუტი“, რომლის ძირითადი კონცეფცია ცეკვის მისეულ ფილოსოფიურ გააზრებას ემყარებოდა. ამავე წლებში თბილისში განსაკუთრებული პოპულარობით სარგებლობდნენ ალექსი ალექსიძის ხალხური ცეკვისა და მარია პერინის საბალეტო სტუდიები.



**გიორგი გურჯიევი      ალექსი ალექსიძე      მარია პერინი**

მარია პერინი იტალიელი ბალერინა გახლდათ, რომელმაც თავისი შემოქმედებითი კარიერა საქართველოს

დაუკავშირა. მან 1916 წელს ჩამოაყალიბა საბალეტო სტუდია, რომლის აღსაზრდელები იყვნენ ვახტანგ ჭაბუკიანი, ნინო რამიშვილი, ლილი გვარამაძე, ელენე ჩიკვაძე, სოლიკო ვირსალაძე და მრავალი სხვა.

სწორედ მარია პერინის საბალეტო სტუდიაში



მარია პერინი საბალეტო სტუდიის აღსაზრდელებთან

გამოვლინდა ვახტანგ ჭაბუკიანის შემოქმედებითი მისწრაფებები. ამავე პერიოდში, მან, არა მხოლოდ მოცეკვავის, არამედ, ქორეოგრაფის რანგშიც მოსინჯა თავისი ძალები. ეჭვქვეშ აღარ დგებოდა მისი მომავალი საქმიანობის საკითხი და, მიუხედავად შეუსაბამო ასაკისა, ვახტანგი პროფესიული ბალეტის შესასწავლად ლენინგრადში გაემგზავრა, სადაც ჩაირიცხა ქორეოგრაფიულ სასწავლებელში.

ვახტანგ ჭაბუკიანზე საუბარი ერთდროულად მარტივიცაა და რთულიც. მარტივი იმდენად, რამდენადაც მისი შემოქმედება და სახელი



მსოფლიომ ვარსკვლავური შარავანდელით შეამკო. ამასთანავე, ვახტანგ ჭაბუკიანი ჩვენი თანამემამულეა, რაც უფრო მეტად ამძაფრებს მისადმი ცნობადობის განცდას. მისი სახელი ყველა ქართველის მენსიერებაში ბულობს. მართალია, ახალგაზრდა თაობისათვის (განსაკუთრებით იმათთვის, ვინც დისტანცირებულია სახელოვნებო სფეროს) ეს შეიძლება მხოლოდ საცნობარო სახელი იყოს, მაგრამ, ჩვენდა საბედნიეროდ, ჯერ კიდევ მრავლად არიან ადამიანები, ვინც ვახტანგ ჭაბუკიანის ცეკვით გამოწვეული წარუშლელი ცოცხალი შთაბეჭდილება დღემდე შემოგვინახა.

ვახტანგ ჭაბუკიანზე საუბარი რთულია იმიტომ, რომ, თითქოსდა არ დარჩენილა მისი ცხოვრების ისეთი წახნაგი, რომელიც არ იყოს გაშუქებული მის შესახებ შექმნილ მონოგრაფიულ თუ სპეციალურ ლიტერატურაში (ა. ბურთიკაშვილის „ცეკვის ჯადოქარი“, ვ. კრასოვსკაიას „ვახტანგ ჭაბუკიანი“, ო. ეგაძის „ქართული ბალეტი“ და მრავალი სხვა). ამ ხელოვანის მკვლევართა მიერ შექმნილი შემოქმედებითი პორტრეტი პრაქტიკულად სრულყოფილია, რადგან უამრავ დეტალსა და ფაქტობრივ მასალას მოიცავს. მრავლად მოჰყავთ მათ საგაზეთო და საჟურნალო რეცენზიები, კოლეგების მოგონებები, ღვაწლმოსილ სპეციალისტთა შეფასებები. ამასთანავე, უხვად არის შემონახული ფოტო და ვიდეო მასალა, რომელიც დღეისათვის ვახტანგ ჭაბუკიანის უმნიშვნელოვანეს საარქივო და სამუზეუმო მემკვიდრეობას წარმოადგენს.

ამ კონტექსტში, ვახტანგ ჭაბუკიანზე რაიმე ახლის თქმა თითქმის შეუძლებელია, თანაც ასეთი თვითმიზანი ცოტაოდენ ხელოვნურადაც მეჩვენება. თუმცა, ინტერესი და სიღრმისეული კვლევის შედეგები ცხადყოფს, რომ დიდი ხელოვანი ყოველი მომდევნო თაობისათვის ხელახლა აღმოსაჩენია. თანამედროვეობამ მოიტანა ახალი ხედვა, რომლის თვალსაწიერში არა მხოლოდ

დიდი მოცეკვავისა და ნიჭიერი ქორეოგრაფის ფიგურა, არამედ საოცრად საინტერესო ადამიანის სახეც გამოიკვეთა.



**ვახტანვ ჭაბუკიანი**

ვახტანვ ჭაბუკიანი ძირითადად ორ ქალაქში, ორ საბალეტო თეატრში მოღვაწეობდა, ეს იყო ლენინგრადი (კიროვის ოპერისა და ბალეტის თეატრი) და თბილისი (ზ. ფალიაშვილის ოპერისა და ბალეტის თეატრი). მისი მრავალჯერადი წასვლა სამშობლოდან და შემდეგ კვლავ მშობლიურ ქალაქში დაბრუნება მოჯადოებულ წრეს მოგვავიწვინებს. მოცეკვავე და ბალეტმანისტერი, რომელიც მსოფლიოს ნებისმიერი

თეატრის საბალეტო დასს დაამშვენებდა (რისი შეთავაზებები ვახტანვს მრავლად ჰქონდა), მხოლოდ საკუთარ ქალაქში ხედავდა თავის მომავალს. და ასეც მოხდა, იგი მრავალი წელი თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის მთავარი ბალეტმანისტერი, ხოლო შემდეგ ქორეოგრაფიული სასწავლებლის დირექტორი გახლდათ. თუმცა, დაბრუნება სამშობლოში როდი იყო ყოველთვის უღრუბლო წარმატებით მოფენილი. მშობლიურ თეატრში მიიღო მან უმძიმესი მორალური დარტყმა, სწორედ აქ დააყენეს ეჭვქვეშ მისი ნიჭი. დღევანდელი გადასახედიდან დანამდვილებით შეიძლება ითქვას, რომ იმ მომენტში ვახტანვის სიცოცხლეც კი საფრთხეში იყო. სწორედ ეს ამბავი უკავშირდება პირველი ქართული ბალეტის შექმნას, რომელიც საბალეტო ხელოვნების ისტორიას „მთების გულის“ სახელწოდებით შემორჩა, თუმცა მისი პირვანდელი სახელწოდება „მზეჭაბუკია“.

რა გახდა მიზეზი იმისა, რომ ვახტანვ ჭაბუკიანის

ეს ბალეტი სპეციალურ ლიტერატურაში ორი სხვადასხვა სახელწოდებით არის მოხსენიებული და ორივე სათაურის არსებობა მართებულია?

ამ ფაქტით დაინტერესებამ მეტად საინტერესო დასკვნებამდე მიგვიყვანა, რომელიც ამყარებს მოსაზრებას სახელოვნებო პროცესებზე პოლიტიკური და სოციო-კულტურული ვითარების ზეგავლენის თაობაზე. XX საუკუნეში ეს ზეგავლენა განსაკუთრებული სიმძაფრით 20-30-იან წლებში გამოვლინდა, რაც ახალშექმნილი სოციალისტური ქვეყნის მიზანმიმართულ პოლიტიკად იქცა და კომუნისტური იდეოლოგიის გაძლიერებას ემსახურებოდა.

ყველაფერი კი დაიწყო დავით ჯავრიშვილის<sup>1</sup> მიერ ვახტანგისადმი მიწერილი თხოვნით, მონაწილეობა მიეღო ქართული კულტურის დეკადაში, რომელიც 1937 წლის იანვარში უნდა ჩატარებულიყო მოსკოვში.

დავით ჯავრიშვილი დეკადის ქორეოგრაფიულ მიმართულებას ხელმძღვანელობდა. 1936 წ. 3 მაისს, ჭაბუკიანმა უპასუხა დავით ჯავრიშვილს და დაინტერესდა, რა სახის სამუშაოს სთავაზობდნენ. ასევე აცნობა, რომ მასაც რაღაც ჩანაფიქრი გააჩნია: „მეც მაქვს ქართული ბალეტის შექმნის გეგმა, რომ ჩემთვის და ლიალია ჩიკვაძისთვის<sup>2</sup> სასიამოვნო იქნება თქვენთან



დავით ჯავრიშვილი

<sup>1</sup> დავით ჯავრიშვილი – ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის თვალსაჩინო წარმომადგენელი (ქორეოგრაფი, პედაგოგი, მკვლევარი, მრავალი წიგნის ავტორი)

<sup>2</sup> ელენე (ლიალია) ჩიკვაძე – ბალერინა, ვახტანგ ჭაბუკიანის პარტნიორი

ერთად მუშაობა“.<sup>1</sup> მოლაპარაკების შედეგად ვახტანგი და ლიალია თბილისისაკენ გამოემგზავრნენ, რათა ემუშავათ პირველ ქართულ ბალეტზე „მზეჭაბუკი“.

მოსკოვის დეკადაზე საქართველოს კულტურული მიღწევების წარმოჩენა მეტად საპასუხისმგებლო საქმე იყო. დეკადისათვის საგანგებო მზადება ხელოვანთა განსაკუთრებული ჩართულობით მიმდინარეობდა. დიდი იყო სურვილი ქვეყნის დედაქალაქში რაიმე სიახლის ჩვენებისა, რაც საქართველოსადმი „კრემლის“ ინტერესს გაზრდიდა. ასეთ სიახლედ პირველი ეროვნული ბალეტის დადგმა იყო გადაწყვეტილი. შემოქმედებითი ჯგუფი იმდენად თვალსაჩინო და წარმომადგენლობითი იყო, რომ უკვე ეს უქადიდა ბალეტს წერმატებას: ლიბრეტოს ავტორი – გიორგი ლეონიძე, კომპოზიტორი – ანდრია ბლანჩივაძე, მხატვარი – სოლიკო ვირსალაძე, დირიჟორი – ევგენი მიქელაძე და, რაც მთავარია, ბალეტმაისტერი და მთავარი პარტიის შემსრულებელი – ვახტანგ ჭაბუკიანი.

„1936 წლის დეკემბრის დამლევს დაიდგა ა. ბლანჩივაძის ბალეტი „მზეჭაბუკი“, რომელიც პოეტ გიორგი ლეონიძის ლიბრეტოს მიხედვით დაიწერა და XIX საუკუნეში არაგვის ხეობის გლეხთა აჯანყების ერთ ეპიზოდს გვიხატავს“.<sup>2</sup>

დადგმა საკმაოდ მოკლე პერიოდში, სულ რამდენიმე თვეში განხორციელდა და 1936 წ. 26 დეკემბერს პირველი ჩვენებაც შედგა. მთავარ პარტიებს ვახტანგ ჭაბუკიანი (ჯარჯი) და ელენე ჩიკვაიძე (მანიჟე) ასრულებდნენ. ზოგმა ამ ჩვენებას პრემიერა უწოდა, ზოგმა კი გენერალური რეპეტიცია. ფაქტია, რომ ბალეტი დასრულებული სახით იხილა თბილისელმა

<sup>1</sup> ფაილოძე რ., დავით ჯავრიშვილი, მონოგრაფია; თბ., 2000, გვ. 219

<sup>2</sup> კაშმაძე შ., თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი, ტ. II, 1955, გვ. 315-316



მაყურებელმა. ჩვენებას უდიდესი წარმატება ხვდა წილად, რასაც თითქმის ყველა მკვლევარი ადასტურებს (ვ. კრასოვსკაიას გარდა). 30 დეკემბრის „ვეჩერნი ტბილისში“ კვითხულობთ: „მზეჭაბუკი“ პირველი ორიგინალური ქართული ბალეტია, რომელიც ჩვენი თეატრის სცენაზე გამოჩნდა ვახტანგ ჭაბუკიანის შესანიშნავი დადგმით და ს. ვირსალაძის მხატვრული გაფორმებით<sup>1</sup>. „თბილისის ოპერის თეატრში „მზეჭაბუკის“ დადგმის თარიღი შეიძლება ჩაითვალოს ქართული საბალეტო ჟანრის დაბადების თარიღად“, – წერდა პრესა.<sup>2</sup>

შემდეგი მოლოდინიც დიდი იყო. ბალეტი ჩასვეს დეკადის პროგრამაში, დაბეჭდეს აფიშები და დეკორაციები მატარებლით გაამგზავრეს მოსკოვში. შალვა კაშმაძე წერს: „მოსკოვში ქართული ხელოვნების დეკადის დროს „მზეჭაბუკის“ ჩვენებაც იყო განზრახული. აშუქებდა რა მომავალი დეკადის საკითხებს, გახუთი „პრავდა“ წერდა: „განსაკუთრებულ ინტერესს წარმოადგენს ბალეტი „მზეჭაბუკი“. იგი საინტერესოა, როგორც დამოუკიდებელი საბალეტო სპექტაკლის შექმნის პირველი ცდა“. მიუხედავად ბალეტის დიდი წარმატებისა, კომისიამ მაინც საჭიროდ დაინახა მასში ცვლილებების შეტანა. ამ სამუშაოს შესრულება ასე სახელდახელოდ ძნელი იყო, რის გამოც, პირველი ქართული ბალეტის გატანა დეკადაზე შეუძლებელი აღმოჩნდა. ა. ბალანჩივაძემ ნაწილობრივ გადაამუშავა თავისი ნაწარმოები და მალე იგი „მთების გულის“ სახელწოდებით მთელს საბჭოთა კავშირში გახდა ცნობილი“.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> ვაზ. „ვეჩერნი ტბილისი“, 30 დეკ. 1936 წ.(წიგნში - კაშმაძე შ., თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი, ტ. II, 1955, გვ. 316

<sup>2</sup> ბურთიკაშვილის ა., ცეკვის ჯადოქარი, თბ., 1960, გვ. 105

<sup>3</sup> კაშმაძე შ., თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი, ტ. II, 1955, გვ. 316

„მზეჭაბუკის“ ბედი უკუღმართად დატრიალდა. ბალეტი მოიხსნა დეკადის პროგრამიდან და დეკადაზე, მოსკოველმა მაყურებელმა ამ ბალეტის მხოლოდ ნაწყვეტი, ცეკვა „ხორუმი“ იხილა. ამ ცეკვამ ალტაცებაში მოიყვანა მაყურებელი. ჭაბუკიანის „ხორუმი“ გამორჩეულ ნომრად იყო ნაჩვენები სხვა ორი სახელმწიფო ანსამბლის (აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქართველოს სიმღერისა და ცეკვის ეთნოგრაფიული გუნდების)<sup>1</sup> ქორეოგრაფიული კომპოზიციების გვერდი-გვერდ.

„8 იანვარს დიდ თეატრში გრანდიოზული კონცერტი გაიმართა აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქართველოს ეთნოგრაფიული გუნდების, თბილისის ოპერის ორკესტრის და მსახიობთა მონაწილეობით... კონცერტზე აჩვენეს ანდრია ბალანჩივაძის ბალეტის „მზეჭაბუკის“ ნაწყვეტი ვ. ჭაბუკიანის დადგმით, ორკესტრის თანხლებით. „ამ ცეკვამ ცხადპყრო თუ რა მაღალ სიმაღლეზე შეუძლია ნიჭიერ ოსტატს აიყვანოს პოპულარული ხალხური ცეკვა, ახალი სახე მისცეს მას და შეურწყოს შესანიშნავ მუსიკას,“<sup>2</sup> – ვკითხულობთ გაზეთ „იზვესტიის“ 1937 წლის 9 იანვრის ნომერში.

კითხვაზე, რა იყო მიზეზი დასრულებული საბალეტო სპექტაკლის დეკადის პროგრამიდან მოხსნისა, ძალზე ბუნდოვან პასუხებს ვნახულობთ სპეციალურ ლიტერატურაში: „კომისიამ მოითხოვა ფინალის გადამუშავება“ (შ. კაშმაძე), „დასი არ იყო მზად ასეთი სერიოზული დადგმისთვის“ (ვ. კრასოვსკაია), „ბალეტს შურიანი და ავი მოსურნეები ჰყავდა“ (ა.

<sup>1</sup> აღმოსავლეთ საქართველოს სიმღერისა და ცეკვის ეთნოგრაფიულ გუნდს ხელმძღვანელობდნენ სანდრო კავსაძე (ლოტბარი) და ილიკო სუხიშვილი (ქორეოგრაფი); დასავლეთ საქართველოს სიმღერისა და ცეკვის ეთნოგრაფიულ გუნდს ხელმძღვანელობდნენ კირილე პაჭკორია (ლოტბარი) და დავით ჯავრიშვილი (ქორეოგრაფი)

<sup>2</sup> კაშმაძე შ., თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი, ტ. II, 1955, გვ. 331-332



**ცეკვა „ზორუმი“, ფრაგმენტი ბალეტიდან „მზეჭაბუკი“**

ბურთიკაშვილი) და მრავალი სხვა. რეალურ მიზეზს კი ყველა მკვლევარმა გვერდი აუარა (სავარაუდოდ, ეცოდინებოდათ – ა.ს.), რაც სავსებით გასაგები იყო იმჟამად ტოტალურად გაბატონებული სოციალისტური იდეოლოგიის პირობებში. არცერთმა ავტორმა არ ჩათვალა საჭიროდ გამოეაშკარაებინა პირველი ქართული ბალეტ „მზეჭაბუკის“ ვერაგული გაუჩინარების სრულიად ყოფითი და პირად ურთიერთობებზე აგებული მიზეზი, რომლის უკანაც ლავრენტი ბერიას სახელი ამოტივტივდა.

რაოდენ გასაკვირიც არ უნდა იყოს, ამ ფაქტს ნათელი მოჰფინა ქართული ცეკვის უკვდავმა ლეგენდამ ნინო რამიშვილმა, რომლის მოგონებებზეც არის აგებული წიგნის „ქართული ნაციონალური ბალეტი“ ისტორიული-ბიოგრაფიული ნაწილი: „37 წელი იწყებოდა. მოსკოვში ქართული კულტურის დეკადაზე მიჰქონდათ ვახტანგ ჭაბუკიანის „მთების გული“ (მაშინ ჯერ კიდევ „მზეჭაბუკი“ – ა.ს.). ეს იყო პირველი კლასიკური ქართული ბალეტი. წამყვან პარტიას ცეკვავდა ელენე ჩიკვაიძე, მიხეილ ლავროვსკის დედა. ბოლო წუთს

მალალი ინსტანციიდან ღირექტივა მოვიდა – ჩიკვაიძის ნაცვლად უნდა ეცეკვა ბერიას ფავორიტ ქალს. ჭაბუკიანი აღშფოთდა და სასტიკი უარი განაცხადა. ვაგონი „მთების გულის“ დეკორაციით გზაშივე ჩამოხსნეს“. იმხანად ურჩობა საკმაოდ ძნელი რამ იყო. ამით საქმე არ დამთავრდა. მოსკოვში ყველა ქართველ მოცეკვავეს და მათ შორის ნინო რამიშვილსაც განუცხადეს, რომ თავისუფლები



ნინო რამიშვილი

არიან და შეუძლიათ შინ დაბრუნდნენ – ყველა წამყვან პარტიას ბერიას რჩეული ქალბატონი ცეკვაავდა“.<sup>1</sup>

თუ ჩვენ დეკადის მასალებს გადავხედავთ, მარტივად აღმოვაჩინებთ, რომ მოსკოვში წარმოდგენილ სპექტაკლებსა და კონცერტებში წამყვან პარტიებს ელენე (ლილი) გვარამაძე ცეკვაავდა, მანვე დასკვნით საღამოზე ილიკო სუნიშვილთან ერთად ცეკვა „ქართული“ შეასრულა. „ნინო მოსკოვში დარჩა არა როგორც მოცეკვავე,



ელენე ჩიკვაიძე

არამედ როგორც ილიკოს ცოლი, „ილიკოს მოხსნა ვერ მოახერხეს, მისი შემცვლელი არავინ იყო“. დეკადა 1937 წლის 3 იანვარს დაიწყო. ნინო დროდადრო თეატრში გაივლიდა სოლმე რეპეტიციის დროს და ბერიას ბრძანებით რამდენიმეჯერ კიდევ ჩაიცვა კოსტიუმში – „დღეს იცეკვებთო“ – უბრძანებდნენ სოლმე. მაგრამ მთელი დეკადის მანძილზე მას არც ერთხელ არ

<sup>1</sup> „ქართული ნაციონალური ბალეტი-50“ (რედაქტორი კოტე ჯანდიერი); სტამბული; 1996; გვ. 26

უცეკვია“<sup>1</sup>

ლილი გვარამაძე იმ პერიოდში თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის წამყვანი მოცეკვავე, პრიმა-ბალერინა იყო. გამორჩეული სილამაზით, არისტოკრატიული ბუნებითა და ცეკვის უზადონიჭით უხვად დაჯილდოებულ ქალბატონს სავსებით



ლეგიტიმური სურვილი ჰქონდა, რომ პირველ ქართულ ბალეტში, მშობლიური თეატრის სცენაზე მას, და მხოლოდ მას, შეესრულებინა ქალის მთავარი პარტია (პირად საუბრებში მომისმენია, რომ ბალეტის დადგმის პროცესში, ელენე ჩიკვაიძესთან ერთად, მანიჟეს პარტიას ლილი გვარამაძეც ამზადებდა – ა.ს.).

**ელენე გვარამაძე**

დეკადაზე წარმოდგენილი სპექტაკლებისა და კონცერტების სარეცენზიო წერილებში

მრავლად არის მოხსენიებული ელენე გვარამაძის, როგორც ცეკვების საუკეთესო შემსრულებლის სახელი. და ეს ობიექტურ რეალობად შეიძლება მივიჩნიოთ, რადგან დღესაც ასაკოვანი ბალეტომანები, ისინი ვინც პირადად იცნობდა, ანდა უბრალოდ უნახავთ ლილი გვარამაძის ცეკვა, საუბრობენ მის განუმეორებელ მომნიბვლელობაზე, ნიჭიერებაზე და ინტელექტზე<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> „ქართული ნაციონალური ბალეტი-50“ (რედაქტორი კოტე ჯანდიერი); სტამბული; 1996; გვ. 26

<sup>2</sup> ელენე გვარამაძე, მომდევნო წლებში გახდა ქართული ქორეოგრაფიული ხელოვნების მკვლევარი, მრავალი სამეცნიერო შრომის ავტორი, დაიცვა საკანდიდატო და მოამზადა სადოქტორო დისერტაცია ქართული საცეკვაო ფოლკლორის შესახებ.

საინტერესო დეტალია, რომ, დეკადის დამთავრების შემდეგ, 14 იანვარს, კრემლში გამართულ ბანკეტზე, ლილი გვარამაძემ წარმოთქვა სამადლობელი სიტყვა ქართული დელეგაციის სახელით. ამავე ბანკეტზე ქართველი ხელოვანების დაჯილდოვების ცერემონია ჩატარდა. შრომის წითელი დროშის ორდენით დაჯილდოვებულთა შორის, დ. ანდლულაძის, მ. ბალანჩივაძის, პ. ამირანაშვილის, ა. წუწუნავას, ა. კავსაძისა და კ. პაჭკორიას გვერდი-გვერდ ელენე გვარამაძის სახელსაც ამოიკითხავთ (სიით მ. ბალანჩივაძის შემდეგ – ა.ს.). დანარჩენებს საპატიო ნიშნის ორდენი ერგოთ, მათ შორის დ. ჯავრიშვილს, ი. სუხიშვილს და ვ. ჭაბუკიანს (ამ თანმიმდევრობით – ა.ს.).

აღბათ, რომ არა ნინო რამიშვილის, განაწყენებული და შეურაცხყოფილი ქალის აღიარება, ჩვენთვის უცნობი დარჩებოდა ვახტანგ ჭაბუკიანის იმ დროისათვის წარმოუდგენლად გაბედული ნაბიჯი. მასალების დეტალურად შესწავლის შემდეგ ირკვევა, რომ იგი ორჯერ იყო დაბარებული ბერიასთან, რომელთანაც სტუმრობა შეიძლება საბედისწერო გამხდარიყო.

ვახტანგის პრინციპული პოზიცია პარტნიორთან დაკავშირებით იმ ჟამს გაუგონარ ურჩობას ნიშნავდა და, შესაძლოა, ბევრად უფრო სავალალო შედეგით დამთავრებულიყო. მაგრამ, ამ დროისთვის, ვახტანგ ჭაბუკიანის სახელი უკვე არ იყო მხოლოდ საკავშირო მასშტაბის, არამედ, მას მსოფლიო აღიარება ჰქონდა მოპოვებული.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> 1933 წელს, აშშ-ში შემდგარი წარმატებული ექსპოზიანი გასტროლის შემდეგ, ვახტანგ ჭაბუკიანი და ტატიანა ვენესლოვა, მიუნხენაჲდ მრავალი სხვადასხვა შეთავაზებისა, დაბრუნდნენ სამშობლოში, სადაც გააგრძელეს თავისი შემოქმედებითი კარიერა. სავარაუდოდ, ეს გადაწყვეტილება „დაუფასეს“ ვახტანგ ჭაბუკიანს თბილისში მომხდარი ინციდენტის დროს.

როგორც კი გადაწყდა ბალეტის დეკადის პროგრამიდან მოხსნის საკითხი, ჭაბუკიანი ლენინგრადში დაბრუნდა და მხოლოდ „დიპლომატიური“ მოლაპარაკებების შემდეგ დათანხმდა დეკადაზე „ხორუმის“ შესრულებაზე (ეს იყო „მზეჭაბუკის“ ის ნაწყვეტი, რომელშიც ქალი საერთოდ არ მონაწილეობს – ა.ს.).

XX საუკუნის 30-იანი წლები ურთულესი პერიოდია როგორც ჩვენი ქვეყნის, ასევე, რუსეთთან გადაჯაჭვული ყველა სხვა რესპუბლიკის ისტორიაში. მაშინ, მათ ერთი სახელი, „საბჭოთა კავშირი“ აერთიანებდა. „დიდი ბელადის“ ხელდასმით ეს წლები სასტიკი რეპრესიების სახელით შემორჩა კაცობრიობას. ამ წლებს შეეწირა მრავალი ნიჭიერი ადამიანი, რომელთაც ხელეწიფებოდათ ქვეყნის მომავალი განვითარება.

ჭაბუკიანმა მალევე მოახდინა თავისი სახელის „რეაბილიტაცია“. დეკადის შემდეგ, მეორე წელსვე, მან იგივე ბალეტი, შეცვლილი სახელწოდებით, „მთების გულის“ სახელით, ლენინგრადში დადგა და სწორედ ამ ბალეტმა მოუტანა მას რეფორმატორ-ბალეტმაისტერის სახელი, მაგრამ, ეს უკვე მოხდა თბილისიდან ძალიან შორს.

ლენინგრადის კიროვის სახელობის ოპერისა და ბალეტის თეატრის (ყოფილი და ამჟამინდელი „მარიინის თეატრის“) სცენაზე 1938 წლის ივნისში იხილა მაყურებელმა ბალეტი „მთების გული“. მას შემსრულებელთა ორი შემადგენლობა ჰყავდა: ჯარჯის პარტიას ასრულებდნენ ვ. ჭაბუკიანი და ს. კაპლანი, ხოლო მანიუქს ცეკვავენენ ტ. ვეჩესლოვა და ე. ჩიკვაიძე. ამ დადგამს სწრაფად მოიპოვა პოპულარობა და საბჭოთა საბალეტო ხელოვნებაში საეტაპო სპექტაკლად იქცა. ამ ბალეტში „ქართული ცეკვის ეროვნული მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული თავისებურებანი ორგანულად იყო შერწყმული კლასიკური ბალეტის ბუნებასთან... ეროვნული კოლორიტი მჭიდროდ უკავშირდება



**„მთების გული“  
ჯარჯი – ვახტანგ ჭაბუკიანი**

„მაღლაყვა“ მოიხსნა თეატრის აფიშებიდან.

ქართული საბალეტო დასი კვლავ დაუბრუნდა „მზეჭაბუკს“ 1940 წელს და 2 ნოემბერს, უკვე გადარქმეული სახელწოდებით, შესთავაზა მაცურებელს ბალეტი „მთების გული“ ს. სერგეევის რეჟისორობით, რომელშიც მთავარ პარტიებს ვ. ლიტვინენკო და ე. გვარამაძე ასრულებდნენ. ვინაიდან, ამ კონკრეტულ დადგმასთან დაკავშირებით ვახტანგ ჭაბუკიანის სახელი საისტორიო წყაროებში არსად ფიქსირდება, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ბალეტის ავტორს ამ დადგმაში მონაწილეობა არ მიუღია.

ბედის ირონიამ ვახტანგ ჭაბუკიანი და ლილი გვარამაძე სცენაზე მაინც შეახვედრა, მაშინ, როდესაც დიდი მანერით 1941 წელს თბილისის ოპერისა და

კლასიკური ბალეტის საუკეთესო ტრადიციებს<sup>1</sup> თბილისში კი, იმავე წელს, დაკარგული პირველობის ასანაზღაურებლად, ეროვნული თემატიკის სხვა ბალეტის დადგმას შეუდგნენ. 1938 წლის 30 აპრილს შედგა ბალეტ „მაღლაყვას“ პრემიერა (კომპოზიტორი შ. თაქთაქიშვილი, ბალეტ-მაისტერები ვ. ლიტვინენკო და დ. ჯავრიშვილი). თუმცა, ეს ცდა წარუმატებელი აღმოჩნდა, რაზეც იმდროინდელი პრესა დაუფარავად წერდა. შემდეგი სეზონიდან ბალეტი

<sup>1</sup> ხუჭუა პ., ქართული ბალეტი „მთების გული“, ჟურ. „საბჭოთა ხელოვნება“, № 11, 1940





ბალეტის თეატრს დაუბრუნდა მთავარი ბალეტმაისტერის რანგში. ვახტანგის მიერ დადგმულ „შოპენიანაზე“, რომლის პრემიერა თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის სცენაზე 1942 წლის 5 მაისს შედგა, რეცენზენტები წერდნენ: „სალამოს სულისჩამდგმელი იყო საბალეტო ხელოვნების დიდი ოსტატი ვახტანგ ჭაბუკიანი, რომელსაც თვალსაჩინო წარმატება ჰქონდა. მისი საუცხოო პარტნიორი ე. გვარამაძე იყო... შესრულების მხატვრული მთლიანობა, მოხდენილობა და შესანიშნავი ტექნიკა ამ ნიჭიერი მსახიობის უდავო ღირსებას წარმოადგენენ“.<sup>1</sup> შალვა კაშმაძე აღნიშნავს, რომ „მსგავსი სტრიქონები ბევრჯერ გამოქვეყნებულა იმხანად ე. გვარამაძის შესახებ და ეს სავესებით სამართლიანი იყო... ივნისში ვ. ჭაბუკიანმა დადგა ა. ბალანჩინივადის ბალეტი „მთების გული“, რომელშიაც ჯარჯის როლი თვითონ შეასრულა, მანიჟესი კი ე. გვარამაძემ. ეს ერთ-ერთი ბრწყინვალე სპექტაკლი იყო“.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> დანკევიჩი კ., „შოპენიანა“, გაზ. „ზარია ვოსტოკა“, №110 – 1942 წ. (წიგნიდან კაშმაძე შ., თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი, ტ. II, 1955, გვ.426)

<sup>2</sup> კაშმაძე შ., თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი, ტ. II; „ხელოვნება“, 1955, გვ.426



სულ მალე ისტორიას ჩაბარდა პირველი ქართული ბალეტის შექმნასთან დაკავშირებული პერიპეტეიები. მსოფლიო საბალეტო ხელოვნებას კი დარჩა დიდი მოცეკვავის და ნოვატორ-ბალეტმაისტერის, ვახტანგ ჭაბუკიანის სახელი. იგი ცხოვრების ბოლომდე საქართველოში მოღვაწეობდა. აქ აღზარდა მან

**„მთების გული“** ქართული ბალეტის მრავალი  
**მანიყე – ელენე გვარამაძე** თაობა, რომელთა წარმატებები  
ქართული ქორეოგრაფიული  
კულტურის სიამაყეს წარმოადგენს.

