

---

---

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და  
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

Shota Rustaveli Theatre and Film

Georgian State University

სახელოვნებო მეცნიერებათა  
კიეზანი

№ 1 (86), 2021

**ART SCIENCE STUDIES**



გამომცემლობა „კენტავრი“  
თბილისი – 2021

---

---

---

---

UDC(უკ) 7(051.2)  
ს-364

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს  
სახელმწიფო უნივერსიტეტი

სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი № 1 (86), 2021

სარედაქციო საბჭო  
**მარინე (მამა) მასაძე**  
**ლელა ოჩიაური**  
**ნიკო კვარაცხელია**

ლიტერატურული  
რედაქტორი  
**მარიამ იაშვილი**

დაკაბადონება  
**ეკატერინე**  
**ოქროპირიძე**

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

ტელ/ფაქსი: +995 (32) 2999411 (240)  
მობ: +995 (77) 288 762  
+995 (77) 288 750

E-mail: [kentavri@tafu.edu.ge](mailto:kentavri@tafu.edu.ge)  
Web: [www.tafu.edu.ge](http://www.tafu.edu.ge)

---

---

Shota Rustaveli Theatre and Film  
Georgian State University

Art Science Studies № 1 (86), 2021

**Editorial Group**

MARINE (MAKA) VASADZE  
LELA OCHIAURI  
NIKO KVARATSKHELIA

**Literary Editor**

MARIAM IASHVILI

**Book Binding**

EKATERINE  
OKROPIRIDZE

**Head of Publishing  
House**

MAKA VASADZE

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

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

Works should be supplied under the following contact:  
0102, Tbilisi, Davit Agmashenebeli Avenue №40  
Shota Rustaveli Theatre and Film  
Georgian State University  
Second Block

Tel/Fax: +995 (32) 2999411 (240)

Mob: +995 (77) 288 762

+995 (77) 288 750

E-mail: [kentavri@tafu.edu.ge](mailto:kentavri@tafu.edu.ge)

Web: [www.tafu.edu.ge](http://www.tafu.edu.ge)

---

---

## სარჩევი

### თეატრმცოდნეობა

მაია კიკნაძე საბჭოთა რეპერტუარი სანდრო ახმეტელის შემოქმედებაში შალვა დადიანის პიესის „თეთნულდის“ ინტერპრეტაცია რუსთაველის თეატრის სცენაზე (პირველი ნაწილი) .....	9
მანანა ტურიაშვილი „ხალხის მტერი“, როგორც ახალი დროების შესატყვისი საზოგადოების მოდელი .....	26

### ხელოვნების ფსიქოლოგია

რუსუდან მირცხულავა აპულეუსის თხზულება ფსიქიაზე და მისი ინტერპრეტაციები .....	42
------------------------------------------------------------------------------------	----

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრის და კინოს სახელმწიფო  
უნივერსიტეტის 2020 წლის ხელოვნების მკვლევართა XIII  
საერთაშორისო კონფერენციის - ხელოვნება და თანამედროვეობა -  
თავისუფალი თემების სექციის მასალები

### თეატრმცოდნეობა

მაია დობორჯგინიძე ესპანელი სიურრეალისტი და „ტრერო“ (ტრუბადური) .....	53
თინათინ კორძაძე „გუშინდელნი“ დღეს .....	63
თინათინ ქათამაშვილი წარმოსახვის განვითარება მსახიობის ოსტატობის სწავლების პროცესში .....	72

### კინომცოდნეობა

მზია მანჯავიძე უხმო კინოს ხმოვანება და ხმოვანი კინოს საწყისები .....	80
-------------------------------------------------------------------------	----

---

---

## **მედის კვლევები**

ვლადიმერ (ლადო) ტატიშვილი <b>საბჭოთა იდეოლოგია და გადასახლებული ჯაზი</b> (საბჭოთა ჯაზი, რეპრესიები, წითელი რეჟიმი) .....	86
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

## **კულტურის მენეჯმენტი**

დილაგარდისა დავითულიანი ლილი კოჭლამაზაშვილი <b>ექსტრემალური ტურიზმი საქართველოში</b> .....	91
მაგდალენა კატანა მენდესი <b>დიდი ბრიტანეთის კრეატიული ქალაქები – იდეა და პრაქტიკული განზომილება</b> .....	100
ნინო წითლანაძე <b>„შემოქმედებითი ინდუსტრიების“ ცნება და მისი კლასიფიკაციის მეთოდოლოგია საქართველოში</b> .....	104
მალხაზ ღვინჯილია <b>არამატერიალური მემკვიდრეობის „ახალი სიცოცხლე“ თანამედროვე ქართულ ტურიზმში</b> (პოსტპანდემური ტურიზმი საქართველოში – 2020 წ.) .....	114
ნიკო კვარაცხელია <b>ხის საკულტო ნაგებობები დასავლეთ საქართველოში, როგორც საჩვენებელი ობიექტი ტურიზმში</b> .....	122
გიორგი თხაკაძე ირინა ცეხელაშვილი <b>„შემოქმედებითი ქალაქები“ - როგორც ადგილობრივი თვითმმართველობის ეფექტური ინსტრუმენტი</b> .....	133

---

---

## CONTENTS

### **THEATRE STUDIES**

Maia Kiknadze

#### **SOVIET REPERTOIRE IN SANDRO**

#### **AKHMETELI'S WORK**

#### **Interpretation of Shalva Dadiani's play "Tetnuldi"**

on the stage of Rustaveli Theater (The first part) .....146

Manana Turiashvili

#### **"AN ENEMY OF THE PEOPLE", AS A MODEL OF A SOCIETY**

**CORRESPONDING TO MODERN TIMES** .....147

### **PSYCHOLOGY OF ART**

Rusudan Mirtskhulava

#### **THE NOVEL ABOUT PSYCHE AND**

**ITS INTERPRETATIONS** .....150

#### **13TH INTERNATIONAL CONFERENCE OF ARTS**

#### **RESEARCHERS ART AND MODERNITY**

#### **FREE THEMES SECTION**

### **THEATRE STUDIES**

Maia Doborjginidze

**SPANISH SURREALIST AND "TRERO"** .....151

Tinatin Kordzadze

**"PEOPLE FROM YESTERDAY" TODAY** .....153

Tinatin Katamashvili

#### **DEVELOP IMAGINATION IN THE PROCESS OF**

**TEACHING ACTING SKILLS**.....154

### **FILM STUDIES**

Mzia Manjavidze

**SILENT FILM SOUND** .....156

---

---

**MEDIA RESEARCHES**

Lado Tatishvili  
**SOVIET IDEOLOGY AND EXILED JAZZ** .....157

**CULTURAL MANAGEMENT**

Dilavardisa Davituliani  
Lili Kochlamazashvili  
**EXTREME TOURISM IN GEORGIA** .....158

Magdalena Katana Mendes  
**CREATIVE CITIES IN THE UNITED KINGDOM –  
AN IDEA AND PRACTICAL DIMENSION  
THE CASE OF BRISTOL NORTH SOMERSET** .....160

Nino Tsitlanadze  
**THE CONCEPT OF CREATIVE INDUSTRIES AND ITS  
CLASSIFICATION METHODOLOGY IN GEORGIA** .....177

Malkhaz Ghvinjilia  
**„NEW LIFE“ OF INTANGIBLE HERITAGE IN  
MODERN GEORGIAN TOURISM  
(Post-pandemic tourism in Georgia – 2020)** .....178

Niko Kvaratskhelia  
**WOODEN RELIGIOUS BUILDINGS IN WESTERN GEORGIA  
AS A DEMONSTRATION OBJECT IN TOURISM** .....179

Giorgi Pkhakadze  
Irina Tkeshelashvili  
**CREATIVE CITIES – AS AN EFFECTIVE INSTRUMENT  
OF A LOCAL SELF-GOVERNMENT** .....180

---

---

# თეატრმსოღნება



---

---

მაია კვიციანი,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს  
სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი

## საბჭოთა რეპერტუარი სანდრო ახმეტელის შემოქმედებაში

შალვა დადიანის პიესის „თეთნულდის“ ინტერპრეტაცია  
რუსთაველის თეატრის სცენაზე

(პირველი ნაწილი)

შალვა დადიანმა პიესა „თეთნულდი“ 1931 წელს დაწერა. პიესის მოქმედება სვანეთში, 1930 წელს საბჭოთა ხელისუფლების დროს ვითარდება. ამ პერიოდში ჩვენი ქვეყნის ისტორიაში მნიშვნელოვანი ძვრები ხდებოდა, სოციალისტური მშენებლობა ყველა სფეროში მიმდინარეობდა. 1929 წელს კომუნისტურმა პარტიამ მიიღო „სოციალიზმის მშენებლობის პირველი ხუთწლიანი“, რაც გულისხმობდა ეკონომიკის განვითარების, მრეწველობის, ტრანსპორტის, სოფლის-მეურნეობის სოციალიზმზე გადასვლის გეგმის შესრულებას. ქვეყანამ გარდამტეხი ბრძოლა გამოუცხადა ეკონომიკაში კაპიტალისტური გადმონაშთების წინააღმდეგ არსებობას, პრიორიტეტად გამოაცხადა „ქალაქისა და სოფლის კაპიტალისტურ ელემენტებზე სოციალიზმის შეტევა“ (სტალინი) და იდეოლოგიაში კაპიტალისტური მსოფლმხედველობის აღმოფხვრა.