### გამოყენებული ლიტერატურა:

- ბურთიკაშვილი ა., ცეკვის ჯადოქარი, თბ., 1960
- ეგაძე ო., ქართული ბალეტი, თბ., 1961
- კაშმაძე შ., თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი, ტ. II, თბ., 1955
- კრასოვსკაია ვ., ვახტანგ ჭაბუკიანი, მ.-ლ., 1960/რუსულ ენაზე/
- სუხიშვილი ი., მოგონებები, (ტექსტი მოამზადა კ. ჯანდიერმა), 2008
- ფაილოძე რ., დავით ჯავრიშვილი, მონოგრაფია. თბ.. 2000
- ქართული ნაციონალური ბალეტი (რედ. კ. ჯანდიერი), თბ.-სტამბული, 1996
- ხუჭუა პ., ქართული ბალეტი „მთების გული“, ჟურ. „საბჭოთა ხელოვნება“, № 11, 1940

---

---

## **კულტურის მენეჯმენტი**

**ლალი კიკნაველიძე,**

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და  
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი,  
ხელმძღვანელი: პროფ. ნინო სანადირაძე

### **აუდიოვიზუალური კომუნიკაციები**

აუდიოვიზუალური კულტურის წარმოშობა და ფორმირება – XX საუკუნის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ფენომენია, რომელმაც მსოფლიოს პრაქტიკულად ყველა რეგიონის სოციალურ-კულტურულ პროცესებზე მოახდინა გავლენა.

აუდიოვიზუალური კომუნიკაციები – ინფორმაციის ფიქსაციისა და ტრანსლირების ფორმათა ერთობლიობაა, რომელმაც დღეს უკვე სრულფასოვანი დამოუკიდებელი ადგილი დაიკვიდრა კაცობრიობის თითქმის მთელი ისტორიის განმავლობაში გაბატონებული ვერბალურ-წერითი კომუნიკაციის გვერდით. აუდიოვიზუალური კულტურის განვითარება გამოსახულების, ხმის ჩაწერისა და გადაცემის თანამედროვე ტექნიკური საშუალებების ფართო გავრცელებას უკავშირდება (კინო, ტელევიზია, ვიდეო, მულტიმედია სისტემები).

აუდიოვიზუალური ტექსტები კომპლექსური ნაწარმოებებია, რომლებიც თავის თავში აერთიანებენ გამოსახულებით, ბგერით (ხმოვან) და ვერბალურ რიგებს. შეიძლება ითქვას, რომ დღეს კულტურული გარემოს ერთგვარი გაორმაგების, ან დუბლირების პროცესი მიმდინარეობს, რომლის დროსაც ადრე წერით ტექსტებში სრულად ასახული კაცობრიობის მიღწევების აუდიოვიზუალური ასახვა ხდება (კულტურის აუდიოვიზუალიზაცია, ან ვიზუალიზაცია). პერსპექტივაში ნებისმიერი მნიშვნელოვანი ტექსტი

არა მხოლოდ ჰიპოტეტურად, არამედ ფაქტობრივადაც წარმოგვიდგება როგორც ვერბალურ-წერიით, ასევე აუდიოვიზუალური შედარებით იდენტური ეკვივალენტების სახით. დღეისათვის უკვე მომხმარებლის არჩევანზე დამოკიდებული თუ ესა თუ ის მომხმარებელი კომუნიკაციის რომელ ფორმას აირჩევს ურთიერთობისთვის. ინფორმაციის მიღებისა და მოხმარების ხერხის თავისუფალი არჩევანი თანამედროვე კულტურის მრავალფეროვანი ბუნების გამოხატულებაა.

კომუნიკაციის სხვადასხვა ფორმის ისტორია – კინემატოგრაფის გამოგონება – გავრცელებიდან იწყება, შემდგომ კი ტელევიზიის, საყოფაცხოვრებო აუდიოვიზუალური ტექნიკის, პერსონალური კომპიუტერების, ინტერნეტისა და, ბოლოს, ვირტუალური რეალობის შექმნამდე გრძელდება. საბოლოოდ – ყოველივე თანამედროვე აუდიოვიზუალური კულტურის, როგორც ერთიანი სივრცის სხვადასხვა განშტოებას წარმოადგენს.

მთელი XX საუკუნის განმავლობაში აუდიოვიზუალური კომუნიკაციის ტექნიკამ და ტექნოლოგიებმა მნიშვნელოვანი ცვლილებები განიცადეს. თავდაპირველად, გამოსახულების ჩაწერისა და წარმოების სხვადასხვა ხერხის ძიების კონკურენტულ ბრძოლაში კინემატოგრაფმა გაიმარჯვა, რის საფუძველზეც, შემდგომ განვითარდა ფერადი, ხმოვანი, ფართოეკრანიანი და კინოს სხვა სახეობები. ამან საეკრანო კომუნიკაციის შესაძლებლობები გააფართოვა.

სხვადასხვა ოპტიკური და აუდიოჩამწერი მოწყობილობები და სხვა ტექნიკური სიახლეები დღეს საკომუნიკაციო ელემენტების სამ სფეროს მოიცავს.

1) გადაღების ობიექტები (მიკროსამყაროდან დაწყებული და კოსმოსური სივრცით დამთავრებული);

2) მათი აღწარმოების ხარისხი და სისავსე (ფერი, ხმა, და ა.შ.);

3) მათი გადაცემის ფორმები, მათ შორის ტრანსფორმაციები, რომლებსაც ობიექტები განიცდიან საკომუნიკაციო და, კერძოდ, მხატვრული საქმიანობის პროცესში. აქედან გამომდინარე, ე. წ. ტექნიკური ფილტრების სემიოტიკური და გამომსახველობითი როლის შესწავლა მთლიანად საეკრანო კომუნიკაციების შესწავლის უმნიშვნელოვანესი ნაწილია.

საბოლოო ჯამში, საეკრანო კომუნიკაციების ფორმებს და განვითარებას ეკრანის სოციალური ფუნქციონირების ფორმები განაპირობებენ. სწორედ ისინი განსაზღვრავენ, თუ მუდმივად მზარდი ტექნიკური შესაძლებლობებიდან რა იქცევა თანამედროვე აუდიოვიზუალური კულტურის პრაქტიკის შემადგენელ ნაწილად და რა დარჩება მის მიღმა. მნიშვნელოვანია იმის აღნიშვნა, რომ აუდიოვიზუალური კულტურის სფეროზე არა მხოლოდ სოციალურ-ფსიქოლოგიური და კულტურული ფაქტორები ახდენენ გავლენას, არამედ ეკონომიკური ფაქტორებიც მნიშვნელოვან როლს თამაშობენ. ტექნიკის განვითარება, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ასევე დამოკიდებულია ეკონომიკაზე და ტექნიკურ პროგრესზე.

ახალმა ტექნიკურმა საშუალებებმა მეორეხარისხოვნად აქცია კინოსა და ტელევიზიას შორის ის განსხვავებები, რომლებსაც ეფუძნებოდა მათი რადიკალურად განსხვავებულ საეკრანო-საკომუნიკაციო სისტემებად წარმოჩენის ტრადიცია. აუდიოვიზუალურმა კომპლექსმა კვლავ მთლიანობა შეიძინა. პერსპექტივაში განხდება ჰოლოგრაფია, უკვე არსებობს ვირტუალურ რეალობაში კომუნიკაციის სხვადასხვა და აქამდე გამოუყენებელი საშუალება. ეს ყოველივე ტრადიციული გაგებით, ეკრანის საზღვრების რღვევასა და საკომუნიკაციო საშუალებების უშუალოდ ადამიანთან მიახლოების და მის ბუნებრივ საარსებო გარემოში უშუალო შეღწევას განაპირობებს.

ჩვენს განსაკუთრებულ ინტერესს საეკრანო კომუნიკაციის მხატვრული ფორმები წარმოადგენს, მათ შორის ფილმები, კომპიუტერული თამაშები, ანიმაცია, სხვადასხვა პლატფორმისთვის წარმოებული ციფრული ინტერაქტიული პროექტები.

დღეს „ფილმს“ მოძრავი გამოსახულების ნებისმიერ ჩანაწერს უწოდებენ, მისი მატარებლის მიუხედავად. ამგვარი ფართო მიდგომა, საშუალებას გვაძლევს განვსაზღვროთ, ერთი მხრივ, აუდიოვიზუალური საკომუნიკაციო დიაპაზონის მასშტაბი, მხატვრული მოვლენების ხვედრითი წილი და მნიშვნელობა, მეორე მხრივ – კინოსა და, მთლიანად, აუდიოვიზუალური კომუნიკაციის სისტემის ადგილი.

დღეს უკვე ნათელია, რომ საეკრანო შემოქმედების გავრცელების ხარისხი, მასობრიობა და ხელმისაწვდომობა მეტწილად ახასიათებს სატელევიზიო და ციფრულ მაუწყებლობას და არა კინოთეატრებს, მათი შეზღუდული რაოდენობის აუდიტორიით. მაგრამ ზემოთქმული არანაირად არ ნიშნავს საეკრანო ხელოვნების გავლენის დიაპაზონის შემცირებას. პირიქით, აუდიოვიზუალური პროდუქციის ობიექტური ანალიზი (პროდუქციის მთელი მრავალფეროვნების, ცალკეული ქვეყნებისა და რეგიონების სოციალური და ისტორიულ-კულტურული სპეციფიკის გათვალისწინებით) მხატვრული კომპონენტის წილის განუხრელ ზრდას გვიჩვენებს:

პირველ რიგში, – ტელევიზია ყოველთვის იყო და არის სრულიად სხვადასხვა ჟანრისა და ხანგრძლივობის საეკრანო სახელოვნებო ნაწარმოებების გავრცელების მნიშვნელოვანი პლატფორმა. იგივე როლი დაეკისრა DVD დისკებსა და ციფრულ (მათ შორის VOD, Video On Demand) პლატფორმებს.

მეორე, – იზრდება მხატვრულობის როლი პოლიფუნქციურ ფორმებში – დოკუმენტურ, სამეცნიერო-პოპულარულ, სასწავლო აუდიოვიზუალურ პროდუქციაში.

თუმცა ეს პროცესი საკმაოდ წინააღმდეგობრივიცაა. კინემატოგრაფიულ კონტექსტში მხატვრული კომპონენტები ხშირად არამართებულად თვითკმარ მნიშვნელობას იძენდა საინფორმაციო-შემოქმედებით, საგანმანათლებლო, დოკუმენტურ, სამეცნიერო-პოპულარულ და სხვ. კომპონენტებთან მიმართებაში. ტელევიზიამ აღადგინა თანაფარდობა საეკრანო ხელოვნების საერთო საკომუნიკაციო და მხატვრულ-შემოქმედებით კომპონენტებს შორის. იმავედროულად, ხელს უწყობს ხელოვნების სფეროში არამხატვრული მოვლენების ფართოდ შეღწევას.

მესამე, – აუდიოვიზუალური კომუნიკაციის ახალი საშუალებები სტიმულირებას უწევენ მხატვრული შემოქმედების ახალი ფორმების განვითარებას. მართალია, ეს ფორმები ხშირად არაორიგინალურია, მაგრამ ისინი ვითარდებიან, მაგ., სატელევიზიო მაუწყებლობის ან ცირფული საკომუნიკაციო სისტემის წიაღში. ამ სფეროს შეიძლება მივაკუთვნოთ სპეციალური სატელევიზიო ფილმები და სპექტაკლები, სხვადასხვა სახის ციკლები და სერიალები (რომელთა განვითარების ტენდენციებზე ცალკე უნდა ვისაუბროთ, მათი წარმოების მნიშვნელობისა და მასშტაბურობიდან გამომდინარე), ვიდეოჩანაწერები და სხვ. კინოპროდუქციისთვის ტრადიციული მეტრაჟისა და ჟანრული შეზღუდვების მოხსნა ხელს უწყობს მხატვრულ ძიებებს იმ მიმართულებებით, რომლებიც ადრე კინოთეატრების ძირითადი რეპერტუარის იძულებით პერიფერიაზე რჩებოდა.

ბევრი ფილმი ახლა ორი ვარიანტით იქმნება: კინოთეატრისთვის და სატელევიზიო ფორმატით. აგრეთვე, იქმნება მულტიმედია და ე.წ. ქროსმედია პროექტები, რომლებიც წინასწარვე გათვლილია სხვადასხვა პლატფორმაზე ფუნქციონირებისთვის, როგორებიცაა: კინო, ტელევიზია, კომპიუტერული თამაშები, სატელეფონო აპლიკაციები, ინტერაქტიული

ვებ გვერდები, კონსოლები, და სხვ.

კულტურის სფეროს მართვის სრულყოფა მოითხოვს აუდიო ვიზუალური პროდუქციის წარმოებასთანაც ახალ მიდგომას. ჩვენი დროის პარადოქსია ის, რომ არასდროს აქამდე ხალხი არ უყურებდა ამდენ ფილმს ტელევიზიითა და კომპიუტერის ეკრანებზე; არასოდეს ამდენი ფილმის არჩევანი არ იყო ასეთი ფართო და მრავალფეროვანი, მაგრამ იმავდროულად, არასდროს აქამდე აუდიოვიზუალური წარმოება არ იყო ასე მოწყვლადი მეკობრული ბაზრის წინაშე. ეს საკითხი მთელ მსოფლიოში წარმოადგენს პრობლემას, მაგრამ ჩვენთან და პოსტსაბჭოთა ქვეყნებში ფილმების მეკობრული გავრცელება თითქმის ტოტალურად ხდება, ხოლო კინოწარმოება ფინანსურად სავალალო მდგომარეობაშია და სადისტრიბუციო არხები, როგორც წესი, არ იღებენ (ან ვერ იღებენ) მონაწილეობას ფილმების წარმოებაში მაშინ, როცა ევროპასა და ამერიკაში ფილმის საერთო ბიუჯეტის შევსება დიდ წილად სადისტრიბუციო კომპანიების დაფინანსებით ხდება, შემდგომ მზა პროდუქციაზე გარკვეული სალიცენზიო უფლებების სანაცვლოდ.

აუდიოვიზუალური კომუნიკაციებისა და საეკრანო ხელოვნების განვითარება კომპლექსურ საკითხს წარმოადგენს, რადგან შეიცავს როგორც ეკონომიკურ, ტექნიკურ (ახალი საინფორმაციო ტექნოლოგიების განვითარება), სოციალურ ფაქტორებს, აგრეთვე უშუალოდ კულტურისა და ხელოვნების სხვადასხვა მიმართულების განსხვავებულ ფაქტორებს, რომლებიც ერთმანეთს მჭიდროდ უკავშირდება და ზოგჯერ არაპროგნოზირებად შედეგებს იწვევს.

„საეკრანო კულტურის“ ცნებას არა მხოლოდ კინო, ტელევიზია, ვიდეო და მათი მხატვრული ფორმები უკავშირდება, არამედ კომპიუტერის ეკრანიც (დისპლეი). შეითვისა რა კინემატოგრაფის



(და შემდგომ, ტელევიზიისა და ვიდეოს) აუდიო-ვიზუალური შესაძლებლობები, შეავსო და გარდასახარა ისინი, ეკრანი კულტურის სამივე პლატფორმის – სამეცნიერო, ყოფითი და მხატვრული – ახალი ფორმების მატერიალური მატარებელი გახდა.

მნიშვნელოვანი ფაქტია ის, რომ კომპიუტერული ტექნოლოგია ისტორიულად პოლიგრაფიულ ტექნოლოგიას მოსდევს და შესაბამისად, საკომუნიკაციო ტექნოლოგიების განვითარების ჯაჭვის ლოგიკურ რგოლად გვევლინება; ხოლო კომპიუტერი არა იმდენად საუკუნის ტექნიკური საოცრებაა, რამდენადაც ტექნოლოგიური ევოლუციის აუცილებელი რგოლი.

თანამედროვე სამყაროში კომპიუტერი, საინფორმაციო ქსელების არსებობის წყალობით, მსოფლიო კულტურის არსებობის ახალ დინამიკურ საშუალებად იქცევა. კომპიუტერული გვერდის აქამდე წარმოუდგენელი მობილობა და შინაარსის ცვალებადობის შესაძლებლობა მკითხველს/მაყურებელს მასთან ინტერაქციისკენ უბიძგებს. გარდა ამისა, გლობალური ქსელი მის პოტენციურ ზეტევადობას უზრუნველყოფს მონაცემთა ბანკებისა და საექსპერტო სისტემების გარეშე, რაც ასევე უმნიშვნელოვანესი ფაქტორია.

ეკრანის ინტერაქტიულობა ის საოცარი, სასწაულებრივი ფენომენია, რომელიც, თავის მხრივ, ახალი საეკრანო მხატვრული და ფუნქციური შესაძლებლობების ფართო განვითარების წინაპირობა გახდა.

ორი ტრადიციული ტიპის საკომუნიკაციო ფორმის – პირადი კონტაქტის (ანუ უშუალო ურთიერთობის კულტურის, რომელიც ადამიანთა ცივილიზაციის საბაზო ფენას წარმოადგენს) და წერიითი კულტურის გვერდით ჩამოყალიბდა მესამე ტიპის კულტურა – საეკრანო კულტურა.

საეკრანო კულტურის მხატვრულ გამოვლინებებს

პრინციპულად განსხვავებული პოეტიკა ახასიათებს: არა თხრობის პოეტიკა, რომელსაც პრაქტიკულად მთელი ტრადიციული წერიტი კულტურა ეფუძნება, არამედ დიალოგის პოეტიკა. ეს, უპირველეს ყოვლისა, ავტორის დიალოგია მაყურებელთან/მკითხველთან, რომელიც ჩართულია „მაყურებელი-კომპიუტერის ეკრანი“ წყვილისთვის საერთო კულტურული ტექსტის შექმნის აქტიურ პროცესში. დიალოგი კი არის სტრუქტურა, რომელიც თხრობაზე უფრო ღრმაც არის და უფრო მოქნილიც, რადგან აქ ტექსტის შექმნის პროცესში ყოველთვის ჩართულია ორივე პარტნიორის ინტერესი. სწორედ დიალოგის მსგავსი სტრუქტურები ქმნიან ნებისმიერი კულტურის სიღრმისეულ ცენტრს – ტრადიციის გადაცემას და გადაცემის ტრადიციას, ანუ ყველა ადამიანსა და კულტურებს შორის პოტენციური და აქტუალური ურთიერთობის ველს. ცხადია, ეკრანთან დიალოგი დღეს ატრაქციონის, კომპიუტერული თამაშის დონეზე არსებობს, მაგრამ ატრაქციონიდან და სანახაობიდან დაიწყო კინემატოგრაფიც. ასევე ატრაქციონი იყო პირველი პრაქსინოსკოპების „გაცოცხლებული სურათები“ – ანიმაციური ფილმების პროტოტიპები, საბაზრო მოედნების სანახაობებიდან დაიწყო თეატრიც...

საეკრანო შემოქმედების სხვადასხვა ფორმები სულ უფრო მჭიდროდ ურთიერთქმედებენ როგორც ერთმანეთთან, ასევე კულტურის სხვადასხვა ტრადიციულ ფორმებთან. ხდება ლიტერატურული ნაწარმოებებისა და თეატრალური დადგმების ეკრანიზაცია, სამუზეუმო და საგამოფენო დარბაზებში საეკრანო ციფრული გზამკვლევები ვრცელდება, იქმნება ფილმი – კონცერტები და ვიდეოკლიპები, კინოფილმებს უჩვენებენ ტელევიზიით და ავრცელებენ DVD დისკებით ან ე.წ. Video OnDemand – კომპიუტერული პლატფორმების საშუალებით. სატელევიზიო ფილმებს

კინო ეკრანებზე უშვებენ. სატელევიზიო მაუწყებლობა მნიშვნელოვან გავლენას ახდენს კინოთეატრებში მაყურებელთა რაოდენობაზე, იცვლება აუდიტორიის შემადგენლობა და სხვადასხვა საეკრანო ფორმასთან მათი დამოკიდებულება. ინტერნეტი საბოლოოდ გადაიქცა გლობალურ საკომუნიკაციო სარკე-ეკრანად, რომელშიც კაცობრიობის არა მხოლოდ ცოდნა და გამოცდილება, არამედ გრძნობებიც აისახება. ყოველივე ამასთან ერთად, დღეს ეკრანი სამეცნიერო ძიებების უმნიშვნელოვანესი ნაწილი გახდა და მხატვრულ-გამომსახველობითი ფუნქციების გარდა, საკომუნიკაციო სისტემათა ფართო მრავალსახეობას მოიცავს – ტექნიკური, სარეკლამო, სასწავლო, სამეცნიერო-პოპულარული, ქრონიკულ-დოკუმენტური, მხატვრული და ანიმაციური ფილმების, პროგრამებისა და თამაშების ჩათვლით.

აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ კინემატოგრაფისა და ტელევიზიისთვის დამახასიათებელი მრავალფუნქციობა ამა თუ იმ სახით ახასიათებს ხელოვნების ყველა იმ დარგს, რომელთა ნაწარმოებებიც მაყურებელს ერთდროულად ინფორმაციასაც აწვდიან, პროპაგანდას უწყვენ, აღმზრდელით, საგანმანათლებლო და გასართობ ფუნქციებს ასრულებენ.

ტრადიციული სახელოვნებო დარგებისგან განსხვავებით, საეკრანო კომუნიკაციის განხორციელება გარკვეულ ტექნიკურ აღჭურვას მოითხოვს. ყველასათვის ცხადია, რომ როცა ფერწერის ან გრაფიკის სხვადასხვა ტექნიკაზე ვსაუბრობთ, არ ვგულისხმობთ სამეცნიერო-ტექნიკურ პროგრესთან დაკავშირებულ ტექნიკას და ტექნოლოგიებს. რაც შეეხება ეკრანს, აქ საქმე სულ სხვაგვარადაა. საეკრანო კომუნიკაციის განვითარება მთლიანად არის დამოკიდებული ტექნიკის განვითარებაზე, ახალ ტექნოლოგიებსა და ზოგადად, სამეცნიერო-ტექნიკურ პროგრესზე.

დღეს მსოფლიოში ახალი საეკრანო ფორმების

განვითარება და მათი ეკონომიკურ-საორგანიზაციო ფორმების ჩამოყალიბება ხდება. კინემატოგრაფის, როგორც საეკრანო კულტურის ერთ-ერთი ტრადიციული ფორმის, არსებობაც მუდმივ ტრანსფორმაციას განიცდის და ეს პროცესი ამჟამად აქტიურად მიმდინარეობს. ხშირ შემთხვევაში, მხატვრული პროცესის „მკაცრი“ ეკონომიკური მეთოდებით რეგულირება ხდება. მმართველობით გადაწყვეტილებას შეუძლია განუსაზღვრელი ვადით გადადოს, ან სულაც, გააუქმოს შემოქმედებითი ჩანაფიქრის რეალიზაციის შესაძლებლობები. არარეალიზებული პროექტების რაოდენობა კინოში გაცილებით მეტია, ვიდრე თეატრში, ლიტერატურასა ან მხატვრობაში, სადაც ავტორი, უმეტეს წილად, თავად განსაზღვრავს ნაწარმოების არსებობა-არარსებობის საკითხს, ხოლო საზოგადოება მხოლოდ მისი გავრცელების ხარისხს არეგულირებს (ჩართონ თუ არა სურათი ექსპოზიციაში, გამოაქვეყნონ თუ არა წიგნი და რა ტირაჟით, და ა.შ.).

კინემატოგრაფის შემთხვევაში, გადაწყვეტილების მიღებაში უდიდესი როლი პროდიუსერს აკისრია, რომელიც შეიძლება იყოს როგორც ინდივიდუალური პირი (დამოუკიდებელი პროდიუსერი), ასევე კინოსაწარმოო კომპანია. საპროდიუსერო ინსტიტუციის არსებობა კინოწარმოების არსებობისა და განვითარების უმნიშვნელოვანესი პირობაა. ჩვენს ქვეყანაში საპროდიუსერო პრაქტიკის განვითარებას პირდაპირი კავშირი აქვს კინოინდუსტრიის ჩამოყალიბების შესაძლებლობებთან, ასევე ჩვენი კინემატოგრაფიული ტრადიციების შენარჩუნებასა და განვითარებასთან.

პროდიუსერის როლი კიდევ უფრო იზრდება საეკრანო კულტურის ახალი ფორმებისა და ტექნოლოგიების ათვისების აუცილებლობის კონტექსტში. ამ პროცესში ჩართვის გარეშე შეუძლებელია აუდიოვიზუალური სფეროს, მათ შორის კინემატოგრაფის, შემდგომი

განვითარება და ამ პროცესში, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, საკვანძო როლი და ფუნქცია პროდიუსერს აკისრია. მისი პროფესიული მომზადების ხარისხი და გამოცდილება განაპირობებს თანამედროვე საეკრანო პლატფორმების შესაბამისი ვიზუალური კონტენტის სწორად შერჩევასა და მისი შესაბამისი ფორმითა და ტექნოლოგიებით რეალიზებას. ეს ის პროცესია, რომელიც, საბოლოო ჯამში, ქვეყანაში აუდიოვიზუალური საეკრანო კულტურის ჩამოყალიბებას განაპირობებს.

აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ თანამედროვე საეკრანო კულტურის ჩამოყალიბების უმნიშვნელოვანესი ფაქტორი სხვადასხვა აუდიოვიზუალური ფორმების ერთობლიობაა, შესაბამისად – უნდა ვიფიქროთ სხვადასხვა ფორმის კომპლექსურად არსებობის შესაძლებლობებზეც. უნდა გვახსოვდეს, რომ ამ პროცესის ხელშეწყობაში, სახელმწიფოსთან ერთად, შეძლებისდაგვარად, ყველა საზოგადოებრივი და კერძო ინსტიტუცია უნდა იყოს ჩართული. მხოლოდ ამ შემთხვევაში იქნება შესაძლებელი ჩვენს ქვეყანაში სრულფასოვანი აუდიოვიზუალური საკომუნიკაციო სისტემის შექმნა-ჩამოყალიბება.

### გამოყენებული ლიტერატურა:

- Christiaan De Beakelaer, Developing Cultural Industries, European Coultural Foundation, 2012
- Казарян Р. Эволюция форм киносинтеза. Искусство кино, № 3, 1982
- Жижек С. Киберпространство, или Невыносимая замкнутость бытия // Искусство кино. №1. 1998

---

---

**ნათია კობალეიშვილი,**  
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და  
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის  
ასისტენტ-პროფესორი

**ქართული კინოს წარმოების  
მენეჯმენტის პრობლემატიკა 1900-2000  
წლებში**

კინოს მენეჯმენტის განვითარების პროცესი საქართველოში ისევე, როგორც ყველა ქვეყანაში, მჭიდროდაა დაკავშირებული ზოგად სოციალურ-პოლიტიკურ მდგომარეობასთან და წარმოების ტექნიკურ-მატერიალურ სირთულეებთან. განსაკუთრებით მძიმე სურათი, ამ მხრივ, ჩვენს ქვეყანაში 1900-იან წლებში განვითარდა, როდესაც სუბსიდირების პროგრამები და დაფინანსების ერთიანი სისტემა, ფაქტობრივად, არ არსებობდა, ხოლო საბჭოურ მოდელზე მორგებული სტუდიური წარმოების პრაქტიკა სახელმწიფოს მხრიდან აღარ ხორციელდებოდა. ძველი თუ ახალი თაობის კინემატოგრაფისტთა პროექტები ერთგვარად თავისუფლდებიან იდეოლოგიური მარწუხებისაგან, თუმცა, იძენენ არჩევანის თავისუფლებისთვის დამახასიათებელ სირთულეებს – დაფინანსების ალტერნატივის უქონლობას და კინოს წარმოების მმართველი ინსტიტუციების გაუქმების შედეგებს.

მსოფლიო პროცესის გამოცდილება, ამ მხრივ, კარდინალურად სხვა, მრავალმხრივ სურათს ქმნიდა, ვინაიდან წარმოებითი სისტემები სხვა ქვეყნებში ბუნებრივად იყო დამოკიდებული თავისუფალ საბაზრო ეკონომიკაზე.<sup>1</sup> პირველი, რაც ამ კრიზისმა ცხადყო, კინოს წარმოების ცენტრალიზებული სისტემა სრულიად მოიშალა. ეს ბუნებრივიცაა: არც ერთი

---

<sup>1</sup> Антон Данилец, Образовательная программа менеджмент в кино, 2014, გვ. 2

---

---

ქვეყნის კინონდუსტრიის მენეჯმენტის ისტორიაში არ ვითარდებოდა სისტემა, რომელიც რომელიმე პოლიტიკური ფორმაციის ნგრევის შედეგებს განიცდიდა. საქართველოში აღარ არსებობდა დაფინანსების საბიუჯეტო წესი და, შესაბამისად, საჭირო იყო ახალ რეგულაციებზე გადასვლის პროცესში საერთაშორისო გამოცდილების გათვალისწინება. მიუხედავად ამგვარი რეალობისა, სინამდვილემ შეუძლებელი გახადა ფილმის დირექტორის, მწარმოებლისა და გაქირავების სისტემის წარმომადგენელთა საქმიანობის ახლებურად დანახვა-რეალიზება. საქმე ის არის, რომ საბჭოთა სისტემა საბიუჯეტო დაფინანსებით უზრუნველყოფდა ფილმწარმოებას და ფილმის დირექტორების, ასისტენტების, ტექპერსონალის მართვის უზრუნველყოფაც, დეკლარირებული მითითებების გათვალისწინებით ხდებოდა.