სოციალისტური მშენებლობის „გარდატეხის“ (სტალინი) პარალელურად, მიმდინარეობდა ახალი საბჭოთა ადამიანის სულიერი ჩამოყალიბების პროცესი. საყოფაცხოვრებო პირობების გაუმჯობესებასთან ერთად, ნელ-ნელა იცვლებოდა ხალხის შეგნება, მაგრამ ეს ცვლილებები ხალხის ნაწილისთვის ყოველთვის არ იყო მისაღები, განსაკუთრებით მაშინ, თუ საქმე ადამ-წესებს, რწმენასა და საუკუნეებით დამკვიდრებულ ტრადიციას ეხებოდა.

პიესაში, „თეთნულდი“ ასახული მოვლენები წარმოაჩენს პატრიარქალურ სვანეთსა და ახალ სვანეთს შორის

---

---

---

---

არსებულ მენტალურ განსხვავებას, მსოფლმხედველობრივ დაპირისპირებას და ამ დაპირისპირების გარდაუვალ შედეგებს. სვანეთში ნატურალისტური მეურნეობა ბატონობდა, საჭირო იყო სამეურნეო პოლიტიკის შეცვლა, ნატურალისტური მეურნეობის აღმოფხვრა და სოციალიზმის მშენებლობის პრაქტიკაში განხორციელება.

დადიანი წერდა: „...მინდოდა მეჩვენებინა, თუ პატრიარქალურ ცხოვრებას როგორ შეეჭრა დღევანდელ მეცნიერულ საფუძველზე დამყარებული ახალი გაგება ცხოვრებისა, როგორ დაუმსხვრია მას მისი ცრურწმენობის შექმნილი კერპები და, მაშასადამე, აქედან გამომდინარე ძველი ყოფა-ცხოვრება და ადათები[1].“

პიესის მიხედვით, სვანეთს ბევრი საყოფაცხოვრებო პრობლემაგააჩნდა: არ ჰქონდა გზა, არ ჰქონდა მარილი. სვანეთს „სჭირდა ჩიყვი.“საჭირო იყო რეგიონში ახალი ინდუსტრიის დანერგვა, ახალი ინფრასტრუქტურის განვითარება.

დადიანი, „თეთნულდის“ შესავალშივე აღწერს სვანეთში შექმნილ მძიმე ვითარებას: „როდესაც ქვეყანა ტრაქტორებით აგუგუნდა..., სვანეთში კიდევ ხის კავით ჩიჩქინდნენ მინას, როდესაც ქვეყანა რადიოთი ლაპარაკობდა, სვანეთი რვა თვე იყო მონყვეტილი, როდესაც ქვეყანა სამკურნალოებით გაივსო, სვანეთში მარჩიელს შესცქეროდნენ, როდესაც ქვეყანამ იწყო მეცნიერული სოციალიზმით ხელმძღვანელობა, სვანეთში პაპების მოძღვრებას და ძველ ცრუმორწმუნეობას იცავდნენ, ერთიმეორის სისხლს ეძიებდნენ“. [2] ეს გახლდათ სვანეთის მტკიცე ხასიათი, მისი ბუნება, მისი სპეციფიკა. მიუხედავად ამისა, ახალგაზრდებს სჯეროდათ, რომ სვანეთში შესაძლებელი იყო გარკვეული ცვლილებების შეტანა, ვინაიდან სვანეთს ჰქონდა მდიდარი ბუნება. სიმდიდრის გამოყენება კი სვანეთს კეთილდღეობას მოუტანდა, რაც მხოლოდ საბჭოთა მთავრობის დახმარებით იყო შესაძლებელი.

„სვანეთის ბუნება მდიდარია!

სვანეთს აქვს ურთხელი და ბზა!

სვანეთს აქვს მეტალი და ლითონი!

სვანეთს აქვს რვალი და ოქრო!“[3] – აღნიშნავდა ქორო.

---

---

საჭირო იყო მყინვარ თეთნულდის მეცნიერული კვლევა, რათა დადგენილიყო მისი გეოლოგიური პოტენციალი. სწორედ ამ მიზნით, თბილისიდან გაგზავნეს ახალგაზრდა მეცნიერი, წარმოშობით სვანი, პროგრესულად მოაზროვნე გელახსანი (კანჭარს, ქურციკს ნიშნავს). მასთან ერთად იმყოფება მისი თანამოაზრე მეუღლე, ამ სოფლის შთამომავალი ლაჰილი (შველს ნიშნავს), რომელმაც თავისი ვესსოფელში ექიმად დაიწყო მუშაობა. ცოლ-ქმარს უყვარს მშობლიური კუთხე, მისი ბუნება, მათ უნდათ დაეხმარონ სოფელს, მაგრამ წინააღმდეგობას აწყდებიან ძველი თაობის მხრიდან. ლაჰილმა კარგად იცის თუ რა უჭირს სვანეთს

„მესმის შენი ხმა, ჩემო ქვეყანავ! გულს ტკივა შენი ჭირი!  
მოვსულვართ სამკურნალოდ ახალგაზრდები, „ნაჭედნი  
გულ მტკიცები“.

მოვსულვართ გზის გასაყვანად,  
მოგვიტანია მარილი,  
მოგვაქვს სწავლა და მეცნიერება“.[4]

სვანეთში „მეცნიერებისა და განათლების შეტანა“ კატეგორიულად მიუღებელია ზოგიერთი ძველი თაობის წარმომადგენლისათვის. ლაჰილი, ამ შემთხვევაში, უპირისპირდება თავის ბაბუას – ძველი ტრადიციების დამცველ არგიშდს, რომელსაც მთელ სვანეთში „გონიერი და ჭკუის საკითხავი კაცის სახელი აქვს გავარდნილი“. მაგრამ მისთვის, სწავლა-განათლებას „მოაქვს გაქელვა ძველი ადათისა“. არგიშდი თვლიდა, რომ ნასწავლ კაცს „არ წამს არც ღვთაება, არც ჩვეულება“. მან საკუთარ შვილიშვილ სოთრანს სწავლაზე ხელი ააღებინა, რომ ნასწავლობას არ „წაეხილწა“. მან მოიკვეთა საკუთარი შვილიშვილი ლაჰილი, რომელმაც არად ჩააგდო სისხლის აღების ტრადიცია და გელახსანს გაჰყვა ცოლად. არგიშდს, სოფელში ბევრი თანამოაზრე ჰყავს, ძველი სვანების სახით. მათი აზრით, წმინდა თეთნულდზე ასვლა, საუკუნეებით განმტკიცებული რწმენის უგულებელყოფა, ტექნიკური პროგრესის განვითარების ხარჯზე, ყოვლად მიუღებელია. პიესის შესავალში გამოდის ქორო, რომელიც

---

---

თავის მონოლოგს თეთნულდის შეფასებით იწყებს:

„თეთნულდი მიუვალაია!

თეთნულდს ჯერ კაცის ფეხი არ გაჰკარებია!

თეთნულდი სპეტაკია!

თეთნულდი წმინდაა!

შეუხებელია თეთნულდი!

მიუვალაია თეთნულდი!“.[5]

სხვაგან – ისევ ქორო ამბობს: „ყოველი ჩვენი მთა სადგურია ჩვენი ღმერთების! თეთნულდი არის უდიდესი სავანე ჩვენ ღვთაებათა“.

თეთნულდის, წმინდა ადგილის მნიშვნელობას აღიარებს სვანეთის მოსახლეობის დიდი ნაწილი. ამდენად, ქოროს აზრი, სოფლის აზრიც არის, რომელსაც პერსონაჟები სხვადასხვა დროს წარმოთქვამენ:

„ყოველ გორაკს ჰყავს თავისი ღმერთი, მაგრამ თეთნულდზე სუფევს ღმერთი მთელი სვანეთისა“, – ამბობს ბიმურზი. ძმები – იშმაგ, ორბინე, გივერგულია მიიჩნევენ, რომ – „თეთნულდი წმინდაა, ხელშეუხებელია“.