1990-იანი წლების კრიზისში, ბიუჯეტის არქონასთან ერთად, საჭირო გახდა მენეჯმენტის მართვის გამოცდილების თავიდან ათვისება, რაც საპროდიუსერო საქმიანობის შესწავლასა და მის დანერგვაში გამოიხატებოდა. ახალი დროის მოთხოვნათა თანახმად, დაფინანსების მოძიებამ ქაოტური სახე მიიღო. იგივე შეიძლება ითქვას პროფესიულ კადრებზე, რომლებიც პროექტების კოორდინირებას უზრუნველყოფდნენ. ამ გზაზე, საპროდიუსერო და სამენეჯერო საქმიანობას ხშირად თავად რეჟისორები მიმართავდნენ და ვინაიდან, ახალგაზრდა თაობის კინორეჟისორთა გამოცდილება, ამ მხრივ, თითქმის არაფერზე იყო დაფუძნებული, მართვითი კრიზისი კიდევ უფრო გაღრმავდა. რაოდენ უცნაურადაც არ უნდა ჟღერდეს, უფროსი თაობის კინემატოგრაფისტები, რომლებიც საბჭოთა კინოს რეალობაში მუშაობდნენ, ბევრად უფრო მომზადებულნი შეხვდნენ ამ პროცესს: ფაქტია, წარმოების პროცესში, 1970-80-იან წლებში და მანამდეც, ათწლეულების

მანძილზე, მათ თავად უწევდათ ფილმწარმოების პროცესში აქტიური მონაწილეობა. ამიტომ, დონორთა მოძიებისა თუ წარმოების მართვის მხრივ, გუნდური მუშაობის თვალსაზრისითაც, მათ მეტი გამოცდილება ჰქონდათ.

დღესაც და, ამ პროცესის დასაწყისში, 1990-იან წლებშიც, კინემატოგრაფისტთა ძირითადი სურვილი და მიზანი საქართველოში კინოწარმოების აღდგენა იყო, რაც სამენეჯმენტო სისტემის გარეშე წარმოუდგენელია. ძირეული მართვის სისტემის დამკვიდრება კი, ერთი მხრივ, ფინანსურ საკითხებზე, ხოლო, მეორე მხრივ, გამოცდილების ათვისებაზე იყო დამოკიდებული.

სტუდიების დახურვის პრობლემამ, თავდაპირველად, შექმნა ძირეული კრიზისი – მოიშალა არა მხოლოდ წარმოებისთვის აუცილებელი ბაზა, მთავარი ობიექტი, არამედ, საბჭოური მენეჯმენტის – იმავე, ღირებულების მუშაობის ტრადიციაც. მართვის სისტემის არქონა კი, თავის მხრივ, ვეღარ განაპირობებდა სახელმწიფო საბიუჯეტო შემოსავალს, რაც მას კინოსგან წლების მანძილზე ერგებოდა. უცხოელი კინომწარმოებლების მოზიდვა თითქმის უტოპიას გაუტოლდა, ვინაიდან ქვეყანამ ტერიტორიული მთლიანობა დაკარგა და სამოქალაქო ომი გადაიტანა. ყოველივე ამან ძირეულად იმოქმედა ნებისმიერ ინვესტიციასა თუ ინტერესზე, ქვეყნის შიგნით არსებულ კინოს დეგრადირებად პროცესზეც.

შემოქმედებითი აზრის, იდეის თავისუფლება უკვე არა ცენზურულ, არამედ წარმოებით პრობლემებს გადააწყდა. ახალმა ტექნოლოგიებმა, ასევე ახალი პროდიუსერინგის ინტერესებში ადგილი ვერ დაიმკვიდრა. კინო სინამდვილეს ვეღარ უწყობდა ფეხს. ნაწილი ფილმებისა, რომლებიც ამ ფონზე შეიქმნა, ტექნიკური თვალსაზრისითაც და ხარისხითაც (მხატვრულ ღირებულებებზე აღარაფერს ვიტყვით), აძლიერებდა იმ აზრს, რომ წარმოების მართვის არაკომპეტენტურობა,



კინოს სახიერ განვითარებას შეუძლებელს ხდიდა. ამის მაგალითია ფილმები: „ომი ყველასათვის ომია“ (რეჟ. დევი აბაშიძე, 1990), „ახალი არკადია“ (რეჟ, თემურ ფალავანდიშვილი, 1986), „ზმანებანი აღლუმებს შორის“ (რეჟ. ბიძინა ჩხეიძე, 1989) და მრავალი სხვა. თავისუფალმა საბაზრო ეკონომიკამ აპარატურა და სტუდიების ინფრასტრუქტურა, გარდა სიძველისა, საერთაშორისო ასპარეზზეც გამოუსადეგარი გახადა. არსებულმა ქაოსმა თავისთავად შექმნა ახალი რეალობა, აუცილებელი გახადა მართვის ახალი პრინციპების მოძიება და დანერგვა. ეს კი ყოველთვის გულისხმობს: წარმოების მაღალ სტანდარტს, ხარისხის ნიშანს, სარეკლამო და საბაზრო კამპანიის მენეჯმენტს. შესაბამისად, პირადი და კერძო ინვესტირებით დაიწყო უკვე დაწყებული პროექტების დასრულება საპროდიუსერო და მენეჯმენტის სფეროში ახალმოსულმა სპეციალისტებმა. კონკურენცია მცირებიუჯეტიანი ფილმების წარმოებაშიც კი არ ურიგდებოდა კომპრომისებს. ამდენად, ქართული ფილმები, განმთავანებისა და გამოსახულების ხარისხის მხრივ, საფესტივალო მოთხოვნებს კვლავ აკმაყოფილებდა.

მართვის განხორციელება მსოფლიო კინო-ინდუსტრიაში არსებული ისტორიული გამოცდილების გარეშე 1990-იან წლებში გართულდა და პოსტსაბჭოთა სინამდვილისათვის დამახასიათებელი წინააღმდეგობებით წარიმართა: თვითდინებაზე ორიენტირებული დაფინანსების ძიება, კინოწარმოების მენეჯმენტის არაპროფესიონალიზმი. საქართველოს კინემატოგრაფი საერთაშორისო ბაზრების უქონლობამაც დიდი დილემის წინაშე დააყენა და პოსტ-პროდუქციის სისტემაზე აქცენტების გაკეთება შეუძლებელი გახდა. შეიქმნა საქართველოს ეროვნული კინოცენტრი, რომელმაც ორიენტირი ამ პრობლემების გადაწყვეტაზე აიღო. მენეჯმენტის ამგვარი მიმართულებით სვლამ, პირველად,

90-იანი წლების მიწურულს შვა აზრი, საერთაშორისო გამოცდილებიდან საფრანგეთის კინოცენტრის მოდელის ქართულ სინამდვილეში დამკვიდრებაზე. კინოცენტრი დარჩებოდა იმ პოზიციაზე, იმ ფონდის არსს გაამართლებდა, რომელსაც სახელმწიფო აფინანსებს. ამრიგად, პროდიუსინგის განხორციელებას და მენეჯმენტის წარმართვას, ნაწილობრივ, სახელმწიფოც უზრუნველყოფდა და, შესაბამისად, დააფინანსებდა იმ პროექტებს, რომლებიც ეროვნული კინოს ინტერესებსაც უპასუხებდნენ.

2000-იანი წლებიდან დღემდე, წარმოების მენეჯმენტის სისტემატიზირებისთვის შეიცვალა საბაზრო და სამაყურებლო ინტერესების შესწავლისადმი დამოკიდებულება. გაჩნდა მხატვრული და დოკუმენტური ფილმების წილობრივი დაფინანსების სისტემა, თუმცა, წარმოების მართვა ჯერ-ჯერობით მატარებელია იმ პრობლემებისა, რომლებმაც 90-იან წლებში იჩინა თავი.

ახალი პროექტის განმარტება კინოში, რაღა თქმა უნდა, მაინც რისკ-ფაქტორს უკავშირდება, ამიტომ, 2000 წლებიდან დღემდე, ყოველივე, რაც კი კინოს წარმოების მენეჯმენტის შემადგენელს გულისხმობს – ახალი პროექტის ბაზარზე გატანა, მოთხოვნილების შესწავლა, პოსტ-პროდუქცია და თანამედროვე კრეატივის ელემენტები მარკეტინგის მიერ მაყურებლის ინტერესებისა და სანახაობის შექმნის ერთობლიობაში გაწეულ შრომას უკავშირდება. ქართულ რეალობაში ჯერ კიდევ რთულია პერსონალური იმიჯის შექმნა, ანდა, იმავე ბრენდინგის დამკვიდრება. ამისათვის კი აუცილებელია, თუნდაც, მსახიობის, რეჟისორის, სტუდია-მწარმოებლის ყოველმხრივ უზრუნველყოფა. წამყვან ქვეყნებში ეს პროცესი სპეციალისტებისა და მარკეტოლოგების ჯგუფს აბარია, მაგრამ ისევე, როგორც სხვადასხვაგვარია დღეს კინობაზრის მასშტაბები

უამრავ ქვეყანაში, ასევე სხვადასხვაგვარია წარმოების მენეჯმენტის განვითარების თავისებურებები.

მარკეტინგისა და მენეჯმენტის სახასიათო ნიშნები კინოში არა მხოლოდ თემისადმი ინტერესს განაპირობებს, არამედ, სოციალურ სინამდვილეზეც აისახება და ზეგავლენას სხვა სფეროებშიც ავლენს ხოლმე.<sup>1</sup>

დღეისთვის, ფილმის წარმოებისთვის შექმნილი ჯგუფი, ძირითადად, ინდივიდუალური მიღგომის საფუძველზე კომპლექტდება, რაც, საბოლოოდ, რაიმე სახის ნეგატიური ტენდენცია, არ არის. თუმცა, ამ მხრივ, აღმასრულებელი პროდიუსერებისა და შემსრულებლების, ასისტენტების ფუნქციური დატვირთვა, სასურველია, თავისი კონკრეტული მიმართულებით განვითარდეს და არა შემოქმედებით საკითხებთან მჭიდრო კავშირში.

დღეს რომელიმე პროექტს, თავისთავადს თავისი თემატურობით, ანდა, დოკუმენტური საკითხის აქტუალობით, ხშირად არა ერთი, არამედ, რამდენიმე აღმასრულებელი პროდიუსერიც ჰყავს და ამას, რაღა თქმა უნდა, მისი საბიუჯეტო თავისებურებანი განსაზღვრავს. ფილმის ბიუჯეტის წარმოების კონტროლი კი ერთ-ერთი ყველაზე რთული სეგმენტია მმართველობით პროცესში, რაც, ხშირად, არა ერთ კონკრეტულ პიროვნებას, ან ორ ადამიანს, არამედ – ჯგუფს აკისრია. დროა დრო ეს სირთულეებს ქმნის, რესურსების პრიორიტეტებით გადანაწილების მხრივ, ვინაიდან უნდა გაკონტროლდეს, როგორც ფილმის წარმოების მთლიანი ბიუჯეტი, ასევე – ყოველდღიური ხარჯი, რაც უპირველეს ყოვლისა, სწორედ პრიორიტეტების გადანაწილებას გულისხმობს.

კინოცენტრი, შექმნიდან დღემდე, კინოპროექტებისა და სცენარების წილობრივ დაფინანსებას ეწევა.

---

<sup>1</sup> სანადირაძე ნინო, კულტურის სფეროს პროექტების მენეჯმენტი და დაგეგმარება. საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი თბილისი, 2011

საერთაშორისო მოთხოვნათა გათვალისწინებით, 2000 წლიდან დღემდე, ამგვარ პროექტებში დამკვიდრდა წარმოების მენეჯმენტის ის ტიპი, რომელიც ფილმის წარმოების ფიზიკურ პროცესს სრულ კონტროლს უწევს, ვგულისხმობთ – პერსონალს, ჯგუფს, ბიუჯეტს, წარმოების გრაფიკს, ტექნოლოგიურ სირთულეებს. ამავე სისტემის განუყოფელი ნაწილი გახდა კოორდინაცია, რაც დასავლურ კინოში, ტრადიციულად, წარმოების უშუალო პროცესისაგან უფრო განყენებულად მუშაობს და ეტაპობრივ შედეგებს აკონტროლებს. ბოლო პერიოდში კოპროდუქციის ფილმებშიც შეინიშნება ეს ტენდენცია: კონტროლდება ლოჯისტიკის საკითხები, ჯგუფის დაკომპლექტება, სამსახიობო რესურსებისა თუ რეკვიზიტის მოზიდვა.

ბოლო პერიოდის ქართულ კინოში, საერთაშორისო გამოცდილების შესაბამისად, მნიშვნელოვან პროცესად იქცა post-production, იმავე ფილმის წარმოების შემდგომი პროცესი, თუმცა, სუპერვაიზერების სისტემა ჩვენს ქვეყანაში კიდევ უფრო ფართო მასშტაბებს უნდა მოიცავდეს, იმის გათვალისწინებით, რომ ქვეყანა კვლავ კრიზისის შემდგომ პერიოდში რჩება კინოს წარმოების სფეროში. ქართული კინოს მენეჯმენტი დღევანდელობისა და მომავლის ერთ-ერთ ყველაზე სწრაფად განვითარებად სფეროდ უნდა იქცეს, თუმცა, ჯერ კიდევ აქტუალურია მისი თანმდევი პრობლემატიკა – სისტემების ჩამოუყალიბებლობა.

მენეჯმენტი კინოში, საქართველოში და, ბუნებრივია, სხვა ქვეყნებშიც, ორიენტირებულია საბოლოო შედეგზე, რომლის ფორმულირება არც ისე ადვილია, რადგანაც გულისხმობს ფილმწარმოების ხარისხის, მხატვრული ჩანაფიქრის მასშტაბების, პერსონალური და ჯგუფური ბრენდირების შედეგებს და ასე შემდეგ. ყოველივე ეს, რა თქმა უნდა, ყოველი ფილმის მენეჯმენტის საფუძველში მოიაზრება. ჩვენში ასევე აქტუალურია რისკ-ფაქტორებიც

და ობიექტური რეალობაც, რაც ჯერ კიდევ აფერხებს წარმოების მენეჯმენტის სისტემის ჩამოყალიბების პროცესს. ამ ჩამონათვალში ყველაფერია: ეპოქალური პრობლემები, პროფესიონალიზმი, გეოპოლიტიკური სირთულეები, ეკონომიკური კრიზისი და ასე შემდეგ. თუმცა, საერთაშორისო გამოცდილების გაზიარება და მისი პრობლემების ანალიზი ხელს შეუწყობს ჩვენში არსებული ნეგატიური ტენდენციების გადასინჯვას. 2000 წლიდან დღემდე ქართული კინოს ტენდენციები სწორედ ამ მხრივ უნდა განვითარდეს, რისი ნიშნებიც თანამედროვე პროდუქციის ძირითად ნაწილში უთუოდ იკითხება.

#### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

- Антон Данилец, Образовательная программа менеджмент в кино, 2014
- Филип Котлер, Основы маркетинга, Москва, Издательство «Прогресс», 1991
- Клиффорд Ф. Грей, Эрик У. Ларсон, Управление проектами, 2009
- სანადირაძე ნინო, კულტურის სფეროს პროექტების მენეჯმენტი და დაგეგმარება, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თბილისი, 2011
- Gregory Goodell, Independent Feature Film Production, 1998
- The Independent Film Producer's Guide, Gunnar Erickson, Harris Tulchin, Mark Hallorn, 2005

---

---

**ანა მარგველაშვილი,**

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და  
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი,  
ხელმძღვანელი: პროფ. ნინო სანადირაძე

**მუნიციპალური კულტურის  
ინფრასტრუქტურა – განვითარების  
ახალი პერსპექტივების გააზრება**

საბჭოთა პერიოდში მთელი საქართველოს მასშტაბით აშენებული კულტურის სახლების ფუნქცია სოფლის დონეზე კულტურულ-საგანმანათლებლო სერვისების შეთავაზება იყო. მიუხედავად საბჭოთა პერიოდის კონტროლირებული და ცენტრალიზებული მართვის სისტემისა, რომელიც კულტურის სფეროშიც შემოქმედებით მიდგომებსა და თავისუფლებას თითქმის გამორიცხავდა, აღნიშნული დაწესებულებები (აქ: კულტურის სახლები) თავიანთ ფუნქციას მეტ-ნაკლებად მაინც ასრულებდნენ და სოფლის მცხოვრებლებს არაფორმალური განათლების მიმართულებით სხვადასხვა შესაძლებლობას სთავაზობდნენ: იქნებოდა ეს სახელობო სწავლება, სპორტული სექციები თუ შემოქმედებითი წრეები.

„საბჭოთა კავშირის ნგრევასთან ერთად მოიშალა კულტურული ინფრასტრუქტურები, რომლებიც საბჭოთა პერიოდში საკუთარ ფუნქციას ასრულებდა: არათუ რაიონულ ცენტრებში, არამედ მეტ-ნაკლებად მოზრდილ სოფლებშიც არსებობდა ბიბლიოთეკა, კინოთეატრი და საკონცერტო დარბაზიც კი. საყოველთაო ნიშნით, კულტურული დაწესებულებები სოფლებში „კლუბების“ სახით ერთ შენობაში იყო თავმოყრილი. ამ სტრუქტურების ნგრევის სანაცვლოდ კი წლების განმავლობაში არანაირი განახლება არ მომხდარა. პერიფერიები, განსაკუთრებით სოფლები,

---

---

ფაქტობრივად მთლიანად კულტურული ცხოვრების მიღმა აღმოჩნდა.<sup>1</sup>

დღეისათვის, გარდა იმისა, რომ სოფლების დონეზე ძირითადად არაფორმალური განათლების, სახელობო თუ შემოქმედებითი მიმართულების არანაირი სერვისი არ არის ხელმისაწვდომი, „უპატრონოდ“ დარჩენილი ძველი საბჭოთა კულტურის სახლებიც, ხშირ შემთხვევაში, დანგრევის პირასაა მისული.

რა გამოსავალი არსებობს კონკრეტული კულტურის სახლების შენარჩუნებასთან დაკავშირებით მაშინ, როცა სახელმწიფოს არ შეუძლია ამ რაოდენობის შენობების (მუნიციპალური კულტურის ინფასტრუქტურა) შენახვა სახელმწიფო, მუნიციპალური ბიუჯეტიდან?

კამპანია, რომლის მიზანიც სოფლის კულტურის ინფრასტრუქტურის, კერძოდ კი, კულტურის სახლის შენარჩუნება იყო, ვფიქრობთ, საინტერესო მაგალითი შეიძლება აღმოჩნდეს სხვა სოფლებისა და ინტერესთა ჯგუფებისათვის.

წარმოდგენილ მოხსენებაში, ერთი კონკრეტული სოფლის მაგალითზე, განხილულია კულტურის ძველი, საბჭოთა ინფრასტრუქტურის, კერძოდ, სოფლის კულტურის სახლის დღევანდელი ვითარება და აღნიშნული ინფრასტრუქტურის განვითარების შესაძლებლობები მართვის თანამედროვე მიდგომებისა და განვითარების ახალი კონცეფციების შემუშავების გზით.

### **სიღნაღის მუნიციპალიტეტის სოფელ ნუკრიანში ბოლო წლებში წარმართული ნუკრიანის კულტურის სახლი / პრეისტორია**

ნუკრიანის კულტურის სახლი 1972 წელს აშენდა.

---

<sup>1</sup> გიორგი მაისურაძე, ეროვნული კულტურა და კულტურის პოლიტიკა. სიღნაღის მუნიციპალიტეტის კულტურის რესურსები, სათემო განვითარების ცენტრი, კონსულტაციისა და ტრენინგის ცენტრი, სათემო კავშირი „ნუკრიანი“ 2014, გვ. 12.

დღეს უკვე ნახევრად დანგრეული შენობა 1250 კვ. მეტრი ფართობისა და შედგება 20 ოთახისა და ერთი საკონცერტო დარბაზისაგან, რომელიც თავის დროზე 400-მდე მაყურებელს იტევდა. 90-იანი წლებიდან კულტურის სახლმა, რომელსაც ისტორიულად საკმაოდ მრავალფეროვანი კულტურის სერვისები ჰქონდა, ეტაპობრივად დაკარგა ფუნქცია, მოიშალა ინფრასტრუქტურაც.

ნუკრიანის კულტურის სახლის გადარჩენის კამპანია 2010 წლიდან დაიწყო, თუმცა მნიშვნელოვანია წინა პერიოდი და საშუალო გარემო, რაც სოფელში იყო შექმნილი 1999 წლიდან მოყოლებული; კულტურის სახლის საკითხის აქტუალობა სწორედ აღნიშნული წინა პერიოდის გამოძახილია.

1999 წელს სოფელში მუშაობა დაიწყო საზოგადოებრივმა ორგანიზაციამ – „კულტურულ უერთიერთობათა ცენტრი – კავკასიური სახლი“. „კავკასიურმა სახლმა“ წლების მანძილზე, პარტნიორ ორგანიზაციებთან ერთად, სოფლად არაერთი კულტურულ-საგანმანათლებლო, შემოქმედებითი, სოციალურ-ეკონომიკური განვითარებისა და ინფრასტრუქტურული პროექტი განახორციელა;<sup>1</sup> ხელი შეუწყო სხვა საზოგადოებრივი ორგანიზაციების დაინტერესებას სოფლით და პარტნიორთა ფართო ქსელის ფორმირებას.

სოფლად საზოგადოებრივი განვითარების პროცესებს 2005 წელს ადგილობრივი სათემო ორგანიზაციის დაფუძნება მოჰყვა. სათემო კავშირი „ნუკრიანი“ დღეს სოფლად (მთლიანად სიღნაღის მუნიციპალიტეტში)

<sup>1</sup> სხვადასხვა საგანმანათლებლო წრე სოფლის მაცხოვრებელი ბავშვებისათვის; სოფლის ზეიმები; სოფელ ნუკრიანის №1 საჯარო სკოლის გარემონტება, რის შემდეგაც „კავკასიურმა სახლმა“ უკვე სკოლის ბაზაზე განავრდო არაფორმალური განათლების პროგრამების განხორციელება. მუშაობის პროცესში მთავარი აქცენტი სწორედ კულტურულ-საგანმანათლებლო საქმიანობაზე კეთდებოდა.



მოქმედი ერთადერთი სათემო კავშირია, რომელიც სოფლის, მუნიციპალიტეტის საჭიროებების ადეკვატურად მუშაობს. სახელობო წრეებისა და ქალთა დახმარების პროგრამების განხორციელების შედეგად, 2007 წელს შეიქმნა „ნუკრიანის სახელოსნოები“, რომელიც დღეს მთელ საქართველოში კარგად ცნობილი – ქალთა სოციალური საწარმოა.

### **ადვოკატირების კამპანია ნუკრიანის კულტურის სახლის შენარჩუნება-აღორძინებისათვის**

2011 წელს სათემო კავშირი „ნუკრიანი“, „კავკასიური სახლის“ რეგიონული ოფისი და „ნუკრიანის სახელოსნოები“ გავიდნენ საჯარო სკოლის შენობიდან და რამდენიმე ოთახი სოფლის კულტურის სახლში დაიკავეს (იჯარით). ამ პერიოდში დღის წესრიგში დადგა იმ სივრცის გაუმჯობესება, სადაც სათემო კავშირი „ნუკრიანს“ და „ნუკრიანის სახელოსნოებს“ მოუწევდათ მუშაობა. სათემო კავშირის ფართო სამუშაო პროფილიდან გამომდინარე,<sup>1</sup> საჭირო იყო საგანმანათლებლო სივრცის კეთილმოწყობა ახალგაზრდული და კულტურულ-საგანმანათლებლო პროექტებისათვის.

სათემო განვითარების ცენტრისა<sup>2</sup> და სათემო კავშირი „ნუკრიანის“ მიერ დაიგეგმა გრძელვადიანი კამპანია კულტურის სახლის რეაბილიტაციის მიზნით: **ერთი მხრივ, საზოგადოებრივი აზრის ფორმირების კუთხით და მეორე მხრივ, კონკრეტული დაფინანსებების მოძიება შენობის ეტაპობრივი რეაბილიტაციისათვის.**

სულ მალე, სათემო კავშირმა „ნუკრიანმა“ მოახერხა სოფლის ბიბლიოთეკის რემონტისა და

<sup>1</sup> დეტალურად ორგანიზაციის შესახებ იხ. [www.nukriani.ge](http://www.nukriani.ge)

<sup>2</sup> 2010 წელს „კავკასიურმა სახლმა“ დააფუძნა ორგანიზაცია „სათემო განვითარების ცენტრი“, რომელიც დღემდე აგრძელებს განვითარების პროექტების განხორციელებას მთლიანად კახეთის რეგიონში და მათ შორის, სოფელ ნუკრიანშიც.

სამკითხველო დარბაზის მოწყობისათვის დაფინანსების მოძიება.<sup>1</sup> იმავე პერიოდში შემუშავდა პირველადი ხედვა და რეკომენდაციები კულტურის სახლის სამომავლო განვითარებასთან დაკავშირებით.<sup>2</sup>

**კონცეფციის ძირითადი მოსაზრებები იყო:**

- კულტურის სახლის ბაზაზე შესაძლოა ფუნქციონირებდეს არაფორმალური განათლების ე.წ. სათემო განათლების ცენტრი, რომელიც მოემსახურება სოფელ ნუკრიანსა და მეზობელ სოფლებს;

- საგანმანათლებლო კომპონენტი შეიძლება მოიცავდეს სხვადასხვა საგანმანათლებლო წრეებსა და სახელობო სწავლებას, რისთვისაც კარგი საფუძველი აქვე მოქმედი „ნუკრიანის სახელოსნოებია“.

- ამისათვის საჭიროა მოხდეს შენობის გადახურვა მაინც, რათა შესაძლებელი გახდეს მისი ეტაპობრივი განვითარება/რეაბილიტაცია; აღნიშნულის კარგი მაგალითი იყო ნუკრიანის სასოფლო ბიბლიოთეკის რეაბილიტაციის ზემოთ აღნიშნული პროექტი;

- კულტურის სახლის გადარჩენა/რეაბილიტაციის პროცესში აუცილებელია სოფლის მოსახლეობის ჩართულობა და შესაბამისად მათი დაინტერესება აღნიშნული პრობლემატიკით.

დაიგეგმა კონკრეტული ნაბიჯები, რაც ითვალისწინებდა: სოფლად ხელმოწერების შეგროვებას კულტურის სახლის გადახურვის მოთხოვნით; სოფლის მცხოვრებლების გამოკითხვას კულტურის სახლის ბაზაზე სასურველი სერვისების შესახებ; მუშაობას

<sup>1</sup> პროექტი „სოფლის ბიბლიოთეკის მოდერნიზაცია“ განხორციელდა სათემო კავშირი „ნუკრიანის“ მიერ 2011-2012 წლებში, ფონდის – „ღია საზოგადოება – საქართველოს“ მხარდაჭერით.

<sup>2</sup> ანა მარგველაშვილი, მაგდა ცოცხალაშვილი, „კულტურის სახლი, როგორც სათემო განათლების რესურსი“; თანამშრომლობა ცვლილებებისათვის, სათემო განვითარების ცენტრის საქმიანობის მიმოხილვა 2010-2012 წწ., გვ. 36.

ახალგაზრდებთან და მათი მგრძობელობის გაზრდას სოფლის საერთო კულტურული ინფრასტრუქტურის მიმართ; საოჯახო არქივებიდან ფოტო-მასალის თავმოყრასა და კულტურის სახლის ისტორიის შესახებ გამოფენის ორგანიზებას; შენობაში საგანმანათლებლო პროგრამების წარმართვასა და თანამშრომლობას სხვადასხვა ორგანიზაციასთან.

სწორედ ამგვარი თანამშრომლობის შედეგია 2015 წელს კულტურის სახლის ერთ-ერთი ფლიგელის სრული რეაბილიტაცია და იქ საზოგადოებრივი ცენტრის<sup>1</sup> გახსნა.

2014 წლის დასაწყისიდან ზაფხულამდე სათემო კავშირი „ნუკრიანი“ აქტიურად თანამშრომლობდა ეროვნული ბიბლიოთეკების ასოციაციასა და საქართველოს იუსტიციის სამინისტროს სერვისების გაცემის სამსახურთან ბიბლიოთეკის, როგორც სათემო განათლების ცენტრის მოდელად ჩამოყალიბების და ამისთვის საბიბლიოთეკო სივრცის გაზრდის და გარემონტების თაობაზე. საზოგადოებრივი ცენტრი სოფელ ნუკრიანში 2015 წელს გაიხსნა. გარდა სოფლის ბიბლიოთეკის სრული მოდერნიზებისა, გარემონტდა შენობის ერთი ნაწილი, სადაც სოფლისა და მიმდებარე სოფლების მაცხოვრებლებს 200-ზე მეტი სამოქალაქო სერვისის მიღება შეუძლიათ.

საზოგადოებრივი ცენტრის გახსნამ და შენობის პრობლემის ნაწილობრივმა მოწესრიგებამ დღის წესრიგში დააყენა კულტურის სახლის დარჩენილი, ნაწილობრივ ავარიული ფართის გადარჩენისა და მისი ფუნქციური დატვირთვის საკითხი. ამჟამად, გარდა საზოგადოებრივი ცენტრისა და ბიბლიოთეკისა, შენობაში განთავსებულია სამუხიკო სკოლა, სათემო კავშირი „ნუკრიანი“ და სოციალური საწარმო „ნუკრიანის სახელოსნოები“.

---

<sup>1</sup> საზოგადოებრივი ცენტრების პროგრამის შესახებ, დეტალურად იხ. <http://sda.gov.ge/ka-ge/Community-Center/>

---

---

მენეჯმენტის კუთხით ოპტიმალური არ არის კულტურის სახლისა და იქ განთავსებული კულტურის დაწესებულებების დაქვემდებარება-დაფინანსების სისტემა:

1) კულტურის სახლის შენობა, მუნიციპალური **ა(ა)იპ სახელოვნებო ცენტრის ბალანსზე** და ჰყავს კოორდინატორი;

2) იმავე შენობაში განთავსებული საზოგადოებრივი ცენტრი და ბიბლიოთეკა – მუნიციპალური **ა(ა)იპ სიღნაღის მუნიციპალიტეტის სახელოვნებო და საგანმანათლებლო მომსახურების ცენტრის** დაქვემდებარებაშია და მის მიერ ფინანსდება;

3) სამუსიკო სკოლა ექვემდებარება მუნიციპალურ **ა(ა)იპ-ის – სამუსიკო სკოლების გაერთიანებას** და შესაბამისად მის მიერ ფინანსდება.

4) სათემო კავშირი „ნუკრიანი“ და მის დაქვემდებარებაში მყოფი „ნუკრიანის სახელოსნოები“ იჯარით იღებს რამდენიმე ოთახს, თუმცა კულტურის სახლის საერთო მდგომარეობაზე ძირითადად სწორედ სათემო კავშირი „ნუკრიანი“ ზრუნავს და რომ არა აღნიშნული ორგანიზაციების გადასვლა კულტურის სახლში 2011 წელს, შენობა სავარაუდოდ დღესაც გაურკვეველ ვითარებაში იქნებოდა.

არსებული მოდელის პირობებში, მიუხედავად იმისა, რომ ერთ კონკრეტულ შენობასთან შეხება სამ სხვადასხვა მუნიციპალურ ა(ა)იპ-ის აქვს, მაინც გაურკვეველი რჩება კულტურის სახლის ერთიანი მენეჯმენტის და პასუხისმგებლობების საკითხი.

მართვის არსებული მექანიზმის გაუმართაობისა და კულტურის სახლის განვითარების უახლესი გამოწვევების გათვალისწინებით, 2012 წელს შემუშავებული კონცეფციის – „სოფლის კულტურის სახლი – როგორც სათემო განათლების რესურსი“ – გადახედვა განხორციელდა 2015 წელს სათემო

განვითარების ცენტრის, სათემო კავშირის „ნუკრიანის“ და პარტნიორი ორგანიზაციების თუ დარგობრივი ექსპერტების მიერ სამუშაო შეხვედრაზე „მუნიციპალური კულტურის ინფრასტრუქტურა და სათემო განათლების ცენტრების განვითარების პერსპექტივა“<sup>1</sup>.

ძირითადი რეკომენდაციები შეეხო:

1) კულტურის სახლის მართვის მოდელის გაუმჯობესება-ოპტიმიზაციას;

2) კულტურის სახლის ბაზაზე, სათემო კავშირი „ნუკრიანის“ მიერ დამატებითი სერვისების განვითარებას და დაფინანსების სისტემის შემუშავებას;

3) შენობის სრული რეაბილიტაციის მიზნით სხვადასხვა ინტერესთა ჯგუფთან მჭიდრო თანამშრომლობას (მაგ., თანამედროვე ხელოვნების სფეროში მოღვაწე ორგანიზაციები და არტისტები და სხვ.).

აღსანიშნავია ასევე, 2014 წელს განხორციელებული პარტნიორული პროექტი „სიღნაღი – კულტურისათვის“<sup>2</sup>, რომლის ფარგლებშიც სიღნაღის მუნიციპალიტეტის კულტურის პოლიტიკის შემუშავების რეკომენდაციების ერთ-ერთი ნაწილი მუნიციპალური კულტურის დაწესებულებებისა და ინფრასტრუქტურის მართვის ოპტიმიზაციას ეხება :

- მნიშვნელოვანია განხორციელდეს კულტურის სფეროს მართვის არსებული სისტემის ფუნქციური ანალიზი და მოხდეს სისტემის ოპტიმიზაცია. ანალიზზე დაფუძნებით უნდა მოხდეს ნაკლებ ეფექტური სერვისის მიმწოდებლების რესტრუქტურირება, გაუქმება და/ან

---

<sup>1</sup> კონფერენცია განხორციელდა სათემო განვითარების ცენტრის მიერ, პროექტის „სათემო ინიციატივების განვითარების მხარდაჭერა კახეთის რეგიონში“ ფარგლებში, ორგანიზაცია „პური მსოფლიოს“ მხარდაჭერით.

<sup>2</sup> იხ. „სიღნაღის მუნიციპალიტეტის კულტურის რესურსები“; სათემო განვითარების ცენტრი, კონსულტაციისა და ტრენინგის ცენტრი, სათემო კავშირი „ნუკრიანი“, 2014, გვ. 26.

შერწყმა. შესაძლებელი უნდა იყოს ინტეგრირებული მიდგომის განვითარება. ეს გულისხმობს სათემო კულტურის ცენტრის იდეის განხორციელებას, რომელიც შესაძლოა ფორმირებულ იქნას კონკრეტულ თემში არსებული კულტურის სახლის, მუზეუმისა თუ ბიბლიოთეკის ბაზაზე. ოპტიმიზაციის პროცესი უზრუნველყოფს საბიუჯეტო თანხების გამოთავისუფლებას და უფრო ხარჯ-ეფექტურ გადანაწილებას.

- კულტურის სფეროში სერვისების ხარისხის გაზრდის მიზნით მნიშვნელოვანია მართვისა და დაფინანსების მექანიზმის ოპტიმიზაცია. პირველ რიგში, ეს გულისხმობს კულტურის სფეროში მოქმედი მუნიციპალური საჯარო იურიდიული პირებისათვის შედეგზე ორიენტირებული მენეჯმენტის სისტემის ჩამოყალიბებას. ამ მიმართულებით გაუმჯობესება შესაძლებელია პროგრამული ბიუჯეტირების პრაქტიკის სრულყოფით.

### **შეჯამება**

ზემოთ აღწერილი მაგალითი ნათლად აჩვენებს სხვადასხვა დაინტერესებული მხარის ჩართულობის მეშვეობით, ამა თუ იმ პრობლემის (აქ: დანერგვის პირას მისული, უფუნქციოდ დარჩენილი სოფლის კულტურის სახლი) ნაწილობრივ მოგვარებისა და მუნიციპალური კულტურის განვითარებაში ახალი იმპულსების შეტანის შესაძლებლობას. ამ მხრივ მნიშვნელოვანია:

- კულტურულ-საგანმანათლებლო პროგრამების განხორციელება საქართველოს რეგიონებში; ამგვარი პროექტები ქმნის არაფორმალური განათლების ხელმისაწვდომობის საფუძველს, რაც, თავის მხრივ, მდგრადი განვითარების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ქვაკუთხეა. ამის კარგი მაგალითია სოფელ ნუკრიანში წლების მანძილზე განხორციელებული კულტურულ-საგანმანათლებლო განვითარების პროგრამები,

მიმართული სხვადასხვა მიზნობრივი ჯგუფისაკენ;

- მუნიციპალური განვითარების პროექტებში სხვადასხვა დაინტერესებულ მხარეს შორის მჭიდრო თანამშრომლობა და გამოცდილების გაზიარება. ნუკრიანის კულტურის სახლის ბაზაზე საზოგადოებრივი ცენტრის (ადგილზე ორასზე მეტი სერვისის მიღების შესაძლებლობა) ამოქმედება და შენობის ნაწილობრივი რეაბილიტაცია ამგვარი თანამშრომლობის შედეგია.

- მუნიციპალური ხელისუფლების ნება, კრიტიკულად გაიაზროს კულტურის სფეროს მართვის არსებული მოდელი და დაფინანსების სქემა, ხელი შეუწყოს კულტურის სერვისების გამრავალფეროვნებასა და ხელმისაწვდომობას.

---

---

**ნინო სანადირაძე,**  
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და  
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის  
პროფესორი

## **კულტურა, როგორც ეკონომიკური რესურსი**

საზოგადოებაში კულტურის გამოვლენის ფორმები და დამოკიდებულებები სშირად სხვადასხვა განზომილებას წარმოადგენს. კულტურა მატერიალურიცაა და სულიერიც, თუმცა, მისი სულიერება ქმნადობის ან წარმოების შემთხვევაში იძენს მატერიალურ ხასიათს, რაც სშირად საზოგადოების ანუ ურთიერთობათა სისტემის ფასეულობათა მაჩვენებელიცაა. კულტურისა და საზოგადოების ეს ურთიერთობა ერთდროულად შეიძლება იყოს მატერიალურიცა და სულიერიც. მისი მატერიალობა იმ სოციალურ ინსტიტუტებში გამოიხატება, რომელთა გარეშე, საზოგადოება წარმოუდგენელია, ხოლო კულტურის მატერიალობა – იდეის განხორციელების ფორმაა, ანუ მატერიალურ ნივთებსა და ნაწარმოებებშია რეალიზებული. კულტურის შესაძლებლობებსა და რეალიზების საშუალებებს კულტურის რესურსების არსებობა განაპირობებს. კულტურა, როგორც სოციალური სისტემის სასიცოცხლო ფუნქციების ერთიანი განმსაზღვრელი რეჟიმი, მთლიანად განაპირობებს ქვეყნის სოციალური თუ ეკონომიკური ორგანიზმის უსაფრთხოებას, რამდენადაც თავად ქმნის საკუთარ სასიცოცხლო ველს და საჭირო სასიცოცხლო პირობებსაც და მხოლოდ კულტურის სასიცოცხლო ძალის არსებობის პირობებშია შესაძლებელი არა მხოლოდ ქვეყნის პოლიტიკური და ეკონომიკური უსაფრთხოება, არამედ ყველა სასიცოცხლო პროცესი, რომელიც კი სოციალურ ორგანიზმს აგებს, როგორც ერთიან მთლიანს.



---

---

თანამედროვე სამყაროში კულტურა საკუთარი იდენტობის განმსაზღვრელად შეიძლება მივიჩნიოთ. იდენტობა შეიძლება წარმოაჩინონ ერებმა, სახელმწიფოებმა, სოციალურმა და ეთნიკურმა ჯგუფებმა და სხვა. რეალურ სივრცეში, კი კულტურა შეთანხმებათა სისტემაა, რომელიც იდენტობასა და ღირებულებებს განსაზღვრავს.

თანამედროვე სამყაროში კულტურის სფეროს მართვის საკითხების გაანალიზება განსაკუთრებულ ინტერესს წარმოადგენს შემდეგ მიზეზთა გამო: პირველი, – კულტურის სფეროს მართვის არსში ზოგადად მენეჯმენტის სრული სპექტრი მოიაზრება, ხოლო მეორე, – ამგვარი განხილვის პერსპექტივები მნიშვნელოვანია კულტურის სფეროს და საქმიანი აქტივობის სხვა სფეროების ურთიერთთანამშრომლობის შესაძლებლობისა და აუცილებლობის გასარკვევად.

ბოლო დროს გავრცელებული კამათი იმის შესახებ, – შეიძლება თუ არა კულტურა ეკონომიკურ რესურსად მოგვევლინოს, – მრავალგვარია. სადავოა თემები, რა იგულისხმება ეკონომიკურ შესაძლებლობებში – კულტურის თუ კულტურის სფეროს ეკონომიკური შესაძლებლობები. კულტურის სფეროს დაგეგმვა-ორგანიზებაზე საუბრისას გასათვალისწინებელია შემდეგი გარემოებები: კულტურის სფეროს მართვის პროცესები დამოკიდებულია არა მარტო სოციალურ-კულტურულ კონტექსტსა და სოციალურ-კულტურულ გარემოზე, არამედ, თავადაც იძენს სოციალურ-კულტურულ ნიშან-თვისებებსაც.

კულტურის სფეროს საერთო-ეკონომიკური განვითარება განაპირობებს ეკონომიკური პირობების ფორმირებას, რომლებიც, თავის მხრივ, მომსახურების ბაზარზე შეძლებენ უზრუნველყონ კულტურის სფეროში მოღვაწე სუბიექტთა კონკურენტუნარიანობა და მაღალი საფინანსო-ეკონომიკური შედეგები. კულტურისა და

ეკონომიკის ურთიერთობა დღეისათვის გარდამტეხ სტადიაზეა. მათი დაახლოება მხოლოდ დიალოგის საგანია და პრობლემებისა და სირთულეების გარეშე არ მიმდინარეობს. კულტურა დღემდე პარადოქსულ მდგომარეობაში იმყოფება: ერთი მხრივ, შეინიშნება კულტურის უდიდესი როლის ფართო აღიარება ეკონომიკასა და წარმოებასთან მიმართებით, მეორე მხრივ კი, ეს ყველაფერი მხოლოდ საუბრის დონეზე რჩება და რეალური ნაბიჯებით არ არის განმტკიცებული. მაგალითად, 1992 წლის დეკემბერში, გაეროსა და იუნესკოს ინიციატივით შეიქმნა კულტურისა და განვითარების მსოფლიო კომისია, კომისიის დასკვნაში ნათქვამია: „კაცობრიობის განვითარების ის საშუალებები, რომლებიც მატერიალური მონმარების მუდმივ ექსპანსიაზეა მიმართული, ნაკლებად სიცოცხლისუნარიანია და უსასრულოდ ვერ განვითარდება. ისინი არა მარტო ანადგურებენ კულტურის ქსოვილს, არამედ საფრთხეს უქმნიან ბიოსფეროს და, შესაბამისად, კაცობრიობის მომავალსაც“. კულტურული მემკვიდრეობის ის ნიმუშები, რომელთა უმრავლესობასაც სამუზეუმო გაერთიანებები და კოლექციები აერთიანებენ, სხვადასხვა კრიტერიუმებით ფასდება, სხვადასხვა რისკსა და მართვის მექანიზმს გულისხმობს. მემკვიდრეობის ღირებულებების კრიტერიუმები, რომლებიც განსაზღვრავენ, თუ რის გამო არის დაცული ესა თუ ის კულტურული ფენომენი, ძირითადად, დამუშავებულია მსოფლიო მემკვიდრეობის ობიექტების შესაფასებლად. ისინი გამოხატავენ კონკრეტულ ინფორმაციულ ღირებულებებს. ღირებულებების კრიტერიუმები გამოხატავენ დაცვის საგნის ამა თუ იმ თვისებას, რომლის შენარჩუნებისკენაც მიმართული უნდა იყოს მემკვიდრეობის მართვის სტრატეგია. ყოველი სისტემა უნდა ხასიათდებოდეს საერთაშორისო ნორმებთან შესაბამისობით.

მთელ მსოფლიოში, განსაკუთრებით კი განვითარებულ ქვეყნებში, იზრდება კულტურულ ფაქტორთა როლი ქვეყნის ეკონომიკურ განვითარებაში. გამოკვლევებმა, რომლებიც ჩატარდა სხვადასხვა ქვეყანაში, აჩვენეს მჭიდრო კავშირი მთელ რიგ კულტურულ ინდიკატორებსა და განვითარებას შორის. საერთაშორისო სააგენტოები, როგორებიცაა, მაგ., „მსოფლიო ბანკი“, აღიარებენ, რომ განვითარების ისეთი პროექტები, რომლებიც სათანადო ყურადღებას არ აქცევენ საზოგადოების კულტურულ მახასიათებლებს, როგორც წესი, ხშირად „ჩავარდნის“ ტენდენციის საფრთხის ქვეშ არიან.

საერთაშორისო სააგენტოები განვითარებად ქვეყნებს მოუწოდებენ, რომ „განვითარების პროგრამის მაქსიმალური ეფექტის მისაღწევად, სათანადო ყურადღება მიექცეს კულტურულ მაჩვენებლებს“. შესაბამისად, მმართველობითი სისტემის ფორმირებისას სახელმწიფომ უნდა გაითვალისწინოს ეს ფაქტი. არც ერთი მმართველობითი ფორმა, მმართველობითი სტრუქტურის მხრივ, არ შეიძლება მივიჩნიოთ აბსოლუტურად უზრუნველყოფილ ფორმად. თუმცა ზოგიერთი მმართველობითი ფორმის პირობებში უკეთესად ხდება ისტორიულ-კულტურული მემკვიდრეობის მართვის საკითხების დარეგულირება. ისტორიულ-კულტურული მემკვიდრეობის მართვის ქვეშ იგულისხმება ღონისძიებათა სისტემა, რომელიც მიმართულია ამ ობიექტების ხარისხიან მდგომარეობაში შენახვა-აღდგენისა და მიზნობრივი განვითარებისაკენ.

მსოფლიო პრაქტიკა ხაზს უსვამს კულტურულ პოლიტიკასთან სისტემური მიდგომის აუცილებლობას, რომლის დროსაც წინა პლანზე დგას არა იდეოლოგია, არამედ კულტურული პოლიტიკის მოქნილი კორექციის ტექნოლოგია. ეს კი განპირობებულია სოციალურ-ეკონომიკური პირობების ცვლილებებით. აღნიშნული ტექნოლოგია იძლევა შესაძლებლობას, გადაწყდეს

პრობლემები კონკრეტულ დროსა და კონკრეტულ ადგილას. კულტურის სფეროს მმართველობით სისტემაში კრიზისის პირობებში განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს კულტურის ადმინისტრატორისა და მენეჯერის ფიგურა. მენეჯმენტი განსაზღვრულია როგორც სტრატეგიული, პრაქტიკული პროცესი, ადმინისტრაცია კი როგორც რაოდენობრივი, კონკრეტული, პრაგმატული პროცესი.

საზოგადოებრივი განვითარების ინდუსტრიული და პოსტინდუსტრიული მოდელი უნივერსალური მოვლენაა და უშუალო კავშირშია მატერიალურ და კომერციულ საქმიანობასთან.<sup>1</sup> ბოლო წლებში ჩატარებულმა კვლევებმა აჩვენეს, რომ კულტურის რესურსების გამოყენება და კულტურის შემოქმედებითი ინდუსტრიების გაძლიერება დღითიდღე უფრო და უფრო იზრდება, ვითარდება. ამ სექტორს აქვს შესაძლებლობა იყოს წამყვანი ბაზარზე, შეუძლია ეკონომიკის ზრდა, შეუძლია ხელი შეუწყოს შემოქმედებითობას და ინოვაციებს ეკონომიკის სფეროში. კულტურის სფეროს ინდუსტრიებზე საუბრისას კი გასათვალისწინებელია სფეროსა და პროდუქტის სპეციფიკური თავისებურებები, დღევანდელი თემის მთავარ საკითხს კი მომხმარებლისა და პროდუქტების სივრცობრივი და ეკონომიკური მახასიათებლები წარმოადგენს, რადგანაც მომხმარებელთა სეგმენტაცია სხვადასხვა პარამეტრის მიხედვით წარმოებს და სეგმენტაციას კონკრეტული სფერო ან პროდუქტი განაპირობებს.

კულტურის სფეროს საწარმოო ბაზარზე პროდუქტი არის სარგებლისა და ფასეულობათა ნაკრები, რომელსაც სხვადასხვანაირად აღიქვამს მომხმარებელი. პროდუქტი შეიძლება დავახასიათოთ მისი ტექნიკური

<sup>1</sup> ნინო სანადირაძე. კულტურული ინდუსტრიის ფუნქციონირების ეკონომიკური და სივრცობრივი ფორმები. საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი, სახელოვნებო მეცნიერებათა დიპანაი“ №4 (61), 2014, გვ.119.

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.

პროდუქტი შედგება რამდენიმე დამატებითი ელემენტისაგან, რომლებიც მნიშვნელოვანია მომხმარებლისთვის. პროდუქტების უმეტესობა ხასიათდება შემდეგი ძირითადი კომპონენტებით:

- ძირითადი პროდუქტი ან თვით ობიექტი.
- თანხმდები მომსახურება.
- ფასეულობა, სიმბოლური, ემოციური ან რაიმე სხვა ფასეულობა რომელიც მომხმარებლებს ამ პროდუქტთან აკავშირებთ.<sup>1</sup>

გარდამავალი პერიოდის ძირეულმა სოციალურ-ეკონომიკურმა ცვლილებებმა მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა თანამედროვეობის შემოქმედებით და კულტურულ ცხოვრებაზე. XX საუკუნის დასასრულსა და XXI საუკუნის დასაწყისში შეიცვალა კულტურისადმი დამოკიდებულებები, დაიწყო ბარიერების რღვევა ე.წ. ელიტარულ ხელოვნებასა და საზოგადოების ფართო მასებს შორის. კულტურის სფეროში არსებული თანამედროვე ტენდენციები და ინფორმაცია თანამედროვე ხელოვნების შესახებ ხელმისაწვდომი ხდება და აღარ არის აკრძალული; თანამედროვე ხელოვნებაში წაშლილია ასევე მანამდე არსებული საზღვრები: აღარ არის შეზღუდული მასალით, მეთოდოლოგიითა და ტრადიციული ფორმებით, ხშირად იყენებს მულტიმედიატექნოლოგიურ დისკურსს. მიუხედავად ხელმისაწვდომობის დაშვებისა, კულტურის სფეროში ძირეული ცვლილებები მაინც გაძნელებულად

<sup>1</sup> Colbert, Francois. Marketing culture and the Arts. Third Edition. Canada, ISBN 978-9808602; 2007. pg 31 Targmani)

მიმდინარეობდა და მსოფლიო თანამედროვე ხელოვნებაში მიმდინარე პროცესებმა და ტენდენციებმა სათანადო გავლენა ვერ მოახდინა ქართულ ხელოვნებასა და კულტურაზე. „კულტურის სფერო თავისთავად უნდა ქმნიდეს მოთხოვნას, რის შედეგადაც საზოგადოებას უვითარდება როგორც კულტურის პროცესებში თანამონაწილეობის სურვილი, ისე ხარისხის შეფასების კრიტერიუმები“.<sup>1</sup>

კულტურის სფეროს პროდუქტის თავისებურება იმაში მდგომარეობს, რომ იგი თავად ქმნის მოთხოვნას. იგი ვერ დაექვემდებარება საზოგადოების უმრავლესობის მოთხოვნას და დამოკიდებულებებს. ამდენად, კულტურის სფეროს ფასეული პროდუქტები მას-კულტურის ელემენტებს შეიცავენ. შეუძლებელია კულტურის სფეროს ფასეული პროდუქტების ფასის განსაზღვრა და თვითღირებულების სტანდარტული წესით გაანგარიშება. კულტურის სფეროს პროდუქტი – ესაა არა მარტო სულიერი საზრდო, არამედ ღირებულებების მატარებელი საზოგადოების ჩამოყალიბებაშიც იღებს მონაწილეობას.

გასათვალისწინებელია ისიც, რომ კულტურას რამდენიმე თვისება გააჩნია: კულტურა ადამიანების სოციალური დახასიათებაა და მისი მიზანია საზოგადოების წევრების მოთხოვნილებებს ემსახუროს. იგი აკუმულაციურია (დაგროვების ეფექტი), რადგანაც თაობიდან თაობაში გადადის და ხშირად ისტორიული დასაბუთება მოეპოვება. თუმცა ეს არ ნიშნავს რომ კულტურა უცვლელი რჩება. კულტურა ადაპტირებადია, მხოლოდ მისი რამდენიმე ინსტიტუტი არის უცვლელი. დანარჩენი ფასეულობები – რელიგია, პოლიტიკა, კანონები და სხვა, შეიძლება შეიცვალოს საზოგადოების

---

<sup>1</sup> Colbert, Francois. Marketing culture and the Arts.Third Edition. canada, ISBN 978-9808602; 2007. pg 91 Targmani)

მოთხოვნების შესაბამისად.<sup>1</sup> კულტურის სფეროს მენეჯმენტი, გარდა სხვადასხვა სპეციფიკური მახასიათებლებისა, ერთი განსაკუთრებული ნიშნითაც ხასიათდება: მატერიალური წარმოების პროდუქტები გამოყენების პროცესში ცვდება, კულტურის სფეროში წარმოებისას მიღებული პროდუქტები გამოყენებისას სულ უფრო მეტ ღირებულებას (ფასეულობას) იძენს.

- ბიზნესისა და კულტურის ურთიერთ-თანამშრომლობას საზოგადოების განვითარებისა და გარდაქმნისათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს და სამოქალაქო საზოგადოების რეალიზაციის საშუალებას წარმოადგენს, რომლის გათვალისწინებითაც შესაძლებელია გამოვეყნოთ კულტურისა და ხელოვნების ზეგავლენის რამდენიმე ასპექტი თანამედროვე საზოგადოების განვითარებაზე.

კულტურის უშუალო გავლენა ეკონომიკაზე გამოიხატება შემდეგში:

- კულტურისა და ხელოვნების სფერო ქმნის კონკრეტულ სამუშაო ადგილებს, აქვს საკუთარი ავტონომიური გასაღების ბაზარი და საინვესტიციო პოტენციალი, უშუალო წვლილი შეაქვს კონკრეტული რეგიონის ეკონომიკის განვითარებაში;

- კულტურა და ხელოვნება განათლების, მასმედიის, ტურიზმის, გართობის ინდუსტრიის განვითარების ძირითად წყაროს წარმოადგენს.<sup>2</sup>

თანამედროვე სამყაროში კულტურის სფეროს ეკონომიკური სარგებლიანობის განხილვა შეუძლებელია მარკეტინგისა და მარკეტინგული კომუნიკაციების გარეშე. თანამედროვე მკვლევრები მარკეტინგსა და მარკეტინგულს 3.0-ს მესამე ძალად ჯერ კიდევ XX

<sup>1</sup> რაისი ქ., – „შევიცნოთ მომხმარებელი (მომხმარებლის ქცევა)“, თბ., 2001, გვ. 79

<sup>2</sup> სანადირაძე ნ., – „კულტურის სფეროს პროექტების მენეჯმენტი და დაგეგმარება“, თბ. 2011, გვ. 46

საუკუნის ბოლოს ასახელებდნენ და მის მთავარ მიზეზად შემოქმედებითი საზოგადოების წარმოქმნით ასაბუთებდნენ. შემოქმედებითი საზოგადოების განვითარება ისეთ სექტორებში გამოვლინდა, როგორებიცაა: მეცნიერება, ხელოვნება, პროფესიონალური მომსახურებები და სხვა. დანიელ პინკის მიხედვით – „ასეთი საზოგადოება დგას კაცობრიობის განვითარების ყველაზე მაღალ საფეხურზე და ქმნის კულტურის რესურსების დაგროვებად კაპიტალს“.

XXI საუკუნე კულტურის ინდუსტრიისა და კულტურის ეკონომიკური რესურსების გამოყენების საუკუნედ გვეკლინება. კულტურის ინდუსტრიის კულტურის ინდუსტრიადად „ქცევა“ ადრეული 1980-იანი წლებით თარიღდება, როდესაც კულტურის სექტორის საქმიანობა კომპლექსურ სტრუქტურად იყო გააზრებული და შესაძლებელი იყო ამ სტრუქტურაში შემავალი სხვადასხვა ბიზნესმოდელის გამოყოფა. როდესაც კულტურის ინდუსტრიების მრავალფეროვან პროფილებზე ვსაუბრობთ, საჭიროა განვიხილოთ, თუ რა ბიზნესმოდელებით იყო შესაძლებელი კულტურის ამა თუ იმ რესურსისა და საზოგადოების დაკავშირება.

კულტურა არის კრებითი არსებითი სახელი ყველა იმ შემოქმედებითი და კულტურულ-ისტორიული გამოხატვისა და მომსახურებისათვის, რომლებიც იწარმოება, წარედგინება ან ვრცელდება. ამ განსაზღვრებაში იგულისხმებიან სათეატრო ხელოვნება, ვიზუალური ხელოვნება, დიზაინი, არქიტექტურა, მუსიკალური და საოპერო ხელოვნება, კინემოტოგრაფია, მულტიმედია, კიბერხელოვნება და კულტურული მემკვიდრეობა და სხვა კულტურული გამოხატვის ფორმები და საშუალებები. ამ მიმართულებით განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა კრეატიულობისა და ინოვაციის როლს განვითარების სტიმულირებაში, კულტურული მემკვიდრეობის ეკონომიკური ზრდის პოტენციალს,



შემოქმედებითი ინდუსტრიების მნიშვნელობას დასაქმებასა და ეკონომიკურ ზრდაში. მიუხედავად იმისა, რომ კულტურის სექტორის ეკონომიკური შესაძლებლობა ფართოდ არის აღიარებული საერთაშორისო კვლევებსა და პრაქტიკაში, სამხრეთ კავკასიის ქვეყნებისათვის, მათ შორის საქართველოსთვის „კულტურის ეკონომიკის“ ცნება და მისი მნიშვნელობა ჯერ კიდევ არ არის საბოლოოდ გააზრებული და დანერგილი, რაც, თავის მხრივ, ხელს უშლის ადგილობრივი მდიდარი კულტურული რესურსის ეფექტურ გამოყენებას.

ბოლო წლებში, შეიმჩნევა მაღალი ინტერესი კულტურული მემკვიდრეობის მხრივ. კულტურის სფეროს ყველა სექტორის წარმომადგენელი, – როგორც საჯარო დაწესებულებიდან, ისე სოციალურად აქტიური ფენებიდან, როგორებიცაა, მაგ., კულტურის ინდუსტრიის, კონსერვაციის, რესტავრაციის ან/და კულტურის მემკვიდრეობის მენეჯმენტის ექსპერტები, ერთობლივად მუშაობენ იმ ძირითად, საერთო შეთანხმებაზე კულტურის სფეროსა და კულტურული მემკვიდრეობის როლთან მიმართებაში, რომელიც განსაზღვრავს, თუ – რა ეკონომიკური სარგებელი მოაქვს მას სხვადასხვა ქვეყნისა და საზოგადოებისათვის. მსგავსი მიდგომის შემუშავების მიზანი, იქიდან გამომდინარეობს, რომ განსაზღვრულია მისი დადებითი მხარეები – ხელი შეუწყოს კულტურული რესურსების როლის გაზრდას, რომლის შედეგები იქნება – უფრო მეტი და უკეთესი სამუშაო ადგილი, და საზოგადოებაში დიდი სოციალური ერთიანობისა და გარემოს მიმართ პატივისცემის ჩამოყალიბება. კულტურის სფეროს ეკონომიკური სარგებელის – მიმართ ეს შეხედულება, მისი სპეციფიკურობიდან გამომდინარე (რომ კულტურის პროდუქტი, ეს რთული პროდუქტია და სხვა პროდუქტებისგან გასხვავებით, უშალოდ მატერიალური მოგების მიღებაზე არ არის ორიენტირებული), ევროპის ქვეყნებში დიდი ზრუნვისა

და კამათის საკითხს წარმოადგენს.

იუნესკოს 2005 წლის კონვენციაში კულტურული თვითგამოხატვის მრავალფეროვნების დაცვისა და ხელშეწყობის შესახებ ვკითხულობთ „...კულტურულ საქმიანობას, კულტურის საქონელს და მომსახურებას აქვს როგორც ეკონომიკური, ასევე კულტურული ხასიათი, ვინაიდან ისინი განასახიერებენ თვითმყოფადობას, ღირებულებას და მნიშვნელობას. აქედან გამომდინარე, არ უნდა განიხილებოდეს როგორც მხოლოდ კომერციული ფასეულობა. გლობალიზაციის პროცესები, რომლებსაც ხელს უწყობს საინფორმაციო და საკომუნიკაციო ტექნოლოგიების სწრაფი განვითარება, უპრეცედენტო პირობებს უქმნიან კულტურების უფრო ფართო ურთიერთქმედებას და, იმავდროულად, საფრთხის ქვეშ აყენებენ კულტურულ მრავალფეროვნებას, კერძოდ, მდიდარ და ღარიბ ქვეყნებს შორის დისბალანსის რისკის თვალსაზრისით“.<sup>1</sup>

კულტურის სფერო მოგების მიღებას არ გამოირიცხავს, თუმცა მისი თვლად ფორმებსა და კალკულაციის ერთეულში გადაყვანა შეუძლებელია. **დევიდ ტროსპის** მოსაზრებით, კულტურაზე ეკონომიკური ზემოქმედების საკითხი, ხშირად, უფრო მეტად ფართო მნიშვნელობისაა, ვიდრე ეს ჩვენ წარმოგვიდგენია. აუცილებელია გვესმოდეს და შეძლებისდაგვარად გავზომოთ, გავიაზროთ კულტურა, როგორც ცოცხალი მექანიზმი, რომელიც უწყვეტი გადაცემის ჯაჭვით ვრცელდება თაობიდან თაობაში. კულტურის სფეროს პროდუქტს გააჩნია მთელი რიგი მატერიალური რესურსები: მუზეუმი, გალერეა, არქეოლოგიური ძეგლი და სხვა, ასევე არამატერიალური რესურსები: რწმენა წარმოდგენები, სხვადასხვა სახის რიტუალები

---

<sup>1</sup> კონვენცია კულტურული თვითგამოხატვის მრავალფეროვნების დაცვისა და ხელშეწყობის შესახებ, იუნესკოს გენერალური კონფერენციის 33-ე სესია, პარიზი, 2005 წლის 3-21 ოქტომბერი

და სხვა. ეს ის ძირითადი ელემენტებია, რომლებიც საზოგადოების განუყოფელ ნაწილს შეადგენს. მათთვის მიმართულების მიცემა, გამოყენება და ამ გამოყენებით სარგებლის მიღებას კი დიდი შესაძლებლობა გააჩნია. ერთადერთი პრობლემა არის კულტურის სფეროს სპეციფიკურობა და ეკონომიკის, მოგების მიღების აუცილებლობის ერთმანეთთან ფაქიზად მიბმა, რადგან კულტურისა და ეკონომიკის ფუნდამენტური საფუძველი, საქმიანობის მიხედვით, ეწინააღმდეგება ერთმანეთს. გასათვალისწინებელია კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტორი – კულტურის ეკონომიკური პრიორიტეტების აღიარებისას აუცილებელია ფასეულობათა სისტემის შენარჩუნება, რათა კულტურის სფეროს მწარმოებელი ობიექტები არ გადაიზარდონ კომერციულ დაწესებულებებში და კულტურის სფეროს პოლუქტებმა არ დაკარგონ კულტურის პროდუქტების მახასიათებელი ფასეულობითი სისტემა.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, კულტურის ეკონომიკასთან კავშირი არა მარტო თვალნათელია, არამედ მნიშვნელოვანაცაა. ეკონომიკასთან კავშირი არა თუ აკნინებს კულტურის სფეროს, არამედ პირიქით, – მას უფრო ინტერაქტიულს, ცოცხალს ხდის და გამოყენების შესაძლებლობას მატებს. ხშირ შემთხვევაში, საუკეთესო შერწყმისათვის ორივე მიმართულება ერთიანდება. კულტურა და კულტურის სფერო განიხილება როგორც კულტურის რესურსი, როგორც შესაძლებლობა და აქტიურად ერთვება ეკონომიკისა და ტურიზმის მიმართულებაში.