ლაჰილის დედამთილი დიგორხანიც თავის დამოკიდებულებას გამოთქვამს თეთნულდის მიმართ: „ღმერთები ბევრია და მათ წმინდა და მალალ მთებზე უყვართ ცხოვრება. რამდენიც მწვერვალია, იმდენი ღმერთია, მხოლოდ თეთნულდი კი ტახტია ღმერთების“.[6]

თეთნულდის დახასიათებით, ამდენად, ავტორი ხაზს უსვამს თეთნულდის საკრალურ მნიშვნელობას ადამიანის ყოველდღიურ ცხოვრებაში და მთას – მამა-პაპისეული რწმენის, დამკვიდრებული ტრადიციის სიმბოლოდ აქცევს. აქ მთა არ არის მატერიალური ღირებულება, არამედ სულიერების გამომხატველ ძალად წარმოგვიდგება, რომელსაც ავტორმა, პიესამისულიშთაბერადა „თეთნულდისასულის“ – იგივე „სულის“ სახით გამოაჩინა. შემთხვევითი არა არის, რომ პიესაში, „სული“ თეთნულდის გადარჩენას და ტრადიციის დამრღვევის დასჯას (იგულისხმება გელახსანი) სწორედ არგიშდისგან ითხოვს. თეთნულდი მკაცრია, კატეგორიული, სასტიკი. „მთის სულს“ არ მოსწონს არგიშდის ყოყმანი სისხლის აღების შესრულებაზე

---

---

და ემუქრება მას: „ისეთ რისხვას დაგაღწევენ თავსა, მთელს შენ ოჯახს გაგვანადგურებ...“. თეთნულდის „სულისაგან“ შეშინებული არგიმდი, მთას ბრძანების აღსრულებას ჰპირდება. პიესიდან ჩანს, რომ არგიმდის შურისძიება გელახსანზე, გარკვეულ წილად, შიშისაგანაც არის გამონწვეული, მაგრამ, ამავე დროს, სწამს, რომ თეთნულდის დაცვა მისი იდენტობის, ტრადიციის, მამა-პაპისეული რწმენის შენარჩუნებაც არის. ამგვარად, არგიმდი იცავს თეთნულდს ახალი ცხოვრების შემოჭრისაგან, კომკავშირელი ახალგაზრდებისაგან და აღმასკომის თავმჯდომარისაგან, რომელიც ცდილობს დაარწმუნოს ხალხი, თეთნულდის „გალმერთების“ უსათუქვლოებაში. ცრუმორწმუნეობის წინააღმდეგ ბრძოლაში, თავჯდომარე იმედს ამყარებს ახალგაზრდა გელახსანზე. სწორედ მეცნიერმა უნდა დაუმტკიცოს სოფლის მაცხოვრებლებს, რომ თეთნულდი და, საერთოდ, მთები არანაირ სინმინდეს არ წარმოადგენენ, რომ მწვერვალზე „არავითარი ღმერთები არ განისვენებენ“.

მოულოდნელად ყველაფერი იცვლება, თეთნულდის მთაზე, მადნეულის აღმოსაჩენად მიმავალი გელახსანი, სხვისი დახმარების დროს იღუპება. გელახსანის ტრაგიკული სიკვდილით გახარებულია არგიმდი. მისი სიხარული ორმა მიზეზმა განაპირობა. ჯერ ერთი, გელახსანი წმინდა მთას ველარ შეეხება, მეორე ის, რომ შურისძიება აღსრულდა (გელახსანის ოჯახს არგიმდის ოჯახის სისხლი მართებდა). გელახსანის სიკვდილამდე არგიმდი თეთნულდის „სულის“ მოთხოვნით მოქმედებდა. მან ჯერ შვილიშვილ სოთრანს სთხოვა არგიმდს თეთნულდზე გაჰყოლოდა და უფსკრულში გადაეჩეხა, მაგრამ როდესაც სოთრანი ბაბუის ბრძანებას არ დაემორჩილა, არგიმდმა წყევლის რიტუალი ჩაატარა, რათა გელახსანს გზა ჩაჰკეტოდა და მთიდან გადაეარდნილიყო. როცა გელახსანი დაიღუპა, გახარებულმა არგიმდმა მწვერვალეებს მადლობა გადაუხადა:

„იხარებს ჩემი გული, იხარებს ჩემი ოჯახი... დაეცა მტერი, დაიღუპა, გადაიხატრა... განადგურდა მტერი ჩემი ოჯახისა, შეურაცხყოფილი ჩვენი ჩვეულებისა, გამტაცებელი ჩემის ნაშიერისა. ...დაიღუპა კაცი, რომელს უნდოდა ფეხით გაეთელა ჩვენი წმინდა თეთნულდი... ჰოი, ჩვენი უბინო მთების

---

---

ღვთაებაო, ...შენ არ მიეც ნება ბოროტ კაცს, რომ შეეხილნა ჩვენი რწმენა, ...მტერი მინაზება გართხმული... მან ვერ მიაღწია მწვერვალს... მინდა ვამცნო უშბას, ვაუნყო ლაქუცას, შეეძრა ჰისტოლა, ვაამო აილაშას, ჭინგიტაურს, ლალგორსა და ტიხტენგენს, რომ უფსკრულს გადაიჩეხა ჭილა, მათთკენ რომ მიხობხავდა! მინდა ვიმღერო, ისე ძლიერად, რომ ჩვენმა მთებმა მითხრან მოძახილი, დაუკარიო საზვიმო, მოიტანეთ ჩანგი, წინწილა, სანთური და ბარბითი. იცეკვეთ, გაიხარეთ!“.[7]

პიესაში გადმოცემული მსოფლმხედველობრივი დაპირისპირება ძველ სვანებსა და ახალგაზდებს შორის, საბოლოოდ ახალი თაობის გამარჯვებით მთავრდება. შურისძიებით შეპყრობილი ლაჰილი სამგლოვიაროდ კი არ გამოეწყო, არამედ დიდი ერთუზიანებით აგრძელებს ქმრის დანყებულ საქმეს და დასახულ მიზანს აღწევს. თავის თანამოაზრეებთან ერთად, მყინვარზე ადის, საბჭოთა დროშას აფრიალებს და მთას ნიშნის მოგებით მიმართავს:

„შენ სპეტაკ მყინვარს უკვე შეეხო ფეხი ადამიანისა, ფერხნი ქალისა! სირცხვილი შენ! მე ქალმა ვიძიე შური, თეთნულდ! ამიერიდან აღარ ხარ უბიწო და ქალწული! მე აქ შემოვდგი ფეხი და ჩემი ქმარი, ჩემი აქ მოსვლით მკვთრეთით აღსდგა ჩემთვის.. გელახსან ცოცხალია თეთნულდ!.. შემს აქამდე ცივსა და მიუკარებელს უმნიკვლო თხემს უკვე ამშვენებს რევოლუციის ამაყი დროშა....მინდა ამ მოლიპულ ყინულზე შენის შეუხებელის ქედისა, ჩემის ფეხებით მოვხაზო საშინელი შურისძიების სიტყვები: თეთნულდ დავიმორჩილე მე გელახსანის მეუღლემ, ლაჰილ გირანდუყმა..დავიმორჩილე შენ თეთნულდ, და ეს არის ჩემი შურისძიება“.[8]

ლაჰილის წარმატებამ, თეთნულდის დალაშქვრამ, ბაბუამისი არგიშდის საბოლოო განადგურება გამოიწვია. მაშინ, როდესაც აღმასკომის მოედანზე შეკრებილ მოზიემ ხალხს თავმჯდომარე სიხარულით ამცნობდა თეთნულდის დალაშქრის ამბავს, სასონარკვეთილი არგიშდი ამ დროს სიცოცხლეს ეთხოვებოდა: „აღარ ღირს სიცოცხლე! ეშმაკები და ჭინკები დაეპატრონენ ჩვენ თავს, ჩვენს მთებს და ამ მთების ამაყ სულსა. ვაი თეთნულდ! თეთნულდ, შენც მიუვალე და შეუხებლო. შენ ტახტო ჩვენის შეუვალეობისა, ვაი შენდა,

---

---

რამეთუ სირცხვილ იქმენ. ქალმა ფეხი დაგადგა..შენი სპეტაკი ჭალარა შებღალა ცდუნებისათვის... რაღანი ვართ ახლა, ოდეს განვიძარცვენით ჩვენი რწმენისაგან და თეთნულდი აღარ წმინდანობს ჩვენთვის..ფუჭია ამიერთ ჩვენი ცხოვრება! .. აზრი ჩვენი დარღვეული, ზნენი და ჩვეულებანი ჩვენი დამხოვილი.. აღარა ღირს სიცოცხლე, არა აქვს მას ნიშანი არსებობისა...“.[9]

„სინმინდის შებღალავით“ შეურაცხყოფილმა არგიშდმა დაკარგა რა ცხოვრების საზრისი თავი მოიკლა. კომკავშირლების აზრით, არგიშდის სიკვდილით, ძველი მსოფლმხედველობა, უმეცრება „წარსულს ჩაბარდა“.