---

---

## გიორგი ფხაკაძე,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და  
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი  
ხელმძღვანელი: პროფ. მირონ ტულუში

### ზანღრაიზინების სტრუქტურა

კულტურის სფეროს ორგანიზაციებს ენიჭება მნიშვნელოვანი როლი თანამედროვე საზოგადოების განვითარებასა და სოციალურ-ეკონომიკური გარემოს შექმნაში, ამიტომაც საჭიროება ითხოვს, სახელმწიფომ განსაზღვროს ამ სფეროს პოლიტიკა და ის სამოქმედო გეგმა, რომელშიც დეტალურად არის გამოკვეთილი მოკლე და გრძელვადიანი ჩასატარებელი სამუშაოები. როდესაც განვიხილავთ კულტურის სფეროს როლს სამოქალაქო საზოგადოების განვითარებაში, აუცილებელია გვესმოდეს, თუ რამდენად ზემოქმედებს ამ სფეროს აქტივობები კეთილგანწყობილი გარემოს შექმნაში. თითქმის 100 წელზე მეტია, რაც მსოფლიოს სხვადასხვა სახელმწიფო, მათი განსხვავებული ფისკალური პოლიტიკის საფუძველზე, ქმნის შესაბამის გარემოს კულტურის სფეროს ფინანსური მხარდაჭერისთვის. იქმნება სხვადასხვა დაფინანსების მოდელები და წყაროები, რის საფუძველზეც ადგილობრივი და საერთაშორისო კულტურის ორგანიზაციები თავიანთ სტრატეგიულ სამოქმედო გეგმებს ქმნიან. უმეტეს შემთხვევაში (აშშ-ის მოდელის გარდა) სახელმწიფო განსაზღვრავს დაფინანსების მოცულობას, მაგრამ ხშირ შემთხვევაში, ეს არ არის საკმარისი კულტურის ორგანიზაციების განვითარებისათვის და საჭიროება იქმნება – ამ სფეროს ორგანიზაციებმა შეიმუშაონ სხვადასხვა ადგილობრივი და საერთაშორისო დონორებისათვის სპეციალური შეთავაზებები, რომლებიც ითვალისწინებს, როგორც დონორი ორგანიზაციების პრიორიტეტებს, აგრეთვე

---

---

თავიანთი ორგანიზაციის განვითარების ხელშეწყობასაც. ფანდრაიზინგის წარმოებისათვის ორგანიზაციები ცდილობენ შემუშავებული წინადადებები მიმართული იყოს ორგანიზაციის იმიჯის სტრუქტურულ და ფინანსურ განვითარებაზე.

კულტურის ორგანიზაციები მუდამ უნდა ეძებდნენ ახალ ინოვაციურ გზებს ფანდრაიზინგის წარმოებისას. ამიტომ მნიშვნელოვანია ვიცოდეთ ყველა არსებული სისტემა, რომელიც ხელს შეუწყობს წარმატებულ საქმიანობას.

### **შერეული ფინანსირება**

შერეული ფინანსირება გულისხმობს ყველა შესაძლო წყაროდან ფინანსური საშუალებების მოზიდვას კულტურის სფეროში. უმეტესი ნაწილი ამ საშუალებებით სარგებლობს, მაგალითად – ბილეთების, სუვენირების გაყიდვა, სახელმწიფო სუბსიდიები ან პატრონაჟი, – მხარდაჭერა, რომელსაც ახორციელებს შეძლებული ადამიანი ან ბიზნეს ორგანიზაცია, მაგალითად – მხატვარზე. წარსულთან შედარებით, დღევანდელი სიტუაციის განსხვავება იმაში მდგომარეობს, რომ გაიზარდა ბიზნესის როლი, – როგორც კულტურის სფეროს ერთ-ერთი უმთავრესი დაფინანსების წყარო. შერეული დაფინანსების სისტემა იძლევა ახალ შესაძლებლობებს კულტურის სფეროში მომუშავე ორგანიზაციის მართვის ჯგუფებისთვის. როდესაც ჩვენ ვგულისხმობთ ფინანსირების შერეულ სისტემას, განვიხილავთ კანონმდებლობით განსაზღვრულ მოქნილ ბიუჯეტს.

ფანდრაიზინგი<sup>1</sup> – არის პროფესიული მოღვაწეობა, რომელიც იძლევა შესაძლებლობებს, გაერთიანდეს

---

<sup>1</sup> Мак-Илрой Э. Культура и Бизнес. путеводитель по Фандреинingu. пер. с англ. – издательский дом «Классика XXI», 2010, с. 40-41

სხვადასხვა ფინანსების მიწოდების სისტემა, რაც აძლევს საშუალებას – თავი მოუყაროს თანხებს ერთიან მოქნილ ბიუჯეტში, რომელიც საჭიროა კონკრეტული ორგანიზაციის ხარისხობრივად მაღალ დონეზე ფუნქციონირებისათვის. ფანდრაიზერი შეიძლება იყოს როგორც მხატვარი, მსახიობი, ასევე მენეჯერი, მაგრამ ყველა შემთხვევაში, იმისათვის რომ შეძლოს ფინანსების მოზიდვა პროექტებისთვის, მას უნდა ჰქონდეს შესაძლებლობა – გამოიყენოს სპეციალური უნარების ფართო სპექტრი.

ევროპაში დღესაც ხშირად საუბრობენ „კულტურის ეკოლოგიაზე“, რაც გულისხმობს, რომ კულტურა არ არსებობს ვაკუუმში, ის არსებობს მძიმე სოციალურ-ეკონომიკურ გარემოში, რაც უშუალოდ აისახება მისი დაფინანსების სისტემებზე. ფანდრაიზერს ნათლად უნდა ჰქონდეს წარმოდგენა, როგორი და რა ტიპის დაფინანსების წყაროები არსებობს პროექტის მოქმედების მასშტაბებში. მნიშვნელოვანია, ეს აგრეთვე ესმოდეთ სახელმწიფო და ბიზნეს სტრუქტურების წარმომადგენლებს, რომლებიც, ფაქტობრივად, ამ სფეროს ფინანსური გარანტიია.

საქართველოში ფონდების მოძიების სისტემების თაობაზე არსებობს აზრთა სხვადასხვაობა და ეს ნათლად ჩანს, როდესაც მიმდინარეობს სახელმწიფო პოლიტიკის მიხედვით, ფინანსების გადანაწილების პრიორიტეტულობა, იგეგმება ბიუჯეტი. სხვა წყაროებიდან ფინანსების მიღება ვერ გაათავისუფლებს სახელმწიფოს კულტურის უზრუნველყოფისაგან, მით უმეტეს, თუ ვსაუბრობთ კონკრეტული კულტურის ორგანიზაციაზე. როდესაც არ ხდება სტატისტიკური მონაცემების სისტემური მოპოვება და ასევე მისი სისტემური ანალიზი, შესაძლებელია გაჩნდეს გაურკვეველობაც პოლიტიკის განსაზღვრებაში. მაგალითად, სპონსორობა – ეს არა მხოლოდ სუბსიდიია სხვა წყაროდან, ანუ ბიზნესმენიდან, არამედ, ეს არის

განსაკუთრებით განსხვავებული დაფინანსების მექანიზმი, რომელიც ითხოვს სხვადასხვა მიდგომასა და ვარაუდს, განსხვავებულ რეზულტატებს, რაც პასუხისმგებლობას აკისრებს კულტურის ორგანიზაციას.

ქვემოთ მოყვანილია მთავარი დაფინანსების ფორმები, რომლებიც შეიძლება ეფექტური გახდეს შერეული დაფინანსების შემთხვევაში.

### **სპონსორობა**

სპონსორობა<sup>1</sup> – ეს არის კულტურის ორგანიზაციის მხარდაჭერა ბიზნესის მხრიდან თავისი სახელის (ბრენდი), პროდუქტის ან სერვისის რეკლამირებისათვის. სპონსორობა არის ნაწილი იმ ხარჯებისა, რომელიც განსაზღვრული აქვთ ბიზნეს-სტრუქტურებს თავიანთი ბრენდის დაწინაურებაში და ემსახურება სოციალური პასუხისმგებლობის გამოვლინებას ბიზნესიდან. თუ კულტურის ორგანიზაციის ფუნქციონირებისათვის საჭირო ბიუჯეტში ბიზნეს ორგანიზაციებს განვიხილავთ საერთო ხარჯების ნაწილად, მაშინ სპონსორობა ანგარიშგებადია და მოქმედებს არსებული ოფიციალური შეზღუდვებით. მნიშვნელოვანია ფანდრაიზინგის წარმოებისას გათვალისწინდეს, რომ სპონსორობა ითხოვს უკუგებას. კულტურის ორგანიზაცია ყიდის პროდუქტს (რაღაც გავებით ყიდის თავის თავს), ხოლო ბიზნესმენი იღებს კონკრეტულ მომსახურებას, მით უფრო, როდესაც მომსახურება მაღალი ხარისხისაა.

ამგვარად, სპონსორობა გულისხმობს:<sup>2</sup>

- საქმიან ურთიერთობებს, მათ შორის, ვინც უზრუნველყოფს საშუალებებს, რესურსებსა და

<sup>1</sup> Мак-Илрой Э. Культура и Бизнес. путеводитель по Фандреингу. пер. с англ. – издательский дом «Классика XXI», 2010, с. 44

<sup>2</sup> Мак-Илрой Э. Культура и Бизнес. путеводитель по Фандреингу. пер. с англ. – издательский дом «Классика XXI», 2010, с. 42-43

მომსახურებას და ვინც ამ ყველაფერს იღებს გამოსაყენებლად, არა აქვს მნიშვნელობა, ის კულტურის ორგანიზაციაა, ფიზიკური პირი თუ საინიციატივო ჯგუფი;

- ურთიერთობებს, რომელიც აჩენს შესაძლებლობას მიიღო კონკრეტული სარგებელი, მაგალითად, იმიჯის ამაღლება ან პროდუქტის რეკლამა;
- ისეთი ურთიერთობების ჩამოყალიბებას, რომელიც ბიზნესს აძლევს კომერციულ მოგებას.

ჩვეულებრივ, სპონსორობა იღებს შემდეგ ფორმებს:

- პირდაპირი დაფინანსება – კომპანია იხდის ფულს სარგებლისა და უპირატესობის მისაღებად, რომელსაც სთვავს კულტურის ორგანიზაციები;
- პროდუქტისა და მომსახურების შეთავაზება: კომპანია წარმოადგენს პროდუქტს ან მომსახურებას მოგების მიღების მიზნით, რაც კულტურის ორგანიზაციას საშუალებას აძლევს შეამციროს ხარჯები შემოქმედებითი პროექტის განხორციელებისათვის ან კულტურის ორგანიზაციის წლიური მუშაობისთვის;
- ერთობლივი მარკეტინგი: განთქმულ კულტურის ორგანიზაციასთან ურთიერთთანამშრომლობით ასოცირებამ შესაძლებელია მნიშვნელოვნად იმოქმედოს კომპანიის წარმატებაზე.

სპონსორების მხარდაჭერა, უმეტეს შემთხვევებში, გამოიხატება ამ ფორმების კომბინაციით.

ფანდრაიზინგი არის ხელოვნებისა და ზუსტი გათვლების ერთობლიობა, მაგრამ მთავარი წარმატების განსაზღვრა არის პოტენციური სპონსორების ინტერესების ცოდნა, პროფესიონალური განმცხადებლის მიდგომის გამოვლინება და მუდმივი მარკეტინგული კვლევები. ჩვეულებრივ, სპონსორობას განიხილავენ, როგორც კომერციულ მარკეტინგულ ხრიკს, რომელიც სულ უფრო გამოიყენება თანამედროვე კომპლექსურ



მარკეტინგულ სტრატეგიებში. დღესდღეობით სპონსორობა სულ უფრო ხშირად ასოცირდება ბიზნეს კომპანიის ხელმძღვანელის კაპრიზთან ან მის უანგარო ფილანტროპულ მოტივებთან. ზოგიერთი სპონსორი აგრესიულადაა განწყობილი სარგებლის მიღებაზე – მათ სურთ წარმოაჩინონ კონკრეტული ლუდის მარკა, მიიღონ დიდი გამოხმაურება პრესაში და აღიარება საზოგადოებაში. მაგრამ სპონსორსაც შეიძლება ჰქონდეს სხვა მიზნები, მაგალითად, მოიწვიოს მნიშვნელოვანი პარტნიორი თეატრში ან გალერეაში, ან გააუფეროს კომპანიის ახალი რეგიონალური ფილიალის გახსნა. სპონსორობა შეიძლება გაიწელოს დროში და არც თუ ისეთი სახალისო პროცესი იყოს. ასე იმ შემთხვევაშია, როცა ბიზნესმენი მხარს უჭერს კულტურას კოორპორატიული პასუხისმგებლობების მოსაზრებებით. კომპანია აფინანსებს კულტურას, რადგან მას ჯერა, რომ შეაქვს უდიდესი წვლილი სტაბილური ეკონომიკური ვითარების გამყარებაში, სადაც ასევე ვითარდება მისი ბიზნესი. თუმცა, ნებისმიერ შემთხვევაში ბიზნესმენი, რომელიც აფინანსებს ორგანიზაციას ან ღონისძიებას, ელოდება მიიღოს მაქსიმალური სარგებელი, იქნება ეს საზოგადოების აღიარება თუ სხვა სარგებელი. და რაც უფრო მალე შეითვისებენ ამ მიდგომას კულტურის ორგანიზაციები, მით უფრო წარმატებულად განხორციელდება მათთვის თანხების მოზიდვის პროცესი.

საკონსულტაციო სააგენტოს „არტი და ბიზნესი“ წარმომდგენელი ენდრიუ მაკ-ელროი აღნიშნავს – „წარმატებული სპონსორული ურთიერთობა ყოველთვის არის დაფუძნებული ურთიერთსარგებლობაზე“.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Мак-Илрой Э. Культура и Бизнес. путеводитель по Фандреингу. пер. с англ. – издательский дом «Классика XXI», 2010, с. 45

### **სუბსიდირებები**

სუბსიდიები მიიღება სახელმწიფო ან მუნიციპალური სტრუქტურებიდან, რაც კანონით არის განსაზღვრული და ავალდებულებს დააფინანსოს კულტურის ორგანიზაციის მოღვაწეობა. სუბსიდიები რჩება მთავარ წყაროდ კულტურის სფეროს დაფინანსებაში მრავალ ევროპულ სახელმწიფოში, აშშ-ისგან განსხვავებით, იქ მთავარი წყარო სხვადასხვა ტიპის შემოწირულობაა. ცენტრალური და აღმოსავლეთ ევროპის მრავალ სახელმწიფოში კულტურის ორგანიზაციებს მკვეთრად შეუძმირდათ დაფინანსება სახელმწიფო სტრუქტურებიდან და იძულებულნი გახდნენ შექმნილი სიტუაციიდან გამოსავალი ეპოვათ, რამაც საშუალება მისცა კულტურის ორგანიზაციებს, ესწავლათ თანამედროვე კომუნიკაციისა და მარკეტინგის ხელსაწყოები, რათა შეძლონ საზოგადოებისთვის მნიშვნელოვანი გარემოს შექმნა.

### **გრანტები**

გრანტები განსხვავდება სუბსიდიებისაგან და ამ ფორმის დაფინანსებებს უფრო მეტი დონორი ირჩევს. თუ სუბსიდი ან არის ოფიციალური ვალდებულება დაფინანსდეს სახელმწიფოს მიერ, გრანტის გაცემა არ არის სახელმწიფო ვალდებულება. ეს არის გადაწყვეტილება, რომელიც მიიღება დამოუკიდებლად, გათვლილია კონკრეტული პროექტის განსახორციელებლად და კავშირშია წინასწარ განსაზღვრულ – მიზნობრივ პროგრამებთან.

საქართველოში კულტურის ორგანიზაციებს მთავარ ფინანსურ წყაროდ სახელმწიფოდან მიღებული სუბსიდი აქვთ, მაგრამ მათ აგრეთვე საშუალება ეძლევათ ფინანსური მხარდაჭერისათვის სხვა სტრუქტურებსაც მიმართონ და ყოველ ჯერზე უწყვეტ მტკიცება ამ ფინანსური მხარდაჭერის აქტუალობაზე.

მრავალი საერთაშორისო სტრუქტურა, როგორებიცაა – ევროსაბჭო, ევროკომისია, იუნესკო, მსოფლიო ბანკი და სხვა, გამოყოფს თანხებს კონკრეტული პროექტებისთვის. ეს არის გრანტი, რადგანაც ფინანსები მიემართება კონკრეტული მიზნების მისაღწევად (განათლების, სოციალური სფეროს, საერთაშორისო ურთიერთობების, ტურიზმისა და სხვა სფეროების განვითარება). სუბსიდიასა და გრანტს შორის მნიშვნელოვანი განსხვავება არის მათი ფინანსური ისტორია. სუბსიდირება ისტორიულად ჩამოყალიბებული ურთიერთობაა, ხოლო გრანტი მიმდინარე ურთიერთობების შედეგი. გრანტის მიღებისათვის საჭიროა აქტიური ურთიერთობები გქონდეთ დონორთან, შეძლოთ დაამტკიცოთ თქვენი პროფესიონალიზმი და შედეგების მიღწევის უნარი. მრავალ ევროპულ სახელმწიფოში გრანტი მთავარ დაფინანსების ფორმად ყალიბდება. კულტურის სფეროს დაფინანსების მიღებული სქემები თანდათან იცვლება ახალი სქემებით და აქტიურად განიხილება ურთიერთთანამშრომლობა კულტურის სფეროსა და სახელმწიფო სტრუქტურებთან, რაც კიდევ ერთხელ გვაძლევს საშუალებას ვთქვათ, თუ რამდენად მნიშვნელოვანია მომზადდეს გარემო ამ პროცესის ადაპტირებისათვის (კანონმდებლობა, მომსახურების სისტემები, განათლება).

### **საკუთარი შემოსავლები**

საკუთარი შემოსავლები – ეს არის ორგანიზაციის მიერ ჩატარებული სამუშაოების შედეგად მიღებული თანხები (ბილეთების გაყიდვა, სუვენირები, კაფე და სხვა). ზოგიერთმა ორგანიზაციამ შეძლო მიეღწია წარმატებისთვის და ამდენად, საკუთარი შემოსავლებით ავსებს წლიურ ოპერატიულ ხარჯებს. მუზეუმები აქირავებენ ფართს ახალდაქორწინებულთათვის, თეატრში ეწყობა სხვადასხვა კომერციული პრეზენტაცია,

მხატვრები აფორმებენ სტენდებს სამრეწველო თუ ბიზნეს გამოფენა-შეხვედრებზე. მუზეუმებმა და გალერეებმა შეძლეს ესწავლათ დამატებით სახსრების მოზიდვის მიზნით კომერციული სტრუქტურის აწყობა. მაგალითად, მუზეუმში ფუნქციონირებული მალაზია და თეატრში ან გალერეაში გაკეთებულია კაფე – ყველა ეს არის ბიზნესი და ის უნდა მუშაობდეს როგორც ბიზნეს სტრუქტურა. ამიტომ მნიშვნელოვანი იქნება, თუ ამ საწარმოების ამუშავებასა და მართვას პროფესიონალები წარმართავენ.

### **ფონდები**

ფონდებიდან სახსრების მოძიება განსხვავებული დაფინანსების ფორმაა, ვიდრე ბიზნეს სექტორიდან მიღებული თანხები. ფონდები შექმნილია იმისათვის, რომ გამოყონ თანხები კონკრეტული მიზნების შესაბამისად. მაგ., საგანმანათლებლო ფონდი გამოყოფს სახსრებს იმ პროექტისათვის, რომელიც ითვალისწინებს ადგილობრივი თეატრის ჩართვას სკოლის საგანმანათლებლო პროცესში. ბუნების დაცვის ფონდი დაინტერესებული იქნება დააფინანსოს პროექტი, მაგ., კულტურული ძეგლის შენახვა/მოვლა-პატრონობა დაცულ ტერიტორიაზე ან კულტურული ღონისძიება, რომელიც ემსახურება საზოგადოების ცნობიერების ამაღლებას ეკოლოგიურ საკითხებში. როდესაც წარსადგენი პროექტი ემთხვევა ფონდების პრიორიტეტებს, მაშინ განმცხადებელ ორგანიზაციას ეძლევა შანსი მიიღოს შესაბამისი დაფინანსება. ფონდებთან ურთიერთობა მიმზიდველია, რადგან ბიზნეს-ორგანიზაცია არ არის ვალდებული დააფინანსოს პროექტები, თუ ის სანაცვლოდ არ ღებულობს შესაბამის მომსახურებას, ან გაუკეთოს რეკლამა თავის პროდუქტს კულტურის ორგანიზაციის მაყურებლის/მომხმარებლის წინაშე.

### პატრონაჟი და მეცენატობა

ინგლისურენოვან ევროპულ სახელმწიფოებში ამ ტერმინებს იშვიათად შეხვდებით. მათი გამოყენებისაგან თავს იკავებენ ფინანსისტები და იურისტები. ტერმინები „პატრონი“ ან „მეცენატი“ ასოცირდება განათლებულ, ლიბერალური შეხედულებების მქონე ადამიანთან, რომელსაც აქვს სურვილი უსასყიდლოდ გადასცეს თავისი სახსრები ხელოვნებისა და კულტურის მხარდასაჭერად.<sup>1</sup> ასეთი პირები თითქმის ყველა ქვეყანაში მოღვაწეობენ. მსგავსი სახის „პატრონობა“ ხშირად დინასტიური ტრადიციებით ან პოლიტიკური ინტერესებით არის განსაზღვრული. ჩვეულებრივ, მეცენატის როლში ვიხილავთ მდიდარ, გამოჩენილ ადამიანებს, რომლებსაც კულტურის სფეროსთან ურთიერთობის ღრმა ტრადიციები აქვთ. ამ ფორმის განსაკუთრებულობა მდგომარეობს იმაში, რომ მიღებული ფინანსები/საშუალებები არ ითვალისწინებს რაიმე ვალდებულებას, გარდა იმ მოვალეობისა, რაც განსაზღვრულია კულტურის ორგანიზაციის დებულებაში. სამწუხაროდ, ორგანიზაციის სტრატეგიის ამ ფორმაზე აგება ბევრ რისკთანაა დაკავშირებული.

საფრანგეთში, როგორც სხვა მრავალ ევროპულ ქვეყანაში, მეცენატობა კულტურის კორპორატიული დაფინანსების ფრიალ მიღებული ფორმა იყო, მაგრამ კულტურის ორგანიზაციების მომსახურება და ქმედებები ახლო წარსულში შეიზღუდა. კულტურის ორგანიზაციებს ბიზნეს სივრცესთან ურთიერთობაში ხელი შეუშალა თანაზომიერმა უკუკავშირის ფორმის დეფიციტმა. ამ პრობლემის აღმოსაფხვრელად საფრანგეთში შეიქმნა ურთიერთთანამშრომლობის იურიდიული ფორმა –

<sup>1</sup> Мак-Илрой Э. Культура и Бизнес. путеводитель по Фандреингу. пер. с англ. – издательский дом «Классика XXI», 2010, с. 46

Mécénat et Contrepartie,<sup>1</sup> რომელიც მიახლოებულია სპონსორობასთან, მაგრამ მას გაცილებით მეტი უპირატესობა გააჩნია: ხშირად ის უფრო ხანგრძლივ თანამშრომლობას ითვალისწინებს. ამ ფორმით ბიზნესმენი, ყოველგვარი ბიზნეს მოგების გარეშე, გამოხატავს სურვილს ჩაერიოს სოციალურ და კულტურის სფეროს დაგეგმვაში. საფრანგეთსა და იტალიაში მეცენატობას ტვირთულობენ ბიზნეს სექტორის წარმომადგენლების მიერ დაფუძნებული ფონდები, რომლებსაც მკაფიოდ აქვთ განსაზღვრული გრძელვადიანი კულტურის სფეროს განვითარებისა და მხარდაჭერის სტრატეგიები. ამ ტიპის ფონდებთან ურთიერთობა იდენტურია, როგორც სხვა საერთაშორისო ორგანიზაციების მიერ შექმნილ ფონდებთან.<sup>2</sup>

### **შემოწირულობები და მათი შეგროვების სახეები**

შემოწირულობა – დაფინანსების ერთ-ერთი საშუალება ფიზიკური პირებისაგან, კოორპორაციებისაგან ან ფონდებისაგან, უსასყიდლოდ, ყოველგვარი მოგების მიღების მოლოდინის გარეშე, მხოლოდ საჯაროდ მადლობის მოხდის ან მისი სახელის პროგრამაში მოხსენებით. შემოწირულობა – ეს არის საჩუქარი და არა ხელშეკრულებით გათვალისწინებული ვალდებულება. მრავალი კულტურის ორგანიზაცია დღესაც დებულობს მსხვილ ფინანსურ მხარდაჭერას შემოწირულობების სახით. ეს ძირითადად კულტურული მემკვიდრეობის კუთხით ხორციელდება, როდესაც ჩასატარებელი საქმიანობა ფინანსდება ანდერძით დატოვებული სახსრებიდან. კულტურის სფეროში ამ ტიპის დაფინანსება მცირეა, რადგან უფრო მეტი

<sup>1</sup> სპონსორობა და საქმიანობა (french)

<sup>2</sup> Мак-Илрой Э. Культура и Бизнес. путеводитель по Фандреингу. пер. с англ. – издательский дом «Классика XXI», 2010, с. 48

ყურადღება ექცევა სოციალურად დაუცველ, უსახლკარო ბავშვებს ან უპატრონო ცხოველებს და სხვა ამ ტიპის საკითხებს (მაგ. ეკლესიების მშენებლობაში მონაწილეობის მიღება), რადგან ეს თემები ზოგჯერ უფრო იწვევს საზოგადოებაში თანაგრძნობას, ვიდრე კულტურის საკითხები. შემოწირულობების მოძიება არის პროცესი, რომელიც იძლევა საშუალებას შექმნა გარემო და ერთიანად იშოვო თანხა კონკრეტული მიზნის დასაძლევად. შემოწირულობების თხოვნა, რათა შევინარჩუნოთ და გადავურჩინოთ ჩვენს მომავალ თაობას ღირსშესანიშნავი ძეგლი ან ქალაქის ცნობილ უბანში აშენდეს თანამედროვე სტანდარტებით აღჭურვილი საკონცერტო სივრცე, ან კიდევ უფრო მნიშვნელოვანი თემები – არის პროცესი, სადაც კულტურული ღირებულებების გამოყენებით, შეიქმნას ემოციური ფონი და თანაგრძნობის გამოხატვის მიზნით, ფიზიკურმა ან იურიდიულმა პირმა გაიღოს თანხა.<sup>1</sup> ყველა ის პირი, რომელსაც ეძლევა შანსი გამოხატოს თავისი თანაგრძნობა მითითებულ საკითხთან დაკავშირებით, ღებულობს ერთნაირი ფორმულირების შეთავაზებას მის მხარდაჭერაზე. ფორმულირების შემუშავებას და შემდეგ მისი მიწოდების პროცესის კოორდინირებას სჭირდება ყურადღებით დაგეგმვა. არსებობს სხვადასხვა სტრატეგია, მაგრამ ყველაზე მიღებული ფორმა ცნობილი ადამიანების მიერ ხელმოწერილი მოწოდება ან პეტიციაა, რომელიც საზოგადოებას მიუთითებს მათი მონაწილეობის აუცილებლობაზე.

### ეთიკური ასპექტები

კულტურის ორგანიზაციებს, რომლებსაც აქვთ შანსი მიიღონ დაფინანსება ბიზნესის სფეროდან, აფრთხობს ის მოსალოდნელი შეთანხმებები, რომელთაც

<sup>1</sup> Мак-Илрой Э. Культура и Бизнес. путеводитель по Фандреизингу. пер. с англ. – издательский дом «Классика XXI», 2010, с. 48

აწესებს ბიზნესის სფერო ურთიერთანამშრომლობის მსვლელობისას. მათ ეუფლებათ შიში, რომ რთული და ექსპერიმენტალური შემოქმედებითი მოღვაწეობა, შესაძლებელია სათანადოდ ვერ შეფასდეს სპონსორის მიერ ან მისი შემოქმედება გახდეს ზედმეტად კომერციალიზებული.<sup>1</sup> აქ მთავარია, შემოქმედს ჰქონდეს საშუალება, არ დაკარგოს თავისი უნიკალური შემოქმედებითი ხედვა და არ იყოს დამოკიდებული მხოლოდ სპონსორის გემოვნებაზე. მიუღებელია და მაყურებლის გაღიზიანებას გამოიწვევს, თუ სპონსორი, რომელსაც აქვს სურვილი დააფინანსოს პროექტი, ითხოვს მსახიობებმა მისი ფირმის ან პროდუქტის ლოგოთი გამოსახული მაისურებით ითამაშონ სპექტაკლი. თუმცა, შესაძლებელია შემოქმედებითმა ჯგუფმა მოიფიქროს დამატებითი ღონისძიებების გატარება, სადაც გამოიყენებენ ზემოთ ხსენებული პროდუქტის ან ფირმის სარეკლამო ლოგოებს.

შერეული დაფინანსების ფორმები დადებით ეფექტს ახდენს ხელოვნებაზე. ეხმარება ბიზნეს-სტრუქტურებს ყურადღებით ადევნონ თვალი გარემოს, მოახდინონ მკაფიო რეაგირება ბაზრის მოთხოვნებზე და შექმნან მათთვის ხელსაყრელი გარემო, რაც გამოკვეთს ბიზნესისა და კულტურის სფეროების საერთო ინტერესებს.

### **სექტორებს შორის განსხვავება**

მრავალწლიანი გამოცდილებიდან, ფანდრაიზინგი ითვალისწინებს სხვადასხვა მიდგომას კულტურის სფეროს სხვადასხვა მიმართულებაში. მაგ, ვიზუალურ და საშემსრულებლო ხელოვნებას, კულტურულ მემკვიდრეობას ან/და მუზეუმებს განსხვავებული დროში გაწერილი მასშტაბები და ფუნქციონირების ციკლი

<sup>1</sup> Дж. Дуглас Александер, Кристина Дж. Карлсон, Основные принципы Фандрайзинга, секреты привлечения денежных средств для неприбыльных организаций. пер. с англ. –balanceBusinessBooks. 2007, с. 82



აქვთ. კულტურული მემკვიდრეობის მიმართულებით კაპიტალური დანახარჯები უფრო მეტი წილით გამოირჩევა, ვიდრე სხვა კულტურის სფეროს მიმართულება. კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლების შენარჩუნება არ იძლევა რეკლამირების ფართო საშუალებას სპონსორისთვის, მაგრამ საშემსრულებლო ხელოვნებაც არ არის გრძელვადიანი და მომხმარებლის რაოდენობაც შეზღუდულია. მსხვილი ბიზნესის წარმომდგენლები ძეგლების აღდგენის პროექტებით უფრო ინტერესდებიან, ვიდრე კულტურის სხვა სექტორებით. ვიზუალური ხელოვნება და მუზეუმები მიმზიდველები არიან თავიანთი საინტერესო და ფართო სივრცეებით, რაც სხვადასხვა ტიპის ღონისძიების მოწყობის საშუალებას იძლევა. საშემსრულებლო ხელოვნებაში უფრო ხშირად ხდება თანხების დაბანდება, ამ სექტორის პროდუქტების დინამიკურობისა და მოქნილობის ხარჯზე.

ნებისმიერი სექტორი თავისი განსაკუთრებულობით გამოირჩევა, თუმცა კულტურის სფეროს მიმართ ბიზნესისა და ღონორების მხრიდან ყურადღების გამოწვევა სწორედ განსაკუთრებული აუდიტორიის არსებობის შედეგია.

### **სახელმწიფოს როლი**

ხელოვნებისა და კულტურული ძეგლების ფინანსურ უზრუნველყოფაში მთავარი პასუხისმგებლობა სახელმწიფო სტრუქტურებს ეკისრება, მაგრამ დღესდღეობით არსებული ვითარებების გათვალისწინებით, მას ძალუძს უზრუნველყოს ჯანსაღი ფინანსური გარემო, შენობა-ნაგებობების შენახვა და კაპიტალური განახლება, ახალი დადგმებისა და სხვადასხვა სახის ღონისძიების ფინანსირება. ბიზნეს სექტორიდან და სხვა ღონორებიდან, შესაძლებელია დამატებით თანხების მოზიდვა, მაგრამ ეს მაინც ვერ შეცვლის სახელმწიფოს პასუხისმგებლობას ამ სფეროს

დაფინანსებაში. ევროპაში მოღვაწე გამოცდილი ფანდრაიზერებიც კი არ ისურვებდნენ აღმოჩნდნენ აშშ-ში არსებულ სიტუაციაში, სადაც მხოლოდ პრესტიჟული კულტურის ორგანიზაციებს შეუძლიათ მოიზიდონ სახელმწიფო სახსრები. სახელმწიფოს ეკისრება უფრო მნიშვნელოვანი როლი – შექმნას ფანდრაიზინგისთვის მიმზიდველი გარემო საკანონმდებლო და ფისკალური პოლიტიკის გატარებით:

- ბიზნესის სფეროს მხრიდან სახელმწიფო და საზოგადოებრივი ორგანიზაციების ფინანსური მხარდაჭერის საკანონმდებლო მკაფიო პოზიცია;
- საგადასახადო პოლიტიკაში საშეღავათო სისიტემის შემუშავება კულტურის ორგანიზაციების დაფინანსების მსურველთათვის;

სახელმწიფოს შეუძლია შექმნას საერთო ხელსაყრელი გარემო კულტურის სფეროს მხარდაჭერისთვის, დაეხმაროს კულტურის სფეროს წარმომადგენლებს ახალი უნარების შეძენაში და მოახდინოს განმარტებები მეწარმეებთან და დონორებთან, რა და როგორ შეუწყონ ხელი კულტურის სფეროს განვითარებას.

სახელმწიფო სტრუქტურები ყოველთვის მიზნად უნდა ისახავდნენ შექმნან თანამედროვე სისიტემების გამოყენებით შერეული დაფინანსების სქემები. მათ შეუძლიათ დაეხმარონ დონორებსა და ბიზნესის წარმომადგენლებს განსაზღვრონ თავიანთი როლი კონკრეტულ საკითხში და დაამყარონ პარტნიორობის მნიშვნელოვანი პრინციპები.

**გამოყენებული ლიტერატურა:**

- მაკ-ილროი ე. კულტურაი ბიზნეს. პუტევიტელი პო ფანდრეიზინგუ. პერ. სანგ. – ივტელისკი დომ «კლასიკა XXI», 2010
- ჯ. დუგლას ალესანდერ, კრისტინა ჯ. კარლსონ, ოსნოვნიე პრინციპი ფანდრეიზინგა, სეკრეტი პრивლечენია დენეჟნიხ სრედსთვ დია ნეპრიბილნიხ ორგანიზაციი. პერ. სანგ. – balance Business Books, 2007

---

---

**მაია ლვინჯილია,**  
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა  
და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი,  
ხელმძღვანელი: პროფ. მირონ ტულუში

## **ტრადიციული რეჟვა, როგორც კულტურული ტურიზმის რესურსი**

ქართული ხალხური რეჟვის განვითარებას მდიდარი საუკუნოვანი ტრადიციები გააჩნია. ხელნაკეთი შემოქმედება საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის განუყოფელი ნაწილია. მისი თითოეული დარგი – ქსოვა, კერამიკა, ხეზე კვეთა, საიუველირო ნაკეთობანი – განსხვავებული და მრავალფეროვანი ტექნიკით გამოირჩევა.

2003 წელს იუნესკომ „არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის კონვენცია“ მიიღო, რომლის მიხედვით, არამატერიალურ კულტურულ მემკვიდრეობად აღიარებულ იქნა ზეპირსიტყვიერი ტრადიციები, მათ შორის – ენა, როგორც არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის გადაცემის საშუალება, საშემსრულებლო ხელოვნება, საზოგადოებრივი პრაქტიკა, რიტუალები, დღესასწაულები, ტრადიციული თამაშობები, კულინარია, ადგილობრივი ცოდნა და პრაქტიკა, რომელიც ბუნებასა და სამყაროს უკავშირდება და ბოლოს – ტრადიციული ხელოსნობა, რომლის სიცოცხლისუნარიანობაც ზეპირსიტყვიერ ტრადიციებზე, ცოდნასა და უნარებზეა დამოკიდებული.

საქართველო „არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის კონვენციას“ 2007 წელს მიუერთდა, რითაც სახელმწიფომ აღიარა არამატერიალური მემკვიდრეობის დაცვის აუცილებლობა და იკისრა კონვენციით გათვალისწინებული

---

---

ვალდებულებები, რაც გულისხმობს: არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის სიცოცხლისუნარიანობის უზრუნველყოფის მიზნით მის იდენტიფიკაციას, დოკუმენტირებას, კვლევას, შენახვას, დაცვას, აღორძინებას, პოპულარიზაციას, ფორმალური და არაფორმალური განათლების მეშვეობით ახალგაზრდა თაობისათვის მის გადაცემას, არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის სხვადასხვა ასპექტის აღორძინებას.

ტრადიციული რეწვა, არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის დარგებს შორის, პროდუქტიდან გამომდინარე, ყველაზე მატერიალურია. თუმცა, იმდენად, რამდენადაც რეწვა და ხელოსნობა დაკავშირებულია ცოდნასა და უნარებთან, რომელიც ზეპირსიტყვიერი ტრადიციით თაობიდან თაობას გადაეცემოდა, კონვენცია სწორედ არამატერიალურ უნარებსა და ცოდნას შეეხება და არა რომელიმე კონკრეტულ ნიბუშს. შესაბამისად, კონვენციის მიზანია არა კონკრეტული ნიბუშის დაცვა, არამედ ტრადიციის შენარჩუნება და თაობიდან თაობაზე გადაცემის უზრუნველყოფა. ისევე როგორც არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის სხვა დარგებს, გლობალიზაციამ დიდი საფრთხე შეუქმნა ადგილობრივი ხელოსნობის ტრადიციებსაც. ხელით შექმნილი რეწვის ნაწარმი ხშირად ვერ უწევს კონკურენციას ქარხნულად წარმოებულ მასობრივ იაფფასიან პროდუქციას, რაც, თავის მხრივ, ზოგიერთი ტრადიციის დაკარგვის საშიშროებას ქმნის. მსოფლიოს სხვადასხვა რეგიონში მრავალი ოსტატი ცდილობს გაუმკლავდეს აღნიშნულ სირთულეს.

იმდენად, რამდენადაც კონვენცია იცავს უნარებსა და ცოდნას, მისი დაცვის მთავარი მექანიზმი სწორედ განათლების, სწავლების კომპონენტის, ტრადიციის თაობიდან თაობაზე გადაცემის აუცილებლობა და მისი უზრუნველყოფაა. თუმცა ახალგაზრდების

წახალისებისთვის მხოლოდ უნარების ათვისება არ არის საკმარისი. შესაბამისად, იუნესკო ხაზს უსვამს რეწვის პროდუქციის ეკონომიკურ ღირებულებას და მისი ბაზრის ხელშეწყობის აუცილებლობას. ხელნაკეთ პროდუქციაზე მოთხოვნის ზრდასთან ერთად ჩნდება ნიშა ამა თუ იმ ხალხის ტრადიციის მატარებელი ნივთების მარკეტინგისთვის, რაც, თავის მხრივ, არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის სიცოცხლისუნარიანობის საუკეთესო გარანტიაა.

ტრადიციული ხელოსნობის ხელშეწყობის და დაცვის ერთ-ერთ მექანიზმად მოიაზრება საავტორო უფლებების დაცვა, რაც ამ უფლებების მფლობელ თემებს უპირატესობას ანიჭებს და მათი პროდუქციის დაცვის წინაპირობას ქმნის.

ტრადიციული რეწვა შესაძლებელია ეკონომიკური განვითარების წყარო გახდეს. რეწვა, თავისთავად კრეატიული, კულტურული ინდუსტრიის ნაწილია. სწორი მენეჯმენტისა და მარკეტინგის შემთხვევაში, მან დიდი შემოსავალი უნდა მოუტანოს, არა მარტო მეწარმეებს, არამედ მთელ ქვეყანას. ეს გულისხმობს, რომ კულტურული ნაწარმი, როგორც ტურიზმის ნაწილი, იზიდავს სტუმრებს, რომლებიც საქართველოში ჩამოდიან. მათ სურთ არა მხოლოდ შეიძინონ ასეთი პროდუქცია, მაგ., სუვენირები, არამედ, შესაძლებელია, ასევე აინტერესებდეთ, როგორ დამზადდა ესა თუ ის ნივთი, რადგან ეს საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის ნაწილია. სახელმწიფო უნდა ჩაერთოს და დაეხმაროს მათ ცნობადობის ამაღლებაში ტურიზმის დეპარტამენტის მეშვეობით, რომელიც გააკეთებს რეკლამებს საერთაშორისო ტელე-არხებზე, ან წარადგენს ქართულ კულტურას სხვადასხვა საერთაშორისო გამოფენაზე და ა.შ.

ტრადიციული რეწვა და ხელსაქმე საქართველოს რეგიონების მრავალფეროვნების განუყოფელი

ნაწილია და ამ თვალსაზრისით, თითოეულ კუთხეს მისთვის დამახასიათებელი თავისებურებები გააჩნია. საქართველოში ყველაზე გავრცელებულ დარგებს მიეკუთვნებიან – ლითონის დამუშავება, მინანქარი, კერამიკა, ხეზე და ქვაზე კვეთა, ტექსტილი, რომელიც მოიცავს ქარგვას, ქსოვას, მათ შორის ხალიჩებისა და ფარდაგების ქსოვას, თელვას, მოჩითვას და სხვა.

ტრადიციული რეწვის სფეროში არა ერთი სამთავრობო და არასამთავრობო ინიციატივა განხორციელდა. კერძოდ, მნიშვნელოვანი პროექტი იყო კულტურის და ძეგლთა დაცვის სამინისტროს მიერ 2012 წელს სტრასბურგის საშობაო ბაზრობაზე საქართველოს ხალხური რეწვის პროდუქციის წარდგენა. ამასთანავე, კულტურის სამინისტრომ გამოსცა კატალოგის „სუვენირები საქართველოდან“<sup>1</sup> ორი ტომი და სხვადასხვა საერთაშორისო ფესტივალებზე წარადგინა ტრადიციული რეწვის პროდუქცია<sup>1</sup>.

ხალხური რეწვის ოსტატები მონაწილეობენ ადგილობრივი მუნიციპალიტეტების მიერ ორგანიზებულ ფესტივალებში. საქართველოს ეროვნული მუზეუმის გიორგი ჩიტაიას სახელობის ეთნოგრაფიული მუზეუმი ატარებს ხალხური რეწვის საგანმანათლებლო პროგრამებს.

ადგილობრივ ხელოვანთა და რეწვის ოსტატთა ეკონომიკური მდგომარეობის გასაუმჯობესებლად ტრადიციული ხელოვნების შემოსავლიან ბიზნესად გადაქცევის გზით და რაიონში კულტურული ტურიზმის განვითარების ხელშესაწყობად ხელოვნების საერთაშორისო ცენტრმა დუშეთის რაიონში განახორციელა პროგრამა „დუშეთის რაიონის კულტურის სექტორის ინსტიტუციონალური განვითარება“, რომლის

<sup>1</sup> ტრადიციული რეწვა საქართველოში სექტორის კომპლექსური კვლევა და განვითარების სტრატეგია, ხელოვნების საერთაშორისო ცენტრი, თბილისი, 2012

მთავარი მიზანი იყო ღუშეთის ააიპ „საერთაშორისო თანამშრომლობისა და მდგრადი განვითარების ცენტრის“ ბაზაზე სოციალური საწარმო „ხვარამზეს“<sup>1</sup> შექმნა და განვითარება.

ღუშელი ოსტატების და კულტურის ობერატორების გადამზადების პარალელურად, ადგილობრივი ოსტატების მიერ შეიქმნა ბაზარზე ორიენტირებული პროდუქცია, გაიხსნა მაღაზია-სალონი, სადაც ყოველდღიურად ფუნქციონირებს გამოფენა-გაყიდვა. ამასთან ერთად, პროექტის ფარგლებში მომზადდა ღუშეთის რეგიონის ტურისტული გზამკვლევი, რომელშიც შევიდა ინფორმაცია კულტურული ტრადიციებისა და მემკვიდრეობის შესახებ.

„ხვარამზეს“ მაღაზია-სალონი ერთადერთი სუვენირების სალონია ღუშეთში. დაახლოებით 20 ოსტატი ქმნის ახალ პროდუქციას, რაც გამოიფინება როგორც თავად სალონში, ასევე სხვადასხვა რეგიონში მოწყობილ გამოფენებსა და ღონისძიებებზე. პროდუქციის რეალიზაცია სოციალურ საწარმოს და ღუშეთის რეგიონში მოღვაწე ხალხური რეწვის ოსტატებს შემოსავლების მიღებაში ეხმარება და იმავდროულად ხელს უწყობს ხალხური რეწვის ტრადიციების შენარჩუნებას.

გაერთიანებული ერების მსოფლიო ტურისტულმა ორგანიზაციამ<sup>2</sup> ჩაატარა კვლევა სხვადასხვა სახელმწიფოში, რის საფუძველზეც გვთავაზობს შემდეგი მოსაზრებების გათვალისწინებას:

- ხელნაკეთი ნივთები უკიდურესად პოპულარული ტურისტული სუვენირებია და შესაბამისად მომგებიანია ბიზნესის განვითარებისათვის;
- ხელნაკეთი ნივთების გაყიდვამ შეუძლია უზრუნველყოს ტრადიციული არამატერიალური

<sup>1</sup> <http://www.khvaramze.ge/>

<sup>2</sup> [www.unwto.org](http://www.unwto.org)



კულტურული მემკვიდრეობის ხელოვანთა მომზადებისთვის გრძელვადიანი დაფინანსების წყაროები;

- ქალები არიან ხელნაკეთობების ძირითადი მწარმოებლები. ისინი ეკონომიკურად და სოციალურად შეიძლება გაძლიერდნენ ბაზრობის გამოცდილებისა და სპეციალური ტრენინგებისა და უნარების გამაუმჯობესებელი პროგრამების მეშვეობით.

- საზოგადოებამ, რომელიც აწარმოებს პროდუქციას, უნდა დაადგინოს მათი გამტარუნარიანობა, რომელიც იცვლება სტუმრების მზარდი რაოდენობისას;

- მოსახლეობის ეკონომიკური გაძლიერების ინიციატივები უფრო ეფექტურია, როდესაც არასამთავრობო ორგანიზაციები ან მარკეტინგული ორგანიზაციები ხარისხის ზრდის შესაძლებლობების საშუალებას იძლევიან.

- გაერთიანებებს ესაჭიროებათ დახმარება ინტელექტუალურ საკუთრებაზე კონტროლის დასამყარებლად, კულტურული ავთენტურობის, ეკონომიკური სარგებლისა და ტურისტული გამოცდილების ხარისხის დასამკვიდრებლად.

ვინაიდან ტრადიციული რეწვა, როგორც არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობა მოიაზრება, ხოლო ცალკე კანონი „არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის შესახებ“ არ არსებობს, ამიტომ ის რეგულირდება კანონით „კულტურული მემკვიდრეობის შესახებ“, სადაც ცალკე არ არის განმარტებული და დაფიქსირებული ტერმინი „ტრადიციული რეწვა“.

2012 წლის 24 იანვარს საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის მინისტრის №3/28 ბრძანებით დამტკიცდა არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის ობიექტის სააღრიცხვო ბარათი და მისი შევსების წესი, რომელიც დახვეწას მოითხოვს.

როცა ვსაუბრობთ ტურისტებზე, რომლებსაც გაუჩნდებათ სუვენირების შეძენის სურვილი, აუცილებელია საქართველოს კანონში „კულტურულ ფასეულობათა საქართველოდან გატანისა და საქართველოში შემოტანის შესახებ“ ზუსტად იქნეს განსაზღვრული, თუ რომელი „ნიმუშები“ საჭიროებენ სპეციალურ ნებართვას ქვეყნიდან მათ გასატანად, რათა ვიზიტორებმა თავიდან აიცილონ ყოველგვარი გაუგებრობა.

---

---

## მალხაზ ღვინჯილია,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა  
და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის  
პროფესორი

### ინსენტივ-ტურიზმი: თეორია, მეთოდოლოგია, პრაქტიკა

თანამედროვე საუკუნეში მსოფლიოში დასაქმებული მოსახლეობის აბსოლუტური უმრავლესობა დამსაქმებლისაგან (მმართველი რგოლიდან), მის მიერ ჩატარებული სამუშაოს „დაფასების“ მიზნით, სხვადასხვა ტიპის „სიურპრიზებს“ განიხილავს. ხშირად ყოველივე ცხადადაა წარმოდგენილი ცალკეულ კომპანიებში და გამჭვირვალობის პრინციპებიდან და დასაქმებულთა „რეიტინგიდან“ გამომდინარე გაიცემა წარმატებულ პირებს.

თანამშრომლის ოფიციალური ხელფასის ფიქსირებული ინდივიდუალური გადახდები მკაცრად ინდივიდუალური ხასიათისაა და უნდა დადგინდეს იმ იშვიათ შემთხვევებში, როდესაც იგი სისტემატურად ასრულებს ფუნქციებს, რომლებიც არ არიან გათვალისწინებულნი მისი თანამდებობრივი ინსტრუქციებით. ფიქსირებული ინდივიდუალური გადახდები ხდება სპეციალური ბრძანების საფუძველზე, რომელსაც იძლევა ტურისტული ფირმის ხელმძღვანელობა პროცენტებში, ოფიციალურ ხელფასთან ერთად, ან აბსოლუტურ გამონატულებაში. ბრძანებაში აუცილებლად არის მოცემული მინიმუმება გადახდის მოქმედების ვადის შესახებ (როგორც წესი, არა უგვიანეს ერთი კვარტლისა), რომელიც აუცილებლობის შემთხვევაში შესაძლებელია გახანგრძლივდეს, თუმცა, იმავე თანმიმდევრობით.

ერთჯერადი ინდივიდუალური პრემიები შეიძლება

ყველა კატეგორიის პერსონალს დაურიგდეს მათი სამუშაოს იმ კონკრეტული შედეგებისათვის, რამაც ფირმას დამატებითი მოგება მოუტანა, ან ზარალისგან იხსნა. პრემიების დარიცხვის გადაწყვეტილებას ტურისტული ფირმის დირექცია იღებს, შესაბამისი სტრუქტურული განყოფილების ხელმძღვანელობის წარდგენით (აუცილებლობის შემთხვევაში თან უნდა დაერთოს ფინანსური ან სხვა მსგავსი საშტატო სამსახურის დადასტურება). პრემიის კონკრეტული მოცულობა განისაზღვრება რეალური ეკონომიკური ეფექტის საერთო თანხის აბსოლუტური ან პროცენტული ნაწილით (მაგალითად, ბანკის დამატებითი მოგების 10%, ოპერაციის დასრულების შემდეგ). მატერიალური სტიმულირების დამატებითი უპირატესობა მძიმე ფსიქოლოგიური ეფექტია, რომელიც გავლენას ახდენს არა მარტო იმ თანამშრომლებზე, რომლებსაც პრემია ურიგდებათ, არამედ სამუშაო კოლექტივის სხვა წევრებზეც.

სპეციალური პრემიები უფროსი ხელმძღვანელი პერსონალისათვის გათვალისწინებულია მხოლოდ ფირმის მმართველზე (დირექტორზე, პრეზიდენტზე და ასე შემდეგ) ან მის მოადგილეზე. მათ ეს პრემიები წლის ბოლოს შედეგების შეჯამების შედეგად ურიგდებათ, სუფთა მოგების პროცენტებით. მინიშნებული პროცენტი სტაბილურია და მკაფიოდ არის აღნიშნული შესაბამისი ხელმძღვანელის ინდივიდუალურ კონტრაქტში. ცალკეულ შემთხვევებში წინასწარი შეთანხმებით დაინტერესებულ სპეციალისტებთან, მოცემული პრემია შეიძლება მიეცეს არა ფულის სახით, არამედ ტურისტული ფირმის აქციების საბაზრო ღირებულების პაკეტის ეკვივალენტში.

პრემია კვარტალური შედეგების მიხედვით გამოიყენება ყველა კატეგორიის თანამშრომლისათვის, უფროსი ხელმძღვანელისა, და შესაძლოა, უმცროსი მომსახურე

პერსონალის გარდა. არაგარანტირებულ ოფიციალურ ხელფასთან, აუცილებელი დამატების როლში (რომელსაც მხოლოდ და მხოლოდ დესტიმულირებადი მიმართულება აქვს) კვარტალური პრემია შეიძლება ორი საბაზო ვარიანტით გადანაწილდეს. ტრადიციული სქემა ვარაუდობს მის პროცენტულ გამოხატულებას ოფიციალური ხელფასიდან გამომდინარე, რაც შესაძლოა შემცირდეს კონკრეტული თანამშრომლის მიერ საშუალო შესრულების ნეგატიური შედეგის მიხედვით. მსგავსი ვარიანტი დასაშვებია, თუმცა, ის არ არის ოპტიმალური, რადგანაც თანამშრომლის საქმიანობისადმი ფორმალური შენიშვნების არარსებობისას (ასეთ შემთხვევაში გონივრულია არა მარტო პრემიის ჩამორთმევა, არამედ შრომის ძირითადი ანაზღაურების შემცირებაც) ხელმძღვანელი უბრალოდ ვალდებულია დარიცხოს წინასწარ ცნობილი თანხა, რაც მისი განყოფილების თითოეულმა წევრმა კარგად იცის, ანუ პრემია გადაიქცევა ფიქსირებულ გადახდად, რაც გამორიცხავს მასტიმულირებელ ხასიათს.

ალტერნატიული ვარიანტი ვარაუდობს, ოფიციალური ხელფასის მხოლოდ „შემაკავშირებელ“ ეტაპს, კონკრეტულ განყოფილებებს შორის, კვარტალური პრემიის თანხის გადანაწილებისას, რაც მთლიანად ფირმისთვის არის გამოყოფილი. ასეთ შემთხვევაში, მსგავსი სახის გადანაწილების კრიტერიუმი სწორედ შრომის ძირითადი ანაზღაურების ფონდების მოცულობაა, რომელიც, ფაქტობრივად, გათვლილ კვარტალზე ნაწილდება ამ ფირმის თითოეული განყოფილებისთვის ცალკეულ თანამშრომლებს შორის შესაბამისი ხელმძღვანელობის გადაწყვეტილების მიხედვით, რაც ემყარება შესრულებული საქმის ინდივიდუალური შედეგების მის პირად ანგარიშებს. ამასთანავე, რეკომენდებულია ორი წინასწარი პირობა:

1. თავად ხელმძღვანელის პრემიის მოცულობა

განისაზღვრება ბანკის უფროსი ხელმძღვანელობის მიერ (უშუალოდ მმართველის, ან მისი მოადგილის მიერ, რომელსაც ფუნქციონალურად ჩააბარეს შესაბამისი განყოფილება).

2. კონკრეტული ტურისტული ფირმის შრომის ანაზღაურების ქვესისტემაში საჭიროა პრინციპის – „შავი კონვერტის“ გამოყენება (ანუ ინფორმაციის სრული დახურვა, ფინანსური საქმიანობის მოცემული მიმართულების მხრივ).

პრემია წლიური შედეგების მიხედვით, ტურისტული ფირმის პირობებში, ძირითადად, ფსიქოლოგიურ ზეგავლენას ახდენს მისი სამუშაო კოლექტივის წევრებზე. როგორც კვარტალური პრემიები, ისინიც, ფირმის პრაქტიკულად ყველა თანამშრომელს ურიგდება (უფროსი ხელმძღვანელობისათვის ისინი სპეციალური ბონუსების ფუნქციას ასრულებენ), მაგრამ მათგან განსხვავებით, პრაქტიკულად არ ასრულებს მასტიმულირებელ როლს. თავისი ეკონომიკური არსით, წლიური შედეგების პრემია გამოდის, რომ სამუშაო ტურფირმის შემოსავლების კოლექტივის წილია და სწორედ ასეთი ხარისხით უნდა მოხდეს დეკლარილება შესაბამის შიდა რეგლამენტებში. ამ მიდგომიდან გამომდინარე, მოცემული პრემიის განაწილების ორი ვარიანტის შეთავაზება შეიძლება:

1. ფირმის თითოეული თანამშრომლისათვის, ფაქტობრივად, პროპორციულად დარიცხული შრომის ანაზღაურების ძირითადი და დამატებითი თანხა, გათვალისწინებულ პერიოდში (ტრადიციული პრაქტიკა, რომლის მიხედვითაც, კოლექტივის წევრებს გამორიცხავენ არასრული სამუშაო კალენდარული წლის გამო, დისკრიმინაციად ითვლება).

2. თანაბარი თანხები თითოეული სამი საბაზო კატეგორიის შიგნით (ხელმძღვანელები, ექსპერტები და აღმასრულებლები), რაც ფსიქოლოგიურად უსვამს ხაზს

ფირმის პერსონალის წინაშე არსებული ამოცანების კოლექტიურ ხასიათს.

კომპანიის მაღალეფექტური მოქმედებების ერთ-ერთი ცნობილი მახასიათებელი – მოთხოვნადი გარემოა. მაღალი დონის ხელმძღვანელობა ასეთ ორგანიზაციებში ადგენენ მუდმივად მზარდ სტანდარტებს კომპანიისათვის და ზრუნავენ იმისათვის, რომ ხელქვეითებმა მთელი ძალისხმევა მოახმარონ ამ სტანდარტების უზრუნველყოფას. კონკურენტული ბრძოლების თავიდან აცილება შეუძლებელია და მმართველები მოელიან, რომ კომპანიის პერსონალი ყოველთვის მზად არის ამისათვის.

ტუროპერატორული კომპანიის მენეჯერები ხშირად დიდი სიფრთხილით მიმართავენ დაჯილდოვებისა და დასჯის სისტემას. ისინი შიშობენ, რომ ძალიან დიდი სასჯელი მორალურად იმოქმედებს. ასეთმა სიფრთხილემ შეიძლება ძირი გამოუთხაროს დასჯისა და დასაჩუქრების მთელ კონცეფციას. დიდმა კომპანიებმა, რომლებსაც რამოდენიმე ფილიალი აქვთ, ჩაატარეს ექსპერიმენტი. მათი გეგმა იყო – აღმასრულებლის სტიმულირება ყოველდღიური გადახდებით, რაც განიხილებოდა, როგორც ჩვეულებრივი პრემია. მაგრამ გავიდა დრო, შემოსავლებმა იკლო და ზოგიერთმა ფილიალმა ძალიან ცოტა პრემია მიიღო, ზოგმა კი – საერთოდ არაფერი. შემდეგ წელს შემოსავლებმა უწყვეტად დაიწყო კლება. ასე რომ, ერთმა კომპანიამ იმით დაასრულა, რომ ძველი პრემიების მხოლოდ 60%-ის გადახდა შეძლო. ზოგიერთი განყოფილებები ცუდად აგრძელებდნენ მუშაობას, ბევრად უფრო ცუდად, ვიდრე მათი კონკურენტები. მაგრამ რიგმა განყოფილებებმა სპეც. სამუშაოები ჩაატარეს ხარჯების შესამცირებლად და შეინარჩუნეს თავიანთი კონკურენტუნარიანობა. ზემოთ მოხსენიებულ ფილიალებში თანამშრომლებისათვის გონივრულად რომ გადაეხადათ წამახალისებელი პრემიები, მაშინ პრემიებს

აღარ გადაუხდიდნენ სამუშაოს ცუდად შემსრულებლებს. მიუხედავად იმისა, რომ ზოგიერთი თანამშრომელი ზეწოლას ახორციელებდა ხელმძღვანელობაზე, აღმასრულებელმა დირექტორმა გადაწყვიტა არ შეეცვალა სამუშაოს შესრულების წამახალისებელი ფილოსოფია და პრემიები განსაკუთრებულ შემთხვევებში დაარიგა. ამ გადაწყვეტილებამ შოკში ჩააგდო ტურფირმაში ცუდად მომუშავე ზოგიერთი თანამშრომელი. მოულოდნელად შესამჩნევი გახდა მცირეოდენი ცვლილება. რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია, ცუდად მომუშავეებისათვის ხელმძღვანელობის მხრიდან, რაღაც ხელის შეწყობის გარეშე, მოუხერხებელმა ფილიალებმა ხარჯების შემცირების პროგრამის განხორციელება დაიწყეს, რამაც მნიშვნელოვნად გააუმჯობესა მათი შემოსავალი.