პიესის ფინალური ეპიზოდი კვლავ მყინვარწვერზე ვითარდება. ლაჰილი და მისი თანამგზავრები ფერხულს უვლიან. ლაჰილი კვლავ იმეორებს: „მე დაგიმორჩილე შენ თეთნულდ, გელახსანის მეუღლემ, ლაჰილ გირანდუყმა.“ (ქვემოთ განათდა). პიესა ოპტიმისტურად მთავრდება ახალმა ცხოვრებამ, ძველზე გაიმარჯვა, სინათლე გამოჩნდა. პროგრესი გარდაუვალია..

შალვა დადიანისთვის, პიესა „თეთნულდის“ დაწერის შთავონების წყარო გახდა, 1929 წელს, მყინვარის დაპყრობის დროს ორი მთამსვლელის – სვიმონ ჯათარიძისა და პიმენ დვალის დაღუპვის ამბავი, რომელიც დადიანს სანდრო ყანჩელისგან შეუტყვია, მასვე უთხოვია ამ თემაზე პიესის დაწერაც. „შალვას ყურად უღია მეგობრის რჩევა და 1930 წ. იხმო თავისთან და პიესა წაუკითხა“ (ბურთიკაშვილი). პიესამ თეატრალურ წრეებში მალევე მიიქცია ყურადღება. შალვა დადიანის მოგონებებიდან ვიცით, რომ პიესას ბევრი რეჟისორი გაეცნო. თაიროვი, სტანისლავსკი, კურბასი, ნემიროვიჩ-დანიჩენკო. დანიჩენკოს სურდა, პიესა ოპერად გადაკეთებულიყო და თავისივე სახელობის მუსიკალურ თეატრში დაედგა. დადიანსაც შესთავაზა ლიბრეტოს დაწერა, რის შესახებაც დადიანმა თანხმობა განუცხადა, თუმცა დადგმა ვერ განხორციელდა.

მოსკოვის ებრაელთა თეატრ „გოსეტსაც“ სურდა პიესის დადგმა (უნდოდათ, რომ პიესა ახმეტელს დაედგა), ბელორუსიის სახელმწიფო თეატრსაც და უკრაინაში „ბერეზილსაც“. ბერეზილის მთავარმა რეჟისორმა, კურბასმა პიესა გადასცა

---

---

ცნობილ პოეტს – ტიჩინას, უკრაინულ ენაზე სათარგმნელად, ხოლო პიესის ფონის შესასწავლად, შემოქმედებითმა ჯგუფმა სვანეთში იმოგზაურა. მიუხედავად ამისა, ვერცერთმა თეატრმა ვერ მოახერხა მისი განხორციელება.

საქართველოში, პიესას პირველად კოტე მარჯანიშვილი გაეცნო, „დიდის ენთუზიაზმით ეპყრობოდა კიდეც და ყველგან ამ პიესის ქებასა და ტრაბახში“ ყოფილა (შ.დადიანი). მიუხედავად იმისა, რომ პიესა მოსწონდა, მისი სცენაზე განხორციელება ვერ მოახერხა. დადიანს გული სწყდებოდა, ფიქრობდა, რომ კოტემ არ მოისურვა პიესის დადგმა. შემდეგ მან პიესა ახმეტელს გადასცა. ამ დროისთვის ახმეტელსა და მარჯანიშვილს შორის დიდი უკმაყოფილება არსებობდა. გაუთავებელი ჭორ-მართალი ირეოდა ერთმანეთში. დადიანი ორივე ხელოვანს დიდ პატივს სცემდა, თუმცა მათი შედარება (გამოცდილების გამო), არ მიაჩნდა მართებულად „... დღეს შეიძლება მე მერჩივნა, რომ პიესა უკვე დასრულებულ ხელოვანის ხელში ყოფილიყო, მაგრამ ეს კიდეც იმას არ ნიშნავს, რომ ახალგაზრდა მხატვარი მას ნაკლებად დადგამს“, [10] – აღნიშნავდა დადიანი.

„თეთნულდმა“ კრიტიკოსთა წრეებში დიდი ინტერესი გამოიწვია. კრიტიკოსთა (ა.დუდუჩავა, პ.ვირთაგავა, გ.ციციშვილი) განსაკუთრებული ყურადღება იმით იყო გამონვეული, რომ პიესა საბჭოთა ტრაგედიის შექმნის მცდელობას წარმოადგენდა.

გიორგი ციციშვილის აზრით, „თეთნულდი“ პირველი ცდაა საბჭოთა ლიტერატურის თეორიასა და პრაქტიკაში, საყოველთაოდ მივიწყებული ტრაგიკული ჟანრის გაცოცხლებისა და მისი სრულიად ახალი შინაარსით ავსებისა[11].“

მე-20 ს-ის 30-იან წლებში, საბჭოთა ტრაგედია თავისი ნიშან-თვისებებით ხასიათდებოდა. ტრაგედიაში გმირის დაღუპვა არ ნიშნავდა იდეის დაღუპვას, არამედ გულისხმობდა იდეისათვის სასახელოდ თავის განწირვას, რომელსაც ყოველთვის გამგრძელებელი ჰყავდა. თეთნულდში, გელახსანის დაღუპვის შემდეგ, მისი მეუღლე ლაპილი წარმატებით ართმევს თავს ქმრის დანწყებულ საქმეს, რაც პიესას ოპტიმისტურ



---

---

ულერადობას აძლევს. თუმცა უნდა ითქვას, რომ ლაჰილის მიერ თეთნულდის დაპყრობამ, არაერთი კრიტიკოსის უარყოფითი შეფასება გამოიწვია. კრიტიკა მდგომარეობდა ლაჰილის გადაწყვეტილებაში. ის სამეცნიერო მიზნით კი არ მიდის თეთნულდზე, არამედ ქმრის დაღუპვის გამო უნდა იძიოს თეთნულდზე შური, რამაც შეასუსტა პიესაში საქვეყნო საქმის გაგრძელების იდეა. ლაჰილის მიერ შურისძიებით გამოწვეულ მოქმედებას, მოგვიანებით დადიანმა „ჩემი შეცდომა“ უწოდა.

დადიანის პიესაში გადმოცემულმა სამეცნიერო პროგრესულმა განვითარებამ და ტრადიციის დაპირისპირებამ სანდრო ახმეტელის ინტერპრეტაციაში მეტი სიმძაფრე და დრამატიზმი შეიძინა. სპექტაკლის არსი „ადამიანის შემეცნებითი მიზანსწრაფვისა და ტრადიციის, სამეცნიერო პროგრესისა და მითოლოგიური საკრალურობის ტრაგიკულ დაპირისპირებაში მდგომარეობდა“.[12] ახმეტელმა, პირველივე რეპეტიციაზე (რეპეტიციები დაიწყო 1931 წლის 18 აგვისტოს), დამდგმელ ჯგუფს აუხსნა პიესის სარეჟისორო სტრუქტურა, გააცნო საკუთარი ხედვები, განუმარტა გარკვეული საკითხები. რეჟისორისთვის, თეთნულდი, ძველი სვანეთის შეუვალობის სიმბოლოა, ხალხის ხსოვნაში გაცოცხლებულ ღვთაებას, პირველქმნილ სინმინდეს წარმოადგენდა, რომელიც ხალხმა რელიგიური ფანატიზმის სამოსში გახვია, ახალ თაობას კი სურდა მთა ხალხის სამსახურისთვის გამოეყენებინა. „თეთნულდი უნდა გადალახოს ახალმა თაობამ, ახალმა ადამიანებმა ცივსა და უსარგებლო რომანტიკულ მწვერვალს ხალხისათვის სამსახური უნდა მიუჩინონ. როცა ახალი ძალა, ნათელი და ძლიერი, დაეუფლება მწვერვალს, როცა საბჭოთა ადამიანები დაეპატრონებიან მას, ჩვენ მოგვესმება უკანასკნელი ხმა ძველისა..ჩვენ კი უნდა ვაჩვენოთ ახლის დაბადების პათოსი, მისი მგზნებარე სული.. მძაფრი და დაუნდობელი უნდა იყოს ძველისა და ახლის ჭიდილი. ასე წარმოუდგენელია ტრაგიზმი“,[13] – აღნიშნავდა ახმეტელი.

„თეთნულდის“ დადგმა „ანზორის“ (1928) და „ლამარას“ (1930) შემდეგ, სანდრო ახმეტელისთვის რუსთაველის თეატრის ნაციონალური ხაზის გაგრძელება უნდა ყოფილიყო. ამ სპექტაკლში მას კიდევ ერთხელ უნდა „გაეხსნა“

---

---

თეატრის ნაციონალური პრინციპები, რომელშიც ახმეტელი ქართულ სანახაობით ფორმების ათვისებას გულისხმობდა. ქართული სანახაობითი ფორმებით გატაცება ახმეტელისთვის არ იყო სიახლე, მას ამ საკითხზე დიდი ხნის ნაფიქრი ჰქონდა (იგულისხმება სპექტაკლებზე „კვაჭი კვაჭანტირაძესა“ და „ბერიკაობაზე“ მუშაობა – მ. კ.).

ახმეტელის წერილებიდან თუ სხვადასხვა ჩანაწერიდან ვიცით, რომ რეჟისორმა მთელი სპექტაკლი გაიაზრა როგორც ფოლკლორულ-სარიტუალო სანახაობა. მას უნდოდა სპექტაკლი ხალხური სანახაობითი ელემენტებით დაეტვირთა. ამ თვალსაზრისით, ახმეტელმა პიესაში დამატებითი სცენები შეიტანა (ბაპებისა და ყყენობის). აკაკი ვასაძე, რომელიც სპექტაკლის თანადამდგმელად მუშაობდა, აღნიშნავდა: „სანდრომ მე დამავალა მონაწილეობა მიმელო ბაპების, ახალგაზრდა გუნდის და სვანური „ყყენობის“ სიტყვიერი მასალის დამუშავებასა და სცენიურ განხორციელებაში“.[14]

სპექტაკლზე მუშაობა, ახმეტელმა ტექსტით დაიწყო. რუსთაველის თეატრის მუზეუმში დაცულია დადიანის პიესის სცენური ვერსია,[15] რაც საშუალებას გვაძლევს შევადაროთ ორიგინალური და სცენური ტექსტები ერთმანეთს, დავაკვირდეთ ტექსტზე მუშაობის დეტალებს. რეჟისორმა ამ მხრივ გარკვეული სამუშაოები ჩაატარა. ზოგიერთი სცენა შეცვალა, გადააჭკუფა, ახალი ჩაამატა, თეთნულდის ასულის, არგიშდის, ქოროს მონოლოგები დაშალა და სხვა პერსონაჟებს გაუნაწილა.

პირველ რიგში ახმეტელმა სპექტაკლი სცენებად დაყო, თითოეულ სცენას თავის სახელი დაარქვა. 5-მოქმედებიანი პიესა 4 მოქმედებად და 18 სურათად წარმოადგინა და ამის შესახებ პროგრამაშიც მიუთითა. I აქტი (ეპიზოდი-გადაცემა, ლაჰილ, ქორმახვუვი, გელახსან, აღმასკომი); II აქტიც 5 ეპიზოდისგან შედგებოდა (ლამპრობა-ყაინობა, შეთქმულება, შურისმგებელი, სოთრან და გურანდა, თეთნულდისაკენ); III აქტი (ქორწილი ცინულებში, არგიშდის გოდება, ლოდინი, გლოვა...); IV აქტი (თეთნულდისაკენ, დარღვეული კერა, თეთნულდის მწვერვალზე).

პიესაში ცვლილებების შეტანით, შალვა დადიანი

---

---

არ ყოფილა დიდად კმაყოფილი, თუმცა ამ მხრივ, მისი დამოკიდებულება ორანზროვანი იყო, ზოგჯერ წინააღმდეგობრივიც. ხან კმაყოფილი, ხან უკმაყოფილო. მწერალი თვლიდა, რომ შემოქმედებითი თავისუფლების მიუხედავად, ახმეტელი მას თავის ჩანაფიქრს უზიარებდა. ამიტომ ამბობდა დადიანი: „თეატრი და რეჟისურა... როგორც ავტორს მომეპყრო მე დიდი სიყვარულით, პატივისცემით“. შალვა დადიანი, როგორც თვითონ აღნიშნავს, არ ერეოდა სპექტაკლის მუშაობაში. „მე თავიდანვე ავირიდე რეჟეტიციებზე ხშირი დასწრება. არ მინდოდა არც მე ავლელვებულებიყავ და არც რეჟისურა ამელელვებინა. ავტორს ტექსტი ეძვირფასება და თეატრის მონტაჟს არც თუ ისე ადვილად ემორჩილება. თეატრს კი ზოგჯერ ავტორი ზღუდავს ხოლმე... მართალია, გამოცდილ ავტორს უნდა დაეჯერებოდეს, ჩემისთანა თეატრის კაცს უნდა ეკითხებოდეს...“.[16] მაგრამ ამავე დროს, როდესაც ახმეტელმა ფინალურ სცენაში არგიშდის მონოლოგი შეცვალა (პიესაში არგიშდი თოფით იკლავს თავს, სპექტაკლში მას გული უსკდება), პიესის ასეთი მონტაჟით დადიანი გულდანწყვეტილი წერდა:

„მე არ მომწონს ეს ფიფიერიეცია, რადგან როგორც მე მგონის ყველა ავტორს, მეცა მაქვს ყოველ ნაწარმოებებში და აქაც რასაკვირველია ჩემი ლოგიკა მოვლენათა მიმდინარეობისა, ჩემი ქრონოლოგია, მოზღვავება, დასკვნა და სხვა. სპექტაკლი უსათუოდ დიდს და ლამაზ შთაბეჭდილებას სტოვებს, მაგრამ ავტორის განზრახვა, რასაკვირველია, იჩრდილება ზოგ თეატრალობაზე გადაყოლით“.[17] დადიანის მოსაზრების მიუხედავად, ახმეტელსა და დადიანს კეთილმეგობრული თანამშრომლობა ჰქონდათ. ახმეტელს უხუმრია კიდევ დადიანთან „შალვა ნუ გაგიკვირდება, თუ რამე ჩავეუბატეთ, ან გამოვაკელით შენს პიესას. რომ იცოდე, შილერს რა ვუყავით?“ (პარალელურად ახმეტელი შილერის „ყაჩაღებზე“ მუშაობდა – მ.კ). დადიანმა უპასუხა: „საშა, გენაცვალე, შილერს რაც გინდა ის უყავი, რადგან ის უკვდავია და ვერას დააკლებთ, მე კი დამზოგეთ მეთქი..“.[18]

ახმეტელმა, სპექტაკლში, მნიშვნელოვანი ადგილი დაუთმო ძველი სვანეთის ყოფა-ცხოვრების ამსახველ სცენებს,

---

---

---

---

მან წინა ხაზზე გადმოიტანა სვანთა ტრადიციისა და ადათ-წესების ურყეობის თემა. ამ თვალსაზრით, პიესაში გაზარდა „ბაპების“ სცენები, და მას მეტი დატვირთვა და მნიშვნელობა შესძინა. დადიანის პიესაში წარმოდგენილი ერთი ბაპი ბიმურზი, ახმეტელის სპექტაკლში რიცხოვნობრივად გაზარდა და 6 ბაპი დაუმატა.

„ბაპები, – აღნიშნავდა ახმეტელი – ის ხალხია, რომლებიც იცავენ ძველი სვანეთის ადათებს და კანონებს აღმოცენებულს რელიგიურ ინსტინქტებზე. რელიგიური გრძნობების გალვივების მთავარ ძალას ისინი წარმოადგენენ...1. ბაპი – კანონმდებელია, მე-2 თანატეკოსი, მე-3 ინფორმატორი, მე-4 ფილოსოფოსი, მე-5 აღმასრულებელი – ყველანი ერთად რელიგიის მსახურნი, მისი მოციქულნი“.[19]

ბაპების რიცხოვნობრივად გაზრდით, ახმეტელს სურდა ხაზი გაესვა ბაპების როლის მნიშვნელობაზე – „ძველი სვანეთის“ მამა-პაპისეული რწმენისა და ტრადიციის შენარჩუნებისათვის ბრძოლაში.

თეთნულდის გაკერპება მამა-პაპათა ტრადიციის შენარჩუნებას კი არ ნიშნავდა მხოლოდ, არამედ გარკვეულად ახალი ცხოვრების უარყოფასაც. პატრიარქალური მსოფლმხედველობის ერთგულება სვანეთს ახალი საბჭოთა ცხოვრების შეჭრისაგან იცავდა. შალვა დადიანმა, რომელმაც თავისი მოგონებები „თეთნულდს“ მიუძღვნა (გამოაქვეყნა ნინო ქიქოძემ), დანვრილებით აღწერა პიესის შესავალი ნაწილი. ავტორის მიერ განცდილი საკუთარი პიესის სცენური ვერსიის შეფასება, თუნდაც სუბიექტური, განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს და უდავოდ წარმოადგენს საუკეთესო მასალას სათეატრო მემუარისტულ ლიტერატურაში (გამონაკლისის სახით, მახსენდება გრიგოლ რობაქიძის მოსაზრებები სპექტაკლ „ლამარაზე“).

დადიანი, თავის მოგონებებში, ბევრ დეტალზე ამახვილებს ყურადღებას, რაც კიდევ უფრო საინტერესოს ხდის მის მონათხრობს. ავტორი გულდასმით აღწერს სპექტაკლზე მუშაობის პროცესს, საუბრობს მუსიკასა და მხატვრობაზე. ზოგიერთ სცენას კი ისე ხატოვნად გადმოგვცემს, რომ საშუალებას გვაძლევს სპექტაკლის თანამონაწილედ გვაქციოს.

---

---

მაგალითად, ის დანვრილებით აგვიღწერს სპექტაკლის შესავალ ნაწილს, რომელიც მთელი სპექტაკლის ტონის მიმცემი უნდა ყოფილიყო.

„... ფარდის გაშლისას წინა სცენაზე ნელ-ნელა გამოჩნდებოდა უზარმაზარი, თითქმის ნატურალისტური სვანური კომპეები... შემდეგ კომპეები ნელ-ნელა ერთი მეორეს სცილდებიან და უკანა პლანზე გამოჩნდება კონსტრუქციული სტილის ცინულოვანი და ბრწყინვალე თეთნულდი. სინათლე დიდის სიმარჯვით არის აქ გამოყენებული.. ამ კონსტრუქციულ მზის კალთაზე, პანია მოედანზე, კომპეების დაცილებისას გამოჩნდებოდა შვიდი ტყაპუჭით მოსილი ზურგი, ცოტა ხნის შემდეგ მოისმის როგორ აღავლენენ ისინი ლოცვას რომელიღაც წმინდანისადმი. უეცრად ეს შვიდივე, მობრუნდება და ჩვენ ვხედავთ შელანძღულს, დაღრეცილს, გაკერპებულს და საშიშარ სახეებს სვანებისას.. ეს პუბლიკისაკენ შემობრუნებული ბაპები იხსენიებენ მათ წმინდა მთებს და გალობით უძღვნიან ხოტბას. იხსენიებენ ახლად ჩამოსულ მეცნიერ გელახსანს, რომლის სისხლიც მართებს ამ სოფლის წარჩინებულს, ქორ-მახშვით (უფროსს) ოჯახს დანყევლიან და რისხავენ მას და მის მეუღლეს, ახალგაზრდა მკურნალ ქალს ლაჰილს..რადგან მათ არ მოსწონთ ნასწავლები... შეასრულებენ ამ დარისხვის რიტუალს სიმღერით, როკვით და შემდეგ ჩამოსხდებიან დამშვიდებულნი, რომ მათი ლოცვა ღმერთებმა უკვე შეინიერეს, ღიღინებენ. ამ დროს მათთან მიიჭრება უფროსი ბაპი ბიმურზ და ატყობინებს, რომ გელახსანს განუზრახავს თეთნულდზე ასვლა..პირველ ხანად არც კი იციან, როგორ შეუშალონ ხელი გელახსანს, მოაგონდებათ არგიშილი..და გასწევენ მისკენ. (პიესაში, ბიმურზისაგან ივებს არგიშილი გელახსანის განზრახვას მთაზე ასვლის შესახებ -მ.კ) ბაპები გავლენ სცენაზე. გამოჩნდება ლაჰილი, შეამჩნევს ბაპების მიერ დატოვებულ ხის შუბებს, რომლებზედაც „წმინდა სანთელი“ ანთია და ახალგაზრდებს ეკითხება: „რა არის ესაო?“ აქ თეატრი გადმოსცემს ანტირელიგიურ სცენას და სვანურ სახუმარო ფერხულით შაირობაზე „იცბილ-მაცბილ“-ზე გადადიან. აქაც ლამაზ და მოხდენილ სიმღერითა და ცეკვით თავდება სცენა“.[20]

---

---

---

---

დადიანის მონათხრობიდან კარგად გამოჩნდა, რომ ახმეტელმა სპექტაკლი ბაპების გამოსვლით დაიწყო. თუ დადიანმა, პიესის შესავალი გელახსანის მიერ თეთნულდის დალაშქრის განზრახვაზე საუბარით დაიწყო და ეს განზრახვა, როგორც პროგრესული თეატრის ენარმოგვიდგინა, სპექტაკლში აზრი თვისობრივად შეიცვალა და გელახსანის „განზრახვა“ ტრადიციებთან და ადათ-წესებთან დაპირისპირებად შეფასდა. ხუცესთა აზრით, გელახსანის საქციელი პროგრესთან კი არ ასოცირდებოდა, არამედ უღმერთობასა და უნმინდურობასთან. ამდენად, სპექტაკლში ბაპების მსოფლმხედველობა, მკაცრი პოზიცია, სამყაროს ხედვა, მაყურებლისთვის პირველივე სცენებიდან იყო გამოკვეთილი.

სცენური ვერსია ბაპების პირველი შემოსვლით იწყება:

საილუსტრაციოდ მომყავს ნაწყვეტი შესავალი ნაწილიდან:

*1-სურათი*

*1 ბაპი – იამენ ერთჯერ-თქო*

*2 ბაპი – იამენ ორჯერ-თქო*

*3 ბაპი – იამენ სამჯერ-თქო*

*1 ბაპი – ვისაც ვესმოდეთ და არა ვესმოდეთ პირსა და პირმეტყველსა კაცსა და პირუტყვსა, ტყესა და კლდესა მთანო სავანევ მეუფეთა. უშბა*

*ყველა – იამენ*

*1 ბაპი – ლაქუსა*

*ყველა – იამენ*

*1 ბაპი – ლალგორ*

*ყველა – იამენ*

*1 ბაპი – ტიხტენგენ*

*ყველა – იამენ*

*1-ბაპი – თეთნულდ უდიდესო სავანევ ჩვენ ღვთაებათა*

*ყველა – თეთნულდ, თეთნულდ ....*

*1 ბაპი – გამცემი ჩვენი რჯულისა და ადათისა*

*ყველა – გელახსან გელახსან ...*

*.....*

*3 ბაპი – ასე გამობრწყინებული ჯერ თეთნულდი მე არ მინახავს*

- 
- 
- 4 ბაპი – დილით მის მწვერვალს ჯანლი ეკრა  
 2 ბაპი – ნასწავლებს მოაქვთ გაქელება ძველის ადათისა და  
 მეცნიერება ჩვენ გულს გვპარავს  
 3 ბაპი – თუ არ დაისაჯნენ სამაგალითოდ სვანეთს  
 შემოესევნიან ჭინკები და ოჩოკონები  
 5 ბაპი – მათ სწავლას ჩვენი გუნება ვერ ეთვისება  
 6 ბაპი – სვანეთს თავისუფლება უყვარს  
 1 ბაპი – ჩვენ ასე გვიცხოვრია საუკუნოობით  
 4 ბაპი – ჩვენ შეუვალაობას იკავს ჩვენი მთები  
 3 ბაპი – სვანეთს აქვს ხასიათი უღორეკი  
 ბიმურზა – შერცხვა ჩვენი ქვეყანა  
 ყველა – ბიმურზ რა მოხდა  
 ბიმურზ – ლაფი ესხმება თავსა  
 1 ბაპი – რა უბედურება გვეწვია  
 ბიმურზ – მეტი უბედურება ჩვენს ქვეყანას არ მოუვა  
 ყველა – ბუმურზ ბიმურზ  
 ბიმურზი – ეხლა უნდა მოსცხონ თვით თეთნულდსაც  
 ყველანი – თეთნულდს  
 ბიმურზი – თეთნულდს  
 ყველა – ვინ რომელი  
 ბიმურზ – არვიშდის სიძე გელახსანი აპირებს თეთნულდზე  
 ასვლას  
 ყველა – ასვლას, ასვლას, ასვლას  
 2 – თეთნულდი მიუვალთ  
 3 ბაპი – თეთნულდს ჯერ კაცის ფეხი არ გაკარებია  
 ბიმურზ – მუხლი მიკანკალებს გული აპირებს თავის  
 საბუდრიდან გადმოვადებას  
 1 – ყოველი მთა სადგურია ჩვენი ღმერთების თეთნულდი  
 არის უდიდესი სავანე ჩვენ ღვთაებათა  
 1 ბაპი – ყოველ ვორაკს ჰყავს თავისი ღმერთი თეთნულდზე  
 სუფევს ტახტი ღმერთთქალ დალისა  
 ბიმურზ – უძლური ვარ მე ცოდვილი და უღირსი მონა მე  
 მხოლოდ ცოდვალა ძალმიძს ვით ერემიას  
 ბაპი – თეთნულდი სპეტაკია  
 3 ბაპი – თეთნულდი ნმინდაა...
- 
-

---

---

ბიმურზ – რა ვიღონოთ სინშინდის მცველნო  
2 ბაპი – აი კანონი და სამართალი ...

>>>>>

2 ბაპი – სვანეთს აქვს თავისი კანონი

ბიმურზ – ჩვენ სამართალს ისინი ფეხქვეშ თელავენ

3 ბაპი – ფეხზე დადვა მთელი სვანეთი

ბიმურ – ვაი რომ ისინიც სვანებია ვისაც სურს ჩვენი მთების  
მყუდროება შებიღნოს..

1 ბაპი – მათ სისხლი მართებთ უნდა ზღვან კიდეც

ბიმურზ – სისხლი არვიშდი არვიშდი ვალაალ ვალაალ

6 ბაპი – არვიშდი უდრეკია

5 ბაპი – არვიშდი ურყევია

4 ბაპი – მან დათმობა არ იცის

3 ბაპი – მან არ მიიღო თავისი შვილის შვილი ლაჰილ  
თავის სახლში

2 ბაპი – რადგან იგი ცოლადა ყავს გელახსანს, რომელსაც  
არვიშდის ოჯახის სისხლი მართებს

1 ბაპი – არვიშდომ არ ვასტება ძელი რჯული

3 ბაპი – ამისთვის არ დაზოვა თავისი შვილი შვილი

4 ბაპი – არ ვაიკარა თავის ახლოს

2 ბაპი – მისი გული ამ უამათ ბოლმით არის სავსე

1 ბაპი – იჰა მივმართოდ

ყველა – არვიშდი არვიშდი

თეთნულდო დარისხვე მტერნი თეთთნულდ დიდო  
თეთნულდ

პირველი სურათის დასასრული

სპექტაკლში ბაპების სცენებს სხვა ეპიზოდებშიც ვხვდებით,  
რომელთა მნიშვნელობაც სტატიის მომდევნო ნაწილში  
დეტალურად გამოიკვეთება.

(გაგრძელება იხილეთ მომდევნო ნომერში)



- 
- 
- [1] დადიანი, „თეთნულდის შესახებ“, 1973, გვ. 91.  
[2] დადიანი, პიესები, 1958, გვ.119.  
[3] იქვე.  
[4] იქვე, გვ. 119.  
[5] იქვე, გვ. 116.  
[6] იქვე, გვ. 131.  
[7] იქვე, გვ. 161.  
[8] იქვე, გვ. 187.  
[9] იქვე, გვ. 169.  
[10] დადიანი, თეთნულდის შესახებ, 1973, გვ. 93.  
[11] ციციშვილი, შალვა დადიანის დრამატურგია, 1955, გვ. 192.  
[12] ბოკუჩავა, მითოსი და ქართული თეატრი, 2019, გვ. 58.  
[13] ახმეტელი, წერილები, 1964, გვ. 160.  
[14] ვასაძე, მოგონებები და ფიქრები, 2010, გვ. 327.  
[15] რუსთაველის თეატრის მუზეუმი, ფონდი N 1115.  
[16] დადიანი თეთნულდის შესახებ, გვ 93.  
[17] დადიანი თეთნულდის შესახებ, 1973, გვ. 95.  
[18] იქვე, დადიანი, გვ. 93.  
[19] ახმეტელი, წერილები, 1964, გვ. 161.  
[20] დადიანი, თეთნულდის შესახებ, 1974, გვ. 94.

### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

- ახმეტელი ა, წერილები, თბ., 1964;
- ბოკუჩავა თ, მითოსი და ქართული თეატრი, თბ., 2019;
- დადიანი შ, პიესები, თბ., 1958;
- ციციშვილი გ. შალვა დადიანის დრამატურგია, თბ., 1955;
- დადიანი შ. „თეთნულდის შესახებ“, ურ. „საბჭოთა ხელოვნება“, #3, 1973.

---

---

**მანანა ტურიაშვილი,**  
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,  
„თეატრალის ფონდის“ ხელმძღვანელი, დამოუკიდებელი  
მკვლევარი

## **„ხალხის მტერი“, როგორც ახალი დროების შესატყვისი საზოგადოების მოდელი<sup>1</sup>**

**საკვანძო სიტყვები:** გერმანული თეატრი, ოსტერმაიერი, იბსენი, ხალხის მტერი.

**Keywords:** German theater, Ostermeier, Ibsen, An Enemy of the People.

2015 წელს მარჯანიშვილის თეატრში, თბილისის საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალის ფარგლებში, ბერლინის თეატრმა „შაუბიუნემ“ (Schaubühne). ქართველ მაყურებელს წარუდგინა მსოფლიოში აღიარებული რეჟისორის, თომას ოსტერმაიერის სპექტაკლი „ხალხის მტერი“.

*„მითმა უნდა ასახოს უნივერსალური გამოცდილება,  
წინააღმდეგ შემთხვევაში ის ხდება კერძო სიმბოლო“.*  
უისტენ ჰიუ ოდენი[1]

ჰენრიკ იბსენმა პიესაში „ხალხის მტერი“ ადამიანთა ურთიერთობის მოდელი ჩამოაყალიბა: მკვლევარ-მეცნიერი, ხელისუფლება, პრესა, საზოგადოება და ოჯახი. „ხალხის მტრის“ „უნივერსალურ გამოცდილებას“ ამტკიცებს გერმანელი რეჟისორის, თომას ოსტერმაიერის ამავე სახელწოდების სპექტაკლი, სადაც იბსენის პიესის ქარვა, პერსონაჟთა მოტივაციები უცვლელი რჩება, მაგრამ წარმოდგენა შეესატყვისება არა მარტო XXI საუკუნის სოციალურ-პოლიტიკურ ვითარებას, არამედ უახლესი თეატრის ისტორიის ყველა თეორიულ თუ პრაქტიკულ მიღწევას. წარსულის გამოცდილებაზე დაყრდნობით გერმანელი რეჟისორი

---

<sup>1</sup> მოხსენება წაკითხულია საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნების მკვლევართა XIII საერთაშორისო კონფერენციაზე „ხელოვნება და თანამედროვეობა“, 2020

---

---

„ხალხის მტერში“ გვიჩვენებს იმ ტიპის ანსამბლურობას, სადაც ახალი ტექსტი, მსახიობთა ქმედება თუ მათი უესტიკულაცია, დეკორაცია, თეატრში „ახალი რეალიზმის“ ჭეშმარიტ არსს გვიჩვენებს და სვამს კითხვას – შეიძლება თუ არა მწვავე, სოციალური პრობლემებით გაჯერებული წარმოდგენა გახდეს ხელოვნების ნიმუში; რა არის თანამედროვე ადამიანის თავისუფლება, ვინ არის დემოკრატიულ საზოგადოების მტერი, რა პრობლემები აქვს ადამიანს ოჯახში, როგორ და რისთვის ხდება ძმათა შორის დაპირისპირება, რას ნიშნავს პროფესიონალიზმი და რა ფასეულობებზე დგას მეგობრობა.

ჰენრიკისენმა სიცოცხლის ბოლო წლებში ალბომში ჩაწერა: „მიუნდომლისთვის ბრძოლა – ამალღებული, მტკივნეული ბედნიერებაა“ [2]. ეს ფრაზა მისი ერთ-ერთი შედეგურის „ხალხის მტრის“ იმ გმირს გაგვახსენებს, რომელსაც თომას სტოკმანი ჰქვია. ეს ის გმირი-მკვლევარი, გმირი-ექიმი და პატრიოტია, რომელმაც ერთ ნორვეგიულ ქალაქში ადამიანთა დაავადების, დაინფიცირების მიზეზებს მიაკვლია და მათი აღმოფხვრისთვის დასახულ, ეკონომიკურ ხარჯებთან დაკავშირებული გეგმის გამო, კრებაზე ხალხის მტრად გამოაცხადეს, მერე სამსახურიდან გააგდეს და უპოვარი დატოვეს. თუმცა, ქალაქში მიაზმების გარდა, მან დაკვირვების შედეგად დაადგინა სულიერი პლებების არსი და თავისუფლად მოაზროვნეთა არისტოკრატიული ბუნება, რაც კრებაზე სახალხოდ განაცხადა და დაუმატა: „...თავისუფალი აზროვნება და ზნეობა – ეს თითქმის ერთი და იგივეა“ [3] 1882 წელს გამოქვეყნებულმა პიესამ მალე მოიარა თეატრების ფიცარნაგები და მაყურებელი „ხალხის მტერს“ ტაშით ხვდებოდა – „...ეს იყო საზოგადოებისა და სახელმწიფოს წინააღმდეგ პროტესტი“ [4].

პიესა მძიმეა და ურთულესი, ის არც გართობას გპირდებათ და არც დასვენებას ანუ მხოლოდ ანალიზსა და აზროვნებას გაიძულებს. ის წარმოადგენს „სახელმძღვანელოს“ ჩინოვნიკების, პრესის, კერძო მესაკუთრეების, ექიმ-მკვლევარის და მისი ოჯახის ურთიერთობათა ანალიზისთვის, მოთხრობილს მარტივად. პიესაში იცნობთ პოლიტიკური პარტიების ქცევის მექანიზმს, აგებულს ე. წ. „პარტნიორულ“ სისტემაზე, რაც წინაასარჩევნო მარათონებში ჩართულ

---

---

ლიდერთა მოტივაციებს ხელის გულზე გადავიშლით. „ხალხის მტერს“ მიაკუთვნებენ იბსენის სოციალურ-კრიტიკულ დრამებს. თუმცა მის შემოქმედებას გასდევს ერთი თემა – ეს არის პიროვნების დაშლის, მისი კრიზისის თემა. „იბსენი, როგორც გენიოსი მხატვარი ამჩნევს, რომ დაიწყო პიროვნების დაშლა, რასაც ბოლო უნდა მოელოს, ვინაიდან ის კაცობრიობას უბედურებას მოუტანს, ამიტომ ის იბრძვის აჩვენოს მთლიანი პიროვნება – ნებისყოფიანი, ძლიერი, შენარჩუნებული შინაგანი მეობით...“ [5] ლიტერატურის ისტორიკოსი და პუბლიცისტი გეორგ ბრანდესი წერს: „იბსენი და ნიცშე (ერთმანეთისგან დამოუკიდებლად) თავს ევლებოდნენ აზრს აღეზარდათ კეთილშობილი ადამიანები. ეს არის როსმერის საყვარელი იდეა, იგივეა ექიმ სტოკმანთან“. [6]

თომას სტოკმანი – ექიმი, მეცნიერი. ერთ დროს გაჭირვებულს, ძლივს დაუდგა სტაბილური ცხოვრების ყუამი. უაღრესად პატიოსანს სჯერა ყველა ადამიანის, განურჩევლად ნოდებისა და წარმომავლობისა. თავიდან ის ყურადღებას არ აქცევს მისი გარემოცვის ბუნებას ანუ ადამიანების საქციელთა მოტივაციებს ვერ ხვდება მანამ, სანამ მისი კვლევის შედეგებზე, ქალაქში ხმა არ დაირხევა. ბრმას სჯერა, რომ ჩინოვნიკები საქმიანი ხალხია, სჯერა ასლაქსენის „უმრავლესობის“ თანადგომის, სჯერა ძმის მხარდაჭერის, მას ჰგონია რომ გაზეთი „სახალხო მაცნე“ თავისუფალი და დამოუკიდებელია და თავის კვლევას გამოსაქვეყნებლად ანდობს. ასეთია ის პირველ მოქმედებაში. სწორედ ამიტომ ამბობს სახალხო კრებაზე: „და აი, დაბრმავებული ვტკბებოდი ამ ბედნიერებით“. [7]

იბსენის პიესაში თომას სტოკმანი, ეტაპობრივად, რამდენიმე აღმოჩენას აკეთებს და დაბრმავებულს თვალი აეხილება. მკვლევარი-ექიმი ყალიბდება, როგორც ბრწყინვალე სოციოლოგი და პოლიტოლოგი: 1. ქალაქის წყალგაყვანილობა მონამლულია და წყალსამკურნალო დგას მიაზმებით ინფიცირებულ ნიადაგზე, საჭიროა სწრაფი რეაგირება; 2. ქალაქის მთავრობის, პრესის, უმრავლესობის ლიდერის ქმედებათა დაკვირვების შედეგად დაადგინა: ჭეშმარიტებისა და თავისუფლების ყველაზე საშიში მტერი არის დარაბმული უმრავლესობა. 3. ის ხალხი, ვინც თავისი უფროსის

---

---

შეხედულებებით ფიქრობს და მისი მითითებებით ცხოვრობს, სულით პლენებია, თავისუფლად მოაზროვნენი არისტოკრატები არიან – „თავისუფლი აზროვნება და ზნეობა – თითქმის ერთი და იგივეა.“ ჰა. პრესის პროპაგანდა, რომ ბრბოში და უმრავლესობაში უნდა ეძებო თავისუფალი აზროვნება და ზნეობა – სიცრუეა. 4. ამ ქვეყნად ყველაზე ძლიერი ადამიანი არის ის, ვინც მარტოა.

თომას ოსტერმაიერის სპექტაკლში მონაწილეობს შვიდი მსახიობი და ერთი ძაღლი: 1. კურორტის ექიმი, თომას სტოკმანი (სტეფან სტერნი, საქართველოში თომასის როლს თამაშობდა კრისტოფერ გავენდა); 2. ქალაქის თავი პეტერ სტოკმანი (ინგო ჰულსმანი); 3. თომასის მეუღლე კატრინა (ევა მეკბახი); 4. გაზეთის რედაქტორი ჰოვსტადი (კრისტოფერ გავენდა); 5. იმავე გაზეთის თანამშრომელი ბილინგი (მორიც გოტვალდი), 6. ტიპოგრაფიის მეპატრონე ასლაქსენი (დავიდ რულანდი), 7. მორტენ კილი, კატრინას მამინაცვალი, ტყავის ქარხნის მეპატრონე. 8. გერმანული ნაგაზი, რომელიც მორტენ კილს სულ თან დაჰყავს.

იბსენის პიესაზე დაყრდნობით, დრამატურგი ფლორიან ბორხმეიერი ქმნის ახალ ტექსტს, ვინაიდან XIX საუკუნის ევროპის სოციალურ-პოლიტიკური ვითარება, XXI საუკუნესთან შედარებით მკვეთრად შეიცვალა. წარმოდგენაში უცვლელია მხოლოდ ზნეობრივ ღირებულებებზე აგებული ადამიანის თავისუფალების იდეა, მისი არჩევანის ნება და პროტესტის უნარი, ასევე, წარმოდგენაში არ შეცვლილა მთავარი გმირის გარემოცვის „თამაშის“ წესები ანუ იბსენის ნაწარმოებთან თანხვედრილია. იქ, სადაც სოციალური პრობლემები განიხილება, იქვეა პოლიტიკაც, ამიტომ გვინდა ეს თუ არა, პოლიტიკური სიტუაცია მაინც აისახება ნაწარმოებში და შესაბამისად წარმოდგენაში. გერმანული დასის პიესის ახალი ტექსტი, სპექტაკლის სამეტაჰს მოცავს: პირველ ეტაჰზე ის იბსენის პიესას მიჰყვება, ზუსტი მონტაჟით და გმირთა მოტივაციების ამოხსნის საფუძველზე კორექტირებული ფრაზებით. მეორე ეტაჰზე – სახალხო კრებაზე ექიმი სტოკმანი წამოთქვამს ტექსტს, რომლის „...ნახევარი უხილავი კომიტეტის მიერ შექმნილი წიგნიდან „მომავალი აჯანყებიდან“ [8] არის ამოღებული“ [9] და

---

---

წარმოდგენის ავტორები იბსენის „უმრავლესობის“ პრობლემას უმატებენ. მესამე ეტაპზე, თავისი ხელწერით, წარმოდგენა პირველი ეტაპს უბრუნდება და ოლონდ ფინალში კითხვის ნიშანს სვამს, ვინაიდან თომას სტოკმანი აღარ ამბობს თავის განთქმულ ფრაზას: „ამ ქვეყნად ყველაზე ძლიერი ადამიანი არის ის, ვინც მარტოა“. [10] ამ შემთხვევაში წარმოდგენის ახალი ტექსტის შექმნა არ უკავშირდება იბსენის თარგმნას. 2010 წელს, იბსენის „ხალხის მტრის“ დადგამამდე ორი წლით ადრე, თომას ოსტერმაიერმა შეხვედრაზე განაცხადა: თეატრს აღარ სურს დაინახოს ლიტერატურა ცხოვრებასთან შუამავლის როლში „...გერმანიაში პოსტდრამატული თეატრი აღიქმება, როგორც ერთადერთი შესაძლო და პროგრესული მოძრაობა“. [11]

გერმანული წარმოდგენის დასაწყისში დიდხანს უკვირდები მაყურებელსა და სცენას შორის აღმართულ გამჭვირვალე „მეოთხე კედელზე“ [12] (მეოთხე კედელს ახსენებენ ოსტერმაიერის მკვლევარები) ასახულ უცხო ტექსტს. მისი პირველი წინადადებაა: „I AM WHAT I AM“ – „მომავალი აჯანყების“ ფრაზა. ამ ტექსტის ჩართვა თავიდან უცნაურად მოგეჩვენებათ, მაგრამ ის უკვე ქმნის „ხალხის მტრის“ ახალი ინტერპრეტაციის საფუძველს, რაც ცნობისმოყვარეობას გიძლიერებთ. მოქმედი გმირების „უბრალო“ გარეგნობა და ჩაცმულობა უფრო მეტ ნდობას იწვევს, ვინაიდან თანამედროვე ადამიანების საყურებლად ემზადები. აი, სათვალღიანი გამხდარი ახალგაზრდა, რომელიც თითქოს თანამედროვე ქალაქის ქუჩიდან ახალგაზრდა