აღმასრულებელი დირექტორის გადაწყვეტილების გასაოცარი წარმატების გასაღები იმალება ერთი ჯგუფის მიერ სამუშაოს შესანიშნავად შესრულებისა და მეორე ჯგუფის სისუსტესა და უუნარობის დემონსტრირებაში. კომპანიის ისტორია, რომელიც თავისი აღმასრულებლებისაგან შესანიშნავ შედეგებს მოითხოვს, უეჭველად, სამაგალითო ფაქტორია.

ამგვარად, ადმინისტრაციული საკომპენსაციო გადახდები განიხილება როგორც ინსტრუმენტი, რომელიც უმაღლეს ხელმძღვანელობას იმის საშუალებას აძლევს, რომ ამოიციოს წინააღმდეგობა თავის მოთხოვნებში საშემსრულებლო ჯგუფის მიმართ, დააჯილდოვოს და დასაჯოს თითოეული, კომპანიის შემოსავლებში მონაწილეობის მიხედვით. ამის საშუალებით ხელმძღვანელს შესაძლებლობა ეძლევა მიმართოს საშემსრულებლო ძალისხმევა შედარებით უფრო პროდუქტიული საქმისაკენ და კარგად შესრულებული სამუშაოსათვის დააჯილდოვოს თანამშრომელი ხელფასის მომატებით, პრემიითა და სამსახურში დაწინაურებით. როდესაც საკომპენსაციო გადახდები



მეტია, ვიდრე საშუალო დონის ინდუსტრიაში, მაშინ ხელმძღვანელობას უფლება აქვს ზედმეტი მოთხოვნებიც წარადგინოს (ხელმძღვანელობა გაურბის მოთხოვნების წაყენებას იმ საშემსრულებლო ფენისათვის, რომელიც საშუალოზე დაბალ პრემიას იღებს. სწორედ ამიტომ არის ასეთი საკომპენსაციო გადახდები ძვირი).

თუკი ადმინისტრაციული გადახდები კარგად არის დაგეგმილი, ბევრი წარმატებული ტუროპერატორული კომპანიის გამოცდილებამ აჩვენა, რომ მენეჯმენტში მთავარია ორი წამახალისებელი ძალისხმევა: 1) კარგად აქვს გააზრებული, თუ ვინ და რატომ არის პასუხისმგებელი და რამდენად მნიშვნელოვანია თითოეული მოქმედება კომპანიისათვის; 2) ჯანსაღი საფუძვლის განვითარება იმის შესაფასებლად, რამდენად კარგად აკეთებს თითოეული ადამიანი იმას, რასაც, სავარაუდოდ, მისგან მოელიან. ეს კი ვარაუდობს ბაზრისა და ეკონომიკური ინფორმაციის, ასევე საუკეთესო პერსონალის შტატის გამოკვლევას. ამაში მოიაზრება სამმართველო პროცესებში სხვადასხვაგვარი ელემენტის გაერთიანება, რომლებიც ადმინისტრაციულ საკომპენსაციო გადახდებს კონკურენტუნარიანობის სიძლიერის იარაღად აქცევენ. სინამდვილეში, როდესაც კომპენსაცია გამოიყენება ეფექტურად, მაშინ თანამშრომლები, ფაქტობრივად, იძულებულნი არიან უკეთესად შეასრულონ სამუშაო, განივითარონ ინდივიდუალური პასუხისმგებლობა და ინდივიდუალური საშემსრულებლო კრიტერიუმები, სამუშაოს შესრულებასა და სხვა საქმეების კეთებებს შორის. ეს ყველაფერი კი, თავის მხრივ, აისახება ადმინისტრაციულ პროცესებზე, რადგანაც აუცილებელია მუდმივად ხდებოდეს თვითდაჯერებულობის შთანერგვა საშემსრულებლო სფეროში პრემიების მიღებით, ან სამსახურში დაწინაურებით.

მოთხოვნადი გარემოს საიდუმლო იმაში მდგომარეობს, რომ კონკურენცია აიძულებს კომპანიას იმოქმედოს

და განვითარდეს უფრო მეტად, ვიდრე მანამდე იყო. ხოლო ადმინისტრაციული საკომპენსაციო გადახდები – ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი ინსტრუმენტია ხელმძღვანელობის, გარემოს შენარჩუნებისა და მხარდაჭერისათვის. ასე რომ, მენეჯერის მოვალეობის მთავარი ელემენტები, ფირმის შიგნით, არიან თანამშრომლები, ხოლო ფირმის გარეთ – მომხმარებლები. თითოეული თანამშრომელი ორიენტირებული უნდა იყოს მომხმარებელზე, შემოსავლების ზრდასა და ხარჯების შემცირებაზე და არა თავიანთი მოვალეობების ფორმალურად შესრულებაზე.

მართალია, პრემიების აბსოლუტური უმრავლესობა მსოფლიოში ფულადი სახისაა, მაგრამ საერთაშორისო პრაქტიკამ ნათლად აჩვენა, რომ დასაქმებულ ადამიანთა შორის „წარმატებულებს“ განსაკუთრებით მოსწონთ, როცა ინსენტივი ტურისტულ საგზურებს მოიცავს. მნიშვნელოვანი წახალისებაა, როცა წლის საუკეთესო პერსონალს საოჯახო ტურპაკეტს ჩუქნის მენეჯერი და, ფაქტობრივად, მისი და ოჯახის სხვა წევრების დასვენების ორგანიზაციაზე ზრუნავს.

პერსონალის მართვის სამსახურმა კონკრეტული გარემო უნდა შექმნას საწარმოს შიგნით, რათა თითოეულმა თანამშრომელმა მაქსიმალურად მოახდინოს საკუთარი შესაძლებლობების რეალიზება.

ამგვარად, აღიარებულია პერსონალის მართვის შემდეგი პრინციპი: ხელმძღვანელს მხოლოდ მაშინ შეუძლია ხანგრძლივი წარმატების უზრუნველყოფა, თუკი იგი თავის თანამშრომლებს ორგანიზაციის მიზნების რეალიზების მეშვეობით პირადი წარმატების მიღწევაში დაეხმარება.

**გამოყენებული ლიტერატურა:**

- Квартальнов В.А. Стратегический менеджмент в туризме. М., 2009
- Мишина Л. Организация туристического бизнеса: технология создания турпродукта. М., 2008
- Могилевкин Е. А. Карьерный рост: диагностика, технологии, тренинг. М., 2007
- Ушаков Д. Ситников Е. Бутко И. Туристический бизнес: основы организации. М., 2007

---

---

**დოდო ჭუმბურიძე,**

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და  
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი  
ხელმძღვანელი: პროფ. ნინო სანადირაძე

**კულტურის სფეროში მოღვაწე  
ორგანიზაციების მომხმარებელთა  
დამოკიდებულებათა გაპლინების  
მართვა**

საშემსრულებლო ხელოვნებისა და მასობრივი  
ღონისძიებების პროდუქტების არსებობა მაყურებლის  
გარეშე წარმოუდგენელია, სწორედ ამიტომ კულტურის  
სფეროს საკომუნიკაციო სტრატეგიის ავტორებმა  
(მარკეტინგის და საზოგადოებასთან ურთიერთობის  
სპეციალისტმა, მენჯერმა ან ამა თუ იმ ორგანიზაციის  
ლიდერმა) უნდა დაიწყონ მაყურებლის წახალისება.  
„მარკეტინგის ცნობილი ინსტრუმენტის გამოყენებით  
კულტურის მენეჯერებს შეუძლიათ მიიქციონ თავისი  
პროგრამებისადმი იმათი ყურადღება, ვინც არ  
წარმოადგენს კულტურის მაყურებელს, ანუ ადამიანს,  
რომლებსაც არ გააჩნიათ მუდმივი მოთხოვნილება  
კულტურისადმი“<sup>1</sup>.

სხვადასხვა ასაკობრივი ჯგუფების ერიკ ერიქსონის<sup>2</sup>  
ფსიქოსოციალური განვითარების ეტაპების შედარების  
საფუძველზე გამოიკვეთა, რომ დედაქალაქში  
(კვლევაში მონაწილეობას იღებდა 200 რესპონდენტი)  
კულტურის სფეროს პროდუქტებისადმი ყველაზე მძლავრ  
დამოკიდებულებას იჩენენ 20-25 წლის ასაკგაზრდები,

<sup>1</sup> დრაივივეი-შეშიჩი მ., სტოიკოვიჩი ბ., „კულტურა, მენეჯმენტი,  
ანიმაცია, მარკეტინგი“, თბ. 2007, გვ. 157

<sup>2</sup> ერიკ ერიქსონი ცნობილი დანიელ-გერმანელ-ამერიკელი  
ფსიქოლოგი და ფსიქოანალიტიკოსი, რომელმაც შექმნა თეორია  
ადამიანის ფსიქოსოციალური განვითარების ეტაპების შესახებ. იგი  
განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა „მე“-ს იდენტობას

---

---

ე. წ. ადრეული მოზარდები. მათი არასტაბილური დამოკიდებულება ხშირ შემთხვევაში არასწორი მოლოდინითაა ნაკარნახევი. ისინი კულტურის სფეროში შექმნილ პროდუქტებს, უმეტესწილად, გართობისა და განტვირთვის წყაროდ მოიაზრებენ. მათი მხრიდან გარკვეულწილად იგნორირებულია კულტურის სფეროს პროდუქტების საგანმანათლებლო როლი და მნიშვნელობა.

„კულტურა არის საზოგადოების შემოქმედებითი ძალების, ადამიანური ურთიერთობების და შესაძლებლობების ისტორიულად განსაზღვრული დონე, რაც იხატება ცხოვრების მეტად მოქნილ და მარჯვე ორგანიზაციაში, ადამიანთა მოქმედების ტიპებსა და ფორმებში, აგრეთვე მათ მიერ შექმნილ მატერიალურ და სულიერ ფასეულობებში. მთელი ამ დინამიკური პროცესების დინამიკური ურთიერთობებიდან მიღებული შედეგები განსაზღვრავს საზოგადოების კულტურის დონეს და შემდგომ მის განვითარებას.“<sup>1</sup>

კვლევაში მონაწილე რესპონდენტების (ასაკი 20-25 წელი) გამოკითხვით გამოიკვეთა, რომ ახალგაზრდები ორჯერ უფრო ხშირად დადიან დედაქალაქში არსებულ კინოთეატრებში, ვიდრე თეატრში. კიდევ უფრო ნაკლებია ინტერესი მუზეუმების მიმართ, მიუხედავად იმისა, რომ ყველა რესპონდენტი ერთხელ მაინც იყო მუზეუმში ნამყოფი. მათი უმრავლესობა წელიწადში 2-3-ჯერ ვიზიტით შემოიფარგლებოდა.

კითხვაზე – „რა ფორმით იღებთ ინფორმაციას კულტურული ღონისძიების შესახებ?“, – „სოციალური ქსელის ფეისბუქის მეშვეობით“, – აღნიშნავს კვლევაში მონაწილე რესპონდენტების – 28 %; „მეგობრებისგან/ ნაცნობებისგან მიღებული ინფორმაციით“ – აღნიშნა კვლევაში მონაწილე რესპონდენტების – 28 %;

---

<sup>1</sup> თეზალიშვილი ს., კლასტარიშვილი ო. „ხელოვნების ენციკლოპედია“, I ტომი, თბ., 2011 წ. გვ. 398

„სატელევიზიო რეკლამის მეშვეობით“ – აღნიშნავს გამოკითხულთა – 22,5 %; „აფიშის მეშვეობით“ – აღნიშნავს გამოკითხულთა – 15,5 %; „ბილბორდებიდან“ – აღნიშნავს გამოკითხულთა – 6 %

მიზნობრივ ჯგუფებთან დაახლოებისა და კომუნიკაციის გაუმჯობესების მიზნით, ორგანიზაციამ საჭიროა შეიმუშაოს სტრატეგიული დოკუმენტი, სადაც მოცემული უნდა იყოს კომუნიკაციის მიზნით დაგეგმილი ღონისძიებების შესრულების განრიგი, ბიუჯეტი და შედეგების შეფასების საშუალება. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, კომუნიკაციის სტრატეგია განსაზღვრავს, რა გზით არის უმჯობესი ორგანიზაციასთან დაკავშირებული კომუნიკაცია – როგორ შეიძლება ეცნობოს საზოგადოებას, რას წარმოადგენს და რას აკეთებს ეს ორგანიზაცია.

კომუნიკაციის სტრატეგიის შემუშავებისთვის, საჭიროა ორგანიზაციის საფუძვლიანი ცოდნა (რას აკეთებს ორგანიზაცია, როგორ ფუნქციონირებს და რა გარემოში, რა პრობლემები აქვს) – ვინ არის დაინტერესებული ორგანიზაციის საქმიანობით და როგორი ურთიერთობაა საჭირო დაინტერესებულ საზოგადოებასთან, რათა დაიგეგმოს კომუნიკაციის ყველა ღონისძიება და მოხდეს მათი კოორდინირება. სტრატეგია ბევრად არის დამოკიდებული ანალიზსა და არჩევანზე. კომუნიკაციის გეგმების მეშვეობით, რაც უფრო სრულყოფილია სტრატეგია, მით უფრო ადვილია მისი შემდგომი წარმატებით განხორციელება.

კულტურის სფეროში მოღვაწე ორგანიზაციის მენეჯმენტმა მიზნის, მისიის და ხედვის განსაზღვრის პარალელურად, დროულად უნდა უზრუნველყოს საკომუნიკაციო არხების სწორად შერჩევა. ორგანიზაციის მიზნები გასაგები უნდა იყოს მიზნობრივი აუდიტორიისათვის, რათა მაღალი იყოს სასურველი შედეგის მიღწევის შესაძლებლობა. „ე.წ. ჭკვიანური

პრინციპი არის კონკრეტული, გაზომვადი, მიღწევადი, გარემოსთან შესაბამისობაში და დროზე დაფუძნებული.

კონკრეტული: ზუსტად უნდა ვიცოდეთ რისი მიღწევა გვსურს. მაგალითად, თუ მიზანი არის ტურისტების მოზიდვა ივენთისთვის, ზუსტად უნდა ვიცოდეთ საიდან უნდა ჩამოვიდნენ ისინი, რამდენი ტურისტის მოზიდვა გვსურს და ა.შ.

გაზომვადი: ეს მეთოდი თუ პროცედურა მოითხოვს იმის მონიტორინგს და აღრიცხვას, თუ რა მიზნებზე ვართ ფოკუსირებული. ეს შეიძლება გაკეთდეს სტუმრების აღრიცხვით ან გაყიდული ბილეთების რაოდენობის დაფიქსირებით.

მიღწევადი: თუ დასახული მიზანი არ შეესაბამება რეალობას, მაშინ ივენთის წარმატებაც შეუძლებელი იქნება<sup>1</sup>.

ზშირად საჭირო ხდება ერთი და იმავე პროდუქტის წინ წასაწევად რამდენიმე სახის რეკლამის შექმნა, რათა მომხმარებლისათვის მოსაბეზრებელი არ იყოს ერთი და იმავე სახის რეკლამა და სარეკლამო მესიჯები.

კვლევის შედეგად გამოიკვეთა, რომ გამოკითხულთაგან ყველაზე მეტად 19-დან 24 წლამდე ასაკობრივი ჯგუფის წარმომადგენლები არიან მგრძნობიარენი სარეკლამო წარწერების მიმართ.

კითხვაზე „რომელმა რეკლამამ/წარწერამ მიიქცია თქვენი ყურადღება ბოლო პერიოდში ქუჩაში“. კვლევაში მონაწილეთა 42%-მა დაასახელა კონკრეტული ღონისძიება, კერძოდ:

- „სუნიშვილების რამიშვილები“ – რესპონდენტების 8,5%;
- „ღვინის ფესტივალი“ – რესპონდენტების 7,5%;
- „თოჯებისა და საბავშო სპექტაკლების საერთ. რესპონდენტების 2 %;
- ექვთიმე თაყაიშვილის 150 წლისთავისადმი

---

<sup>1</sup> <http://www.aofeonline.com/uplds/EventScotlandGuide.pdf>

- მიძღვნილი გამოფენა – რესპონდენტების 9 %;
- ART-გენი – რესპონდენტების 8%;
- Deep Purple – რესპონდენტების 4%;
- თეატრალური აფიშა – კვლევაში მონაწილე რესპონდენტების 3%.

„იმისათვის, რომ საზოგადოების ინფორმირება მოხდეს, საჭიროა არსებობდეს როგორც ინფორმაციის გამცემი, ისე ამ ინფორმაციის მიმღებიც, რომელსაც გარკვეული რეაქცია ექნება. ყოველივე კი დაფუძნებულია სინამდვილეზე, ცოდნასა და სრულ ინფორმირებაზე“.<sup>1</sup>

სარეკლამო შეტყობინებებისა და მათი შეთავაზების ცვლა საჭიროა მაშინ, თუ პროდუქტზე მოთხოვნა იკლებს. პროდუქტის არასათანადო ხარისხი მასზე მოთხოვნის კლების წინაპირობაა. სწორედ ამიტომ, როდესაც წარმატებულ შედეგზე ვართ ორიენტირებული, არასდროს უნდა დადგეს ეჭვქვეშ პროდუქტის ხარისხი.

რეკლამის მოწონებას, რაციონალური მოტივები უდევს საფუძვლად, მათ შორისაა – მოხერხებულობისა და კომფორტის შეგრძნება. „არსებობს რაციონალური მოტივები და კრიტერიუმები, რომელთა გამოც, მომხმარებელი პროდუქტს ან მომსახურებას შეიძენს, ესენია: ხარისხი, საიმედოობა, გამძლეობა, ქმედუნარიანობა, ეფექტიანობა და პერფომანსი“<sup>2</sup>

„დევიდ ტერკელსენის<sup>3</sup> აზრით, იმისათვის, რომ წარმატებული იყოს შეტყობინება, ის უნდა მიიღოს სამიზნე პირმა და აუდიტორიამ, მან უნდა მიიპყროს აუდიტორიის ყურადღება. იგი გასაგები უნდა იყოს. უნდა

<sup>1</sup> სანადირაძე ნ., კულტურის სფეროს მენეჯმენტი და დაგეგმარება, გამომცემლობა „კენტავრი“, თბ., 2011, გვ., 163

<sup>2</sup> ჯორჯ ი. ბელჩი და მაიკლ ე. ბელჩი, რეკლამა და პრომოცია“ გამომცემლობა - „ლიოგენე“, თბ., 2013წ. გვ 293

<sup>3</sup> საზოგადოებასთან ურთიერთობის ვეტერანი მრჩეველი, სენტ-პოლის ამერიკის „წითელი ჯვრის“ ყოფილი აღმასრულებელი დირექტორი



იყოს სარწმუნო. უნდა იყოს დასამახსოვრებელი და, საბოლოოდ, უნდა იყოს მოქმედების მასტიმულირებელი. რომელიმე ამ კომპონენტის უქონლობა მთელი შეტყობინების მარცხს ნიშნავს“.<sup>1</sup>

კულტურის სფეროში მოღვაწე ორგანიზაციები ყოველი ახალი პროდუქტის წასახალისებას და პოპულარიზებას ახორციელებენ ერთიანი საკომუნიკაციო სტრატეგიის მიხედვით, რომელიც მოიცავს: საზოგადოებასთან ურთიერთობას (PR), რეკლამს და ინდივიდუალურ გაყიდვებს. ყოველივე ზემოაღნიშნულის შედეგად ვლდებულობთ პროდუქტზე მოთხოვნის ზრდას.

საკომუნიკაციო სტრატეგიის შემუშავებისას, კულტურის სფეროში მოღვაწე ორგანიზაციამ, გამოცდილებაზე დაყრდნობით, მიზანმიმართული და თანმიმდევრული ქმედებებით, უნდა მოახდინოს მიზნობრივი ჯგუფების ინფორმირება, დარწმუნება და მოტივირება.

„სამემსრულებლო ხელოვნების მართვის ანალიზისას, მთავარი აქცენტი სამიზნე აუდიტორიაზე კეთდება, რადგანაც წარმატების მიღწევის ყოველგვარი მცდელობა უშედეგო იქნება, თუ მენეჯერი უმთავრეს პრიორიტეტად აუდიტორიას არ განიხილავს. კარგი ორგანიზების, ფინანსების მოძიების, მხატვრული პროგრამის შერჩევის, რეკლამირებისა თუ შიდა ურთიერთობათა მოწესრიგების უმთავრესი მიზანი, სწორედ აუდიტორიის მოთხოვნათა დაკმაყოფილებაა. აუდიტორიამ დარბაზი ხელოვნებასთან ზიარების შედეგად მიღებული ამაღლებული განწყობით უნდა დატოვოს. შეუსაბამო ატმოსფერომ ან მომსახურების დაბალმა დონემ უარყოფითი გავლენა არ უნდა მოახდინოს მაყურებელზე და ხელი არ უნდა შეუშალოს

---

<sup>1</sup> დ. უილკოქსი, გ. კამერონი, საზოგადოებასთან ურთიერთობის სტრატეგია და პრაქტიკა, 2011, თბ., გვ. 173

წარმოდგენის სრულყოფილად აღქმას“<sup>1</sup>.

კითხვაზე – „რა უშლით ადამიანებს ხელს ხშირად ეწვიონ მუზეუმებს/თეატრებს და მსგავს დაწესებულებებს?“ – ახალგაზრდა რესპონდენტთა 25,5% მიიჩნევს, რომ ამის მიზეზია ინტერესის ნაკლებობა.

კვლევის შედეგებზე დაყრდნობით, შეიძლება ითქვას, რომ კულტურის სფეროში მოქმედმა მენეჯერმა „ინტერესის ნაკლებობა“ უნდა აღმოფხვრას საკომუნიკაციო არხების გააქტიურებით. აღნიშნულის რეალიზება მიზნობრივი აუდიტორიის გათვალისწინებას საჭიროებს. „მაყურებელთა აღზრდის სტრატეგია“ წარმატებით განხორციელდება, თუ საექსპერიმენტო ჯგუფად 12-დან 18 წლამდე მოზარდებს ავირჩევთ და მათ „ხარისხიანი“ კულტურის სფეროს პროდუქტებისადმი ინტერესს აღვუძრავთ. მათი ფსიქო-ემოციური დამოკიდებულება მძაფრ უკუეკავშირს გამოიწვევს.

კულტურის სფეროს პროდუქტების არსი მომხმარებელთა გემოვნების დახვეწაში, დამოკიდებულების გაძლიერებაში, საკუთარი ცნობიერისა და არაცნობიერის უკეთ მართვაში მდგომარეობს. ხელოვანი დამთვალეობებს და მაყურებელს უადვილებს თვითშემეცნებას. კულტურის სფეროს სპეციფიკურობის გათვალისწინებით, მენეჯერმა უნდა დააბალანსოს გაყიდვების ზრდა და მიზნობრივი აუდიტორიის „აღზრდის“ სტრატეგია.

<sup>1</sup> ჰკორტი ხ., - სახელოვნებო მენეჯმენტი – ანტრეპრენიორული სტილი“, თბ., 2013, გვ. 30-32

### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

- დ. უილკოქსი, გ. კამერონი, საზოგადოებასთან ურთიერთობის სტრატეგია და პრაქტიკა, გამომცემლობა „დიოგენე“, თბ., 2011
- მ. დრაგიჩევიჩ-შეშიჩი; ბ. სტოიკოვიჩი, კულტურა, მენეჯმენტი, ანიმაცია, მარკეტინგი, გამომცემლობა „კენტავრი“, თბ., 2007
- ნ. სანადირაძე, კულტურის სფეროს პროექტების მენეჯმენტი და დაგეგმარება, გამომცემლობა „კენტავრი“, თბ., 2011
- ჯორჯ ი. ბელჩი, მაიკლ ე. ბელჩი, რეკლამა და პრომოცია (ინტეგრირებული მარკეტინგული კომუნიკაციების ხედვა), გამომცემლობა „დიოგენე“, თბ., 2013
- ჰ. ჰაგორტი, სახელოვნებო მენეჯმენტი, თბ., 2013
- <http://www.aoifeonline.com/uplds/EventScotlandGuide.pdf>

**Maia Goshadze,**  
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State  
University  
Associated Professor

## **CASSANDRA'S CALL**

### **Summary**

Well-known myth from the antique mythology such as Trojan King's daughter, Cassandra and her talent of prophecy and not listening to her is considered by Carl Gustav Jung as a very typical of not understanding the human's unconscious and what at the same time is causing regrettable results of conditions or inclination.

The reason of Troy's fall was exactly not hearing the call of Cassandra, what we could consider in the psychological point of view as the symbolic express of his whole conscious or psycho's irreversible destruction.

It should be noted that if Sigmund Freud mentions the house during the analysis of dreams among the metaphorical express of non-homogeneous psychics then Jung also names the house as one of the synonyms of human's mental integrity during the dream analysis. The symbolic connection of conscious integrity of city and human is revealed with universal metaphor in the tragedy of Sophocles "Oedipus Rex" what is recognized as one of the masterpieces of the world dramaturgy. Sophocles tragedy starts with the events such as city contamination, adversity faced with the community and a plague epidemic. Like multiformity of inhomogeneous structure of human conscious perceiving the multi inhabitant and at the same time unanimous city as the synonym of himself human's mental integrity is giving ability to the metaphorical vision of Thebe's "illness". One of the cities of Russian province in the play of Anton Chekhov's "Three sisters" is heading towards the other direction from Thebes who is being healed from the disease.

---

---

Half-burned, dead and empty city from the waterfowl sign primarily is presenting the inner history of himself Chekhov's heroes.

Precisely, alive human's death and getting standpat motive is being occurred with the whole intensity in the play "Three sisters" of director Giorgi Margvelashvili on the stage of Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University.

**Marine (Maka) Vasadze,**  
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State  
University  
Doctor of Art Studies

## **SEMIOTICS OF FELLINI AND ANCIENT ROME IN ROBERT STURUA'S "JULIUS CAESAR"**

### **Summary**

In 2015 Robert Sturua staged the performance "Julius Caesar – fragments of one act" "according to Shakespeare's "Julius Caesar". I would like to note that this play among the dramatic works of Shakespeare is interpretation of 21st from 37 plays in theatrical space of world carried out by director. Robert Sturua staged 2.5 action from Shakespeare's five-act tragedy. Shakespeare's general sentences: Life is theatre (even the people are puppet-characters ruled by someone) it is the main starting point of director's vision, the solution and the concept. Robert Sturua says - Everything begins and ends with theatre. Play exposition built on the principles of like Square or penny gaff theatre also indicates this.

The director and painter used the life as mirror reflection and moved the part of audience or boxes on the stage during the staging of "King Lear" in 1987. This "Reality" is even more fierce and highlighted in "Julius Caesar". This time boxes are in the middle and left side of the stage. From right

---

---

Lodge sometime itself Shakespeare observes the performance or the other participants of play. Lodge which is in the depth of the stage has a shape of Facebook's denoting logo. From this Lodge Dato Uplisashvili observes the play tragic-farce in front of him. Robert Sturua and Mirian Shvelidze have again emphasized the fact that the world is theatre and in this theatre different puppet-characters play a life-performance at different time.

It is known that Robert Sturua is grand masters of play lighting. Artistic lighting of "Julius Caesar" with color gradation creates the mood and atmosphere of the play. Various tones of colors lay under each other the Development of Event queues in the play: Glory, love, betrayal, jealousy, conspiracy, murder and so on have the own color given by director. Assembled music by Ia Sakandelidze is also influences on the mood of the viewer: Classic, opera, contemporary compositions or songs and so called "Hits" are combined with taste. Visual nonverbal language has a great meaning in "Julius Caesar" – with signs, symbols, metaphors, scenery, props, costumes, lighting, music and of course with the cast plastic. Semiotic frame of play characteristic for the theatre language of Robert Sturua is created by gestures. Events are unfold in Rome in Robert Sturua's play as well as with Shakespeare in the first three actions. The director once again showed us one of the main signs such as generalization of concrete and specification of generalized what is characteristic for his theatre language and is done through existing Rome of antique period and in films of Fellini. Expressing of called as the world capital away from the Roman centuries, Sturua made final phrases existing in Shakespeare's play visual together with verbal.

---

---

**Maia Kiknadze**  
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State  
University  
Doctor of Art Studies

## **SCHOOL DRAMA IN GEORGIA**

### **Summary**

In the work “School Drama” there is examined eight arrangement traditions of seminaries existing in religious schools of Georgia in 60ies of 18 century, particularly the seminaries of Tbilisi (1755) and Telavi (1782). The talk is about the merit of rectors Davit Aleks-i-Meskhisvili and Gaioz Nacvlishvili in the work of creating the school drama. There is briefly described their pedagogical-Literary work. Also there is outlined role of spiritual father of that time Anton Catholicon and King Erekle in development of educational activities. The talks in the Georgian school theatre about the plays of Europe, Kiev, especially in Moscow’s Slavic-Greek-Latin academy, their features, repertoire and Russian school dramaturgy is still being continued. This is noteworthy because the training program of Georgian seminaries was based on the program of Moscow academy, where was taught rhetoric. Despite the lack of existing materials about arranged plays in Georgian seminaries, it is known that the disciples of Georgian seminaries were writing the poems and presented them publicly for the honored guests at the events. Events presented in the seminaries are one of the components of the common sights without of which is impossible to understand the development of theatre culture in 18th century.

---

---

**FREE SECTION MATERIALS OF**  
**SCIENTIFIC CONFERENCE 2015**



**Gamze Tanrivermis**

Shota Rustaveli Theatre and Film State University,

Phd student,

Supervisor: Tamar Bokuchava

**CARNIVALESQUE AGAINST AUTHORITY AND  
DEATH IN SHAKESPEARE AND BECKETT:  
AN OVERVIEW OF HAPPY DAYS AND A  
MIDSUMMER NIGHT'S DREAM**

**Summary**

*“Carnival is a social institution that offers an alternative to the seriousness of daily life beyond a simple respite.”*

*Mikhail Bakhtin*

This essay aims to view two plays (Beckett’s “Happy Days” and Shakespeare’s “A Midsummer Night’s Dream”) in terms of their approach to death and authority under Mikhail Bakhtin’s term “carnavalesque”. Mikhail Bakhtin’s idea of the carnivalesque focuses on the ability of comedy to incite an expression of repressed emotions and tensions through a period of unbridled festivity and unregulated behavior. While this type of comedy is traditionally viewed as liberating and provocative in its subversion of conservative hierarchical structures, the carnivalesque also acts as a temporary release mechanism for inappropriate behavior, ultimately reinforcing the need for the security and stability of the societal regime. Thus, the carnivalesque is a somewhat ambivalent attack on authority in which comical figures (jesters, clowns, fools) are able to critique and defy the rules of society, but only in a liminal space and for a seasonal period of time before order and authority are restored. In Beckett’s *Happy Days*, Winnie, who is the protagonist of the play, creates her own carnival, which is “out of time”, in order to overcome her suffering from

---

---

mortality. And *A Midsummer Night's Dream* takes place in a dream realm, which is also “out of time” and where love and dream can be seen as protagonists to resist authority and death.

Although these two plays belong to two different eras, from a director's point of view, they share the same understanding in terms of their resistance against death and authority, however they employ this differently. Since the time of *Gilgamesh*, we, as human beings, deal with the matter of immortality no matter at what age we live. And we have developed some mechanisms that enable us to escape from daily life and the idea of mortality. Carnivals and festivities are such events in which we feel the real freedom, but they don't have the same purpose in today's world. The Russian philosopher and critic, Mikhail Bakhtin also examined carnivals and their effects on literature and developed the term “carnavalesque”. It refers to a literary mode that subverts and liberates the assumptions of the dominant style or atmosphere through humor and chaos. While reading Beckett's *Happy Days* and Shakespeare's *A Midsummer Night's Dream*, I noticed the carnivalesque features of these plays and developed the idea of analyzing them together. Because I want to show that we have similar coping mechanisms and tools against death no matter that these plays belong to two different eras and have different styles.

Before analyzing the plays, I'd like to specify Bakhtin's idea of carnivalesque and some of its elements. For Bakhtin, the carnivalesque is a type of activity that often takes place in the carnivals of popular culture. In the carnival, social hierarchies of everyday life—their solemnities and pieties and etiquettes, as well as all ready-made truths—are profaned and overturned by normally suppressed voices and energies. Thus, fools become wise, kings become beggars; opposites are mingled (fact and fantasy, heaven and hell). Carnival extracts all individuals from noncarnival life, noncarnival states, because there are no hierarchical positions during carnival there cannot be ideologies for the mind of individuals to manifest. Bakhtin brings together all the festivities under the category of “carnival” and explains that it “offers the chance to have a new

---

---

outlook on the world, to realize the relative nature of all that exists, and to enter a completely new order of things.

I am not going to talk about the whole of Mikhail Bakhtin's *Rabelais and His World* here, rather to show the some basic elements of carnivalesque, which I thought to be the mechanisms used to cope with mortality and authority. They are as follows:

1. Familiar and free interaction between people: carnival often brought the unlikely of people together and encouraged the interaction and free expression of themselves in unity.
2. Eccentric behavior: unacceptable behavior is welcomed and accepted in carnival, and one's natural behavior can be revealed without the consequences.
3. Carnivalistic misalliances: familiar and free format of carnival allows everything that may normally be separated to reunite- Heaven and Hell, the young and the old, etc.
4. A "world upside-down": through the carnival and carnivalesque literature, a "world upside-down" is created, ideas and truths are endlessly tested and contested, and all demand equal dialogic status. The "jolly relativity" of all things is proclaimed by alternative voices within the carnivalized literary text that de-privileged the authoritative voice of the hegemony through their mingling of "high culture" with the profane. For Bakhtin it is within literary forms like the novel that one finds the site of resistance to authority and the place where cultural, and potentially political, change can take place. In carnivals the true relations among people without the shadow of class differences could be formed, and in this way the ideal relationships among people were realized. A "carnival is collective in feeling and popular, reflecting values which ruling-class ideology tends to ignore or patronize (RHW 10). In Bakhtin's words "carnival brings together, unifies, weds, and combines the sacred with the profane, the lofty with the low, the great with the insignificant, the wise with the stupid.
5. A way of relief: The freedom of expression and communication between the high and low class formed the essence of the carnival spirit. It points out that through carnivals the suppressed people could find an opportunity to release from the norms, orders and rules of everyday life and

---

---

their oppositions to the oppressive system could be curbed and controlled. Hence the festive practices result in the purification of the feelings and ideas against the authority (Carnival and Theatre, 32). 6. Laughter: One of the other elements of carnival is laughter. Laughter, regarded by Bakhtin as the basis of folk culture's humor, is a cooperative reaction of all people. The one who laughs is also laughed at by others because of the assumption that every human is incomplete. 7. Chronotope: it literally means time-space. Bakhtin defines it as follows: intrinsic connectedness of temporal and spatial relationships that are artistically expressed in literature. In the literary artistic chronotope, spatial and temporal indicators are fused into one carefully thought-out, concrete whole. Time, as it were, thickens, takes on flesh, becomes artistically visible; likewise, space becomes charged and responsive to the movements of time, plot and history. Bakhtin states that there are three types of Chronotope used in literature. Here, we're going to use two of them. First is the chronotope of encounter/road which enclosed a temporal element with intense emotions and feelings. Within this chronotope, people from all walks of life or from different social classes, estates, religions, nationalities and ages, come together at the same spatial and temporal point. Especially the road becomes a place of encounter since "the road is a particularly good place for random encounters" (TDI 243). And the second is the Chronotope of threshold. It refers to a symbolic crisis or a breaking point, which influences the whole life of a person. 8. Grotesque Imagery: Grotesque imagery is another aspect of these carnivals. Bakhtin's theory of the grotesque imagery was centered on the biological and cosmic body of humankind. In the grotesque concept, the body parts, which supply the transition between the body and the outside world, are highlighted since "the unfinished and open body (dying, bringing forth and being born) is not separated from the world by clearly defined boundaries" (RHW 26-27). The body discloses its essence as a principle of growth which exceeds its own limits only in copulation, pregnancy, childbirth, throes of death, eating, drinking, or defecation. (RHW 26). Through the interaction between the human body and the world, the world

---

---

becomes a part of human being and vice versa. The body stands for the entire world, with all the facts about it, in a naked, clear, and fresh form.

### **A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM**

The central action of "A Midsummer Night's Dream" inhabits a liminal, dream-like space characterized by the inversion of real conditions, being set out-of-doors, in the country, in summer and under a full moon. It creates a carnivalesque atmosphere for the lovers, in which the normal rules of life just don't apply.

In line with Bakhtin's theory, the woods in the play present a carnival world in which various-even conflicting-characters and themes exist together. Four different layers of characters, which are the deity symbols, invisible creatures, mortal group of lovers, and artisans, who re-enact a mythological story, are displayed in the woods. Firstly, Theseus, the duke of Athens, is a mythical hero and his prospective wife, Hippolyta, is the queen of the Amazons. On the other hand, the king and the queen of the woods, Oberon and Titania, and their servants such as Puck, are immortal fairies with supernatural abilities. Hermia and Lysander, followed by Demetrius and Helena, flee from Athens in order to avoid the feudal and patriarchal system or, rather simply to find happiness. Lastly, the artisan group of Nick Bottom, Francis Flute, Robin Starveling, Tom Snout, Peter Quince and Snug go to the woods to rehearse the interlude of Pyramus and Thisbe. Everybody in the play participates in the carnival atmosphere of the woods.

The first act of the play takes place in the court of Theseus, in Athens and then the action moves into the woods until the second scene in the fourth act. Athens is portrayed as a rigid, bright and monolithic space of authority in the play whereas the woods supply a dark space of freedom where multiple voices exist together. The carnivalesque space of the woods in the play provides the characters of this romantic comedy with happiness and reconciliation. In the very beginning of the

---

---

play, Theseus tells Hippolyta how impatiently he is waiting for the wedding day and it is learned that there are four days to the wedding and to the new moon. It is implied that the city of Athens is full of old-fashioned and boring atmosphere, and Theseus and Hippolyta believe that the new moon and the wedding as a festive practice will renew and relieve them.

**Davit Gujabidze,**

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University  
Associated Professor, The doctor of Arts

**SPACE AND TIME THROUGH  
A MOVIE CAMERA LENS**

(From Levan Paatashvili to Emmanuel Lubezki)

**Summary**

Birdman or (The unexpected virtue of Ignorance) by Alejandro González Iñárritu is one of the most successful movies of 2014. International film press nominated it among 10 best movies of 2014, it's been awarded with number of prestigious prizes, such as "Oscar" for best movie. Another "Oscar" has been given to the cinematographer Emmanuel Lubezki. It was the second "Oscar" for Lubezki, after "Gravity" – 2013 (Dir. Alfonso Cuarón) and the seventh nomination after "The Tree of Life" in 2011 (Dir. Terrence Malick), "Children of Men" in 2006 (Dir. Alfonso Cuarón), "The New World" in 2005 (Dir. Terrence Malick), "Sleepy Hollow" in 1999 (Dir. Tim Burton) and "A Little Princess" in 1995 (Dir. Alfonso Cuarón).

Lubezki's work in his last three movies is distinguished by special feeling that emerges from visualization of relations between space and time; especially the filling of unity between past, present and the future, in addition with the high culture 3D space visualization. Lubezki's camera takes the spectator in unity of time-space and volume that has neither beginning nor the end and is defined only by the screening time. From a technical perspective "Birdman" is a continuous, cut-free sequence that begins continues and ends the storytelling by formation of one continuous thought. This story joins different characters, parallel stories, reminiscences and many other details, which create the multilayered world around the main story – the world of elements connected and influenced by

---

---

each other. Such a unity of stories and feeling of unintentional influence between peoples' lives is not new in Iñárritu's creative works. Similar style of narration can be noticed in his movie "Amores Perros" (2000); but from visual standpoint, "Birdman" - as a philosophical interpretation is a piece of much higher quality, mainly because of visualization, created by Lubezki.

Creation of an existential continuum by the screen image can be found in number of movies from different eras. Among them is a work of Andrey Tarkovski "The Mirror" (Cameraman G. Rerberg), and also – a rather less-known experimental works of DP Levan Paatashvili in movies "Mill on the Suburb of the City" (1981) and "The Roof" (1993-2000) (dir. R. Esadze). These movies are unique examples of visualization of existential unity of time and space in motion picture art.

**Ilia Natroshvili,**

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University

PhD Student

Supervisor: Sandro Vakhtangov

## **TECHNOLOGY AND SCREEN ARTS: INTERACTION EVOLUTION**

### **Summary**

- Screen Art History - this is a continuous search for its own language, its own specific imaging to be found.
- Visual culture is considered the predecessor of the modern cinema imaging products.
- Screen works in the original solution, and mutual Screen Image design new methods.
- Visual Art as an other type of art is different in that it is directly related to the techniques.
- Film and TV - always related to the aesthetics of the social



---

---

and informational processes that affected the direction of the culture.

- Modern audio-visual creations are a modern methods.
- Today the film and video recording is more flexible, economical and fast, however prolonged, time-consuming and expensive process of the footage (Intermediate Digital).
- Director of 21st century, operate freely by time and space with modern technology: a small part of ongoing operations division; suddenly moving to another space and time continuum to create “screen & space” , where the effects of specific methods “Effects” connect to each other.
- Screen image composition techniques largely determine the spatial imagination. Screen space depth perception TV technologies first starts, which uses linear perspective effect.
- Modern computer technology has opened new horizons for the different spatial characteristics and give artificial space-forces.
- Virtual Interactive multi-program is significant changes incorporated into the plastic artistic space in real time by the user, time of acceleration or deceleration of screen.
- Unlike other types of graphic art screen considerably activates the viewer’s projections, which the integration processes in the projective screen icons flows.
- The makers of audiovisual works are increasingly focused on the audience, whatever the impact of visual and acoustic means.
- Modern cinema and television, as well as the effect of creating a constant search of multimedia effective active participations. Feature reality is connected by realistic setting and professionally sophisticated conditions.

---

---

## ***CHOREOLOGY***

**Khatuna Damchidze,**

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University

Ph.D. Student oSupervisor: Anano Samsonadze

### **ISSUES OF INTER- RELATIONSHIPS OF LAZI AND ADJARIAN DANCES**

#### **Summary**

1. Lazeti and Adjara are two ethnographical regions located in the South Western part of Georgia, the geographical areal of which significantly defined the originality of their cultural and social characteristics. As a result of historical obstacles , they have been under a strong foreign impact, which was essentially revealed in choreographic art.
2. A lot of ethnographers and travellers were writing about Lazi dancing folklore. In utmost valuable materials of N.Mari, E. Lancer, K. Kokhi and Spenser, there are kept the ancient versions of Lazi entertaining culture. As a result of ethnographical expeditions made on the territory of Lazeti, there were fixed multi performance of traditional dances and theatre rituals: “Shuamtoba”, “Berobana”, Fate”, dances “Karsiberi”, “Kolsama”, “Shemorbenila”, “Bazgirula”, “Khoroni”, “Khelgashlila”, “Obiru”, “Lazkhoroni”, “Kurtkhoroni”, “Vahahai Nano”, “Toli moni kulani”, “Naughty boy” and the others.
3. First of all adjarian dancing folklore is associated with two dances, it is “Gandagana and “Khorumi”, when in adjarian folklore we can find many other identical dance samples. Though, majority of them are either lost or united in the above mentioned dances. For instance “Gandagana” is created on the basis of “Kolsama-Mkhareuli”, “Khertlis Nadisa” and “Jaghdanana”. As for “khorumi” it’s a mixture of various “Khorumi” (“Gadakhveuli”, “Lazhorumi”, “Chamorebuli” and the others) existing in Adjara. “Oho

- 
- 
- nana” and “Fadiko” also belong to Adjarian folk dances.
4. Significant parallels can be contoured between Lazi and Adjarian choreographic dialects. It’s based on geographical neighborhood and existence in similar historical situation. Just because of these reasons, a certain number of theatre and choreographic entertainments of these two regions are identical: tradition of celebrating Shuamtoba in Lazeti, as well as in Adjara (Guria and Meskheti as well), “Vahaha Nano” in Lazeti and “Oho I Nana” in Adjara, “Kolsama-Mkhareuli” and women’s “Mkharal-Khertlis Nadi” in both parts of the country “Fadiko: in Adjara and “Fate” In Lazeti, “Kharonta” variety and the others. Analogues in choreography are defined from the point of view of dialects and not only by united titles of the samples, but by unity of dancing lexis, expressing ways, dance structural form (scheme) and its functions and contents.

---

---

**Anano Samsonadze**  
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University  
Doctor of Art Studies, Associated Professor

**“MZECHABUKI” OR THE  
“HEART OF THE MOUNTAIN”**

(historical preamble of creating the first Georgian ballet and  
the interesting details related with it).

**Summary**

1. Stage interpretation of traditional Georgian dance folklore is characterized with strong tendency characteristics in the XX century. Creation of the first Georgian ballet can be considered as one of such example, which became the most significant event, as a new comprehension of national dance traditions and innovation stage imagination. The leader of this innovation was the Great Ballet dancer and choreographer Vakhtang Chabukiani, who offered the original mixture of the Georgian and classic dances to audience, through the which he enriched the Georgian Choreographic Art indeed.
2. Creation of the first Georgian ballet is related with the Georgian Cultural Decade, which was held in Moscow in the beginning of 1937. In the frames of decade, Vakhtang Chabukiani staged the Ballet “Mzechabuki” on the stage of Tbilisi Opera and Ballet Theatre. Ballet Premier (on the basis of some data, it was a general show) was held on December 26, 1936 after which the Ballet was released from the program of Decade and one of the dances “Khorumi” by name was represented in Moscow from this ballet.
3. The Ballet “Mzechabuki” was forgotten, though in one year (in June 1938) it was staged on Leningrad (St. Petersburg) Ballet Theatre by the authorship of the same choreographer, but in changed name (“MtisGuli – “Heart of the mountain”) and it was implemented just in the face,

---

---

as the first Georgian Ballet. What was the reason of it, that “Mzechabuki” changed for “MtisGuli” (“Heart of Mountain”) and was acknowledged in many kilometers distance from the motherland?

4. Vakhtang Chabukiani arrived in Tbilisi in Summer 1936 by official invitation for the purpose of working on “Mzechabuki”. He was accompanied by a famous ballet dancer, Vakhtang’s one of the most faithful partner Elene Chikvaidze, who had to perform the role of Manije. During the process of preparation for decade and after the fruitful rehearsals “Partial Elite” saw this ballet. This ballet was released from the decade. The reason can be explained in many ways: As if the Board required the changing of tragic final, for the other version, it required the perfection of unprocessed stages and the certain dance parties, furthermore, ballet cast was foolishly blamed in failure of overcoming the difficult materials and many others.
5. As it’s made clear, the real reason turned out to be very banal: Vakhtang was asked to substitute the performed of leading party Elene Chikvaidze for that time soloist of Tbilisi Ballet Theatre, Prima Ballerina Elene Gvaramadze. After a strict refusal by Chabukiani, the Ballet “Mzechabuki” was not shown in Moscow. Offended Chabukiani left for Leningrad and staged his creation. The Ballet “MtisGuli” (“Heart of the Mountain”) appeared on theatre poster of Tbilisi after Vakhtang Chabukiani’s come back to native theatre in the rank of chief ballet-master.

**Lali Osepashvili,**  
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State  
University,  
The doctor of Arts

**PECULIARITY OF THE PAINTINGS OF TBILISI  
HOLY TRINITY CHURCH**

**Summary**

Holy Trinity Church is one of the last examples of the late Middle Ages. Still, it endured rebuilding many times and now, if I may say, it is one of the eclectic architectural works in Georgia. The last alteration-extension belongs to the Archpriest Nikoloz Ardaziani. Apparently, the church was not painted before and he presided over this work.

Who were the artists of the Holy Trinity Church? There are two versions of the scientific literature about this topic. Some attribute it to an Italian painter Ludwig Longo. Others think that this work was done by the Gegelidze dynasty. In order, to identify the artist, we need to separate their handwritings. In my opinion, only one artist was not be able to paint such a large area of the church walls.

Ludwig Longo's graphic sketches and one of works from his private collection help me to identify the artists. If there were not these sketches, I would think, the church is completely painted by the Gegelidze dynasty. But Longo's sketches are directly transferred to the walls of Trinity Church. St. Nino and St. Mary Magdalene are the examples of it.

The descendants of the Gegelidze dynasty told us that they had painted the saints' icons. So, Ludwig Longo and Georgian painters were working together. We can prove this fact and remember St. Alexander Nevsky's so called "Soboro", where Longo and Kolchini worked together.

In my opinion, this alter was painted by one of the Gegelidzes. It repeats the iconographic scheme of Gr.Gagarini.

---

---

It is placed in Tbilisi Sioni Cathedral. This painting sharply differs from the rest of the Church Art. There are four scenes from the Twelve's Christological Cycle in the other areas. Here are Georgian and other popular saints. The west wall is decorated to Biblical scene from the life of Cain and Abel.

**Shorena Pkhakadze,**  
Akaki Tsereteli State University  
Doctor of Arts Assistant Professor

## **WHITE COLOR WITH AVTO VARAZI**

### **Summary**

In 20th century Georgian Art Avto Varazi is completely separate. It's difficult to attribute in any fiction feature progress, because it does not apply to any of them. Completely different feature systems has been existed simultaneously with Avto Varazi .

Religious motives always has taken important place in creation of Avto Varasi.

This was rather unusual for artists in that time, because religious themes were prohibited during serfdom soviet ideology. Generly such topics were protest for artists. However, in most cases the idea of the artist had been formed in symbols.

It is well known Avto Varazi fish series where the fish is another interesting symbol, this is white, which is expression of soul innocence, sanctity of life and cleanliness. White virgo is the color of saints who never have been suffering. There are many examples given about white clarity and chastity in bible.

Avto varazi creation white color was came on new capacity. The works in this time are "Manana with headscarf", "Asleep", "White Still Life", "Still Life with white vase", and "The white fish" created in 1970, which combines and connects two symbols: first Christian symbol and white color,

---

---

which is the certain significance.

It is interesting that if white color in western society contacts with life, marriage and happiness, in east it happens on the contrary white color contacts death and mourning.

What does it means the white color in Avto Varazi creation? Of course it is the influence of oriental culture. The artist who had been read bible every day , has considered possible to revive the faith, at the first sign he presented white of a Christian symbol, what pointed to a rebirth of faith.

**Tinatini Janjgava,**  
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State  
University,  
Phd student

## **ALEX GARD'S GRAPHIC ART IN GEORGIAN- AMERICAN RELATION CONTEXT**

### **Summary**

Tamar Tumanova (Tamar Tumanishvili) was known as “Black Pearl”. She was very beautiful and talented ballet dancer, that’s why she became muse for many painters and sculptors including American painter and sculptor Joseph Cornell, French painter Christian Berard, Alex Gard and Vladimir Tetcher.

Tamar Tumanishvili participated in many films directed by famous American artists. Especially many graphic drawings of Tamar Tumanova made American painter Alex Gard. He collaborated with many famous publishing including “New Yorker”. In the pages of this journal many times appeared face of famous choreographer George Balanchini (Balanchivadze), and Tamar Tumanova (Tumanishvili).

Paintings of our compatriots were made by Alex Gard. Friendly cartoons of celebrities were exhibited in famous “Sardi’s restaurant” in New York. In graphic drawing,



---

---

descriptions of Tamara Tumanova and George Banalchini are very warm and cheerful. Alex Gard's collection is housed at the New York Public Library for the Performing Arts. Also the book was published about ballet painting made by Alex Gard, "Ballet Laughs" (New-York: The Gregstone Press, 1941). In which famous ballet dancer Tamar Tumanova appears many times.

In my report will be analyzed Alex Gard's paintings about legendary Georgian ballet dancer and her life in American period.

---

---

## ***ART MANAGEMENT***

**Lali Kiknavelidze,**

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University

PhD student

Supervisor: Prof. Nino Sanadiradze

### **AUDIOVIZUAL COMMUNICATIONS**

#### **Summary**

- The emergence and formation of screen culture, one of the most significant phenomena of the 20th century, had a huge impact on the socio-cultural processes in almost all regions of the world. Nowadays, screen became an important part of scientific inquiry and in addition to its artistic features, covers a huge variety of communicative phenomena, including technical, promotional, educational, non-fiction, documentaries, fiction and animation films, TV shows and games.
- Development of socio-functional forms of audiovisual Communications significantly changes the shapes of creation and consumption of audiovisual products.
- The research aims to study an audio-visual communications market and products in Georgia, what types of audio-visual products are produced in Georgia, in what quantity, for what type of devices, foreign products share in the market, as well as to discuss the potential of the domestic and international markets for Georgian producers.

---

---

**Natia Kopaleishvili,**  
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University,  
Assistant-professor

## **THE PROBLEM OF GEORGIAN FILM PRODUCTION MANAGEMENT IN 1900-2000**

### **Summary**

1. Development of film management in Georgia as the process is closely related to the general socio-political situation and to the technical and financial difficulties of production.  
In this regard, especially severe picture was developed in our country in 1900ies when the programs of subsidies and the whole system of finances didn't exist but as well as in all countries the practice what was customized for the Soviet model studio producing. The projects of the filmmakers hadn't been carried out by the authority. A new generation somehow were being exempted from the ideological pincers though were gaining the typical difficulties for the freedom of choice: Lack of financial alternatives and cancellation as a result.
2. Realization of management without a historical experiences existing in the film industry had been complicated and in 90ies it was conducted by the characteristic contradictions for the Post-Soviet reality: Closing the studios, searching the finances oriented on self-drift, unprofessionalism of filmmaking management.
3. The Georgian cinematography was caught between a dilemmas because the lack of international markets and so it was impossible to focus on the system of post-production. The creation of the National Film Centre focused on solving these problems.
4. Since 2000 till now, attitude towards learning the marketing and viewing interests have been changed for systematizing the production management. Partial financing system of

---

---

feature and documentary appeared however production management is still carrying the problems what emerged in 90ies.

**Ana Margvelashvili,**  
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University  
PhD student  
Supervisor: Nino Sanadiradze

## **“TRADITION AND AVANT-GARDE”**

### **Summary**

Title: Infrastructure of Municipal Culture - Understanding the Development of New Perspectives

Short description: Capacities of functional meaning and development of former Culture Houses, left without any function, and other infrastructure in the Georgian villages will be discussed in the report.

Cultural Infrastructure and municipal culture services: possibility of development of various additional services on the basis of former culture houses or other cultural organisations; importance of diverse and access of services to local population.

Necessity of management optimization, management issues and optimal capabilities. Model of cultural institutions and resources optimized in one space; review of optimal models of financing and management.

In particular, the model will be discussed on the example of Culture House of Nukriani Village, its history of development.

---

---

**Nino Sanadiradze,**  
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University,  
Professor

## **CULTURE AS ECONOMIC RESOURCE**

### **Summary**

Culture may be considered as a determiner of identity. Identity can be the characteristics of the nations, states, social and ethnic groups, etc. In a reality, culture is a system of terms that defines identity and values.

Analysis of the issues related to the management of the field of culture emerges special interest for several reasons: firstly, management of the field of culture implies the full range of general management and secondly – prospects of such analysis are important in order to determine the necessity and opportunities of cooperation of the cultural field and other businesses.

There has been a lot of arguments lately aiming to determine if there is a possibility for the culture to be regarded as a economic resource. It is still arguable if what can be stated to be cultural resource – culture itself or economic opportunities of the culture. While discussing the processes of planning and organizing following circumstances shall be considered: the process of management of the field of culture not only dependson socio-cultural context and socio-cultural environment, but the process itself acquires socio-cultural features.

---

---

**George Pkhakadze,**  
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University  
PhD student  
Supervisor: Miron Tughushi

## **FUNDRAISING – COMBINED FORMS OF FINANCING**

### **Summary**

Fundraising is professional activity which gives opportunity to combine financial sources. This enables fundraiser to accommodate finances in flexible form, which is a must for cultural organizations to function.

Fundraiser can be an artist, actor or a manager, but in any case he should have basic techniques and skills of fundraising in order to acquire desirable funds.

Combined financing implies attracting funds from every possible source, mostly aimed at cultural development. For the time being, these processes happen to take place naturally, for example acquiring funds by selling tickets, winning governmental grants or even attracting private person as a financier.

The biggest difference that can be observed in well developed countries, more particularly in European countries, is that the role of business is much higher in financing culture. Combined financing gives new opportunities for organizations working in above mentioned field. Under combined system of financing we imply flexible budget which is defined legislatively.

Paper will discuss numerous forms of financing, which will enable organizations working in a sphere of a culture to act more flexibly in regard to existing legislative system. The reader will have ability to define and distinguish differences between several forms of financing, this will also be handy while fundraising and will give ability to find more efficient ways of planning activities.

---

---

The last part of paper will deal with ethical aspects that we may encounter while fundraising which possible perils and opportunities may be fostered by fundraising. Also, we will discuss major differences between Cultural sectors and the role of government in coordinating these processes. Last but not least, we will try to give several points to the representatives of business, which will enable them to act more efficiently and accomplish positive results while dealing with cultural organizations.

**Maya Gvinjilia,**

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University

PhD student

Supervisor: Miron Tughushi

## **TRADITIONAL CRAFT AS A CULTURAL TOURISM RESOURCE**

### **Summary**

“Intangible Cultural Heritage Convention” is adopted by Georgia in 2007, thereby the government has recognized the need to protect intangible heritage and took the Convention into consideration the obligations assumed under the Convention, that means measures aimed at ensuring the viability of the intangible cultural heritage, including the identification, documentation, research, preservation, protection, promotion, enhancement, transmission, particularly through formal and non-formal education, as well as the revitalization of the various aspects of such heritage.

Traditional craft sectors are among the intangible cultural heritage the most tangible, because its product is material. Handicrafts and crafts linked with knowledge and skills that oral tradition passed down from generation to generation, the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage is about of the intangible skills and knowledge, and not of any particular pattern. Consequently, the Convention

---

---

doesn't mean a protection of the specific sample, but also to keep the tradition and its transmission from generation to generation.

The cultural product, as part of the tourism, attracts guests who arrives in Georgia. They doesn't want only to buy such products, for example, souvenirs, handmade items, but rather, may be interested to know how this or that item was made, as it is also part of the cultural heritage in all their diversity. Handicrafts are extremely popular tourist souvenirs and therefore profitable for business development.

Promoting the responsible use of this living heritage for tourism aims can provide new employment opportunities, help alleviate poverty, curb rural migration among young and educate a sense of pride among the communities. Tourism also offers a powerful incentive for conservation and increase the intangible cultural heritage, and the revenue it generates may be sent back to the initiatives to help its long-term survival.

Communities need assistance in establishing control over their intellectual property to maintain cultural authenticity, economic benefits and the quality of tourist experience.

**Malkhaz Gvinjilia,**

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University,  
Professor

## **INCENTIVE-TOURISM: THE THEORY, METHODOLOGY, PRACTICE**

### **Summary**

In modern century, the absolute majority of the employed population in the world reviews different types of "surprises" from employer for "appreciation" the work that was done. All that is often clearly represented in particular companies and is issued to successful individuals according to transparency principles and employees "rating".

Single individual premiums can be distributed to all



---

---

categories of staff for those concrete outcomes, which yielded an additional profit to the company, or saved it from the loss. The decision of giving the bonus is made by Tourist company board of directors presenting the relevant structural management department.

Mainly, according to annual results, in terms of touristic company, premium has a psychological impact on its working team members. Company's one of the known highly-performance actions characteristics – is consumable environment. In such organizations, high level governing body constantly sets the rising standards for company and is concerned about employees, to make their efforts for ensuring standards.

Although the fact that absolute majority of premiums in the world are pecuniary type, an international practice has clearly demonstrated that among employed people, “successful ones” especially like, when incentive includes travel packages. It's an important encouragement, when manager gifts family tour package to the best personnel of the year and actually he cares about his and his family members leisure (recreation) organization.

This way, the next personnel management principle is recognized: if administrator will help organization employees achieve personal success with a help of their goals realization, only after that administrator can assure long-term success.

---

---

**Dodo Tchumburidze,**  
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University  
PhD student  
Supervisor: Prof. Nino Sanadiradze

**THE MANAGE OF REINFORCEMENT OF  
CUSTOMER ATTITUDES OF THE ORGANIZATION  
OF CULTURAL SPHERE**

**Summary**

In this article is discussed what is the public interest of the different age groups and what information they possess about the organization of cultural sphere, as well as the attitude of the various target groups to the cultural products.

In this article is also discussed:

- How determines the interest the offer form of the cultural products and what information source the customer prefer in this sphere ;
- which age group is characterized with loyal attitude to cultural products and what is their psychological type;
- What is the inhibitory factor in the case of approval and interest of the cultural products for potential customer to become loyal customer

In this article is discussed also about expansion of the area of customers of cultural products and discussions about increase of interest, also about study of attitudes of potential spectators. The attitude of spectators to the art is conditioned with many factors. Frequently is difficult and mutual opposite the perception process of art works.

In the final part is mentioned, that in the process of creating of communication strategy the organizations in the cultural sphere on the base of experience must inform, convince and motivate target groups.











დაბეჭდა სტამბაში „კონტაგრი“

---

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს  
სახელმწიფო უნივერსიტეტი  
0102, თბილისი, დავით აღმაშენებლის გამზ. № 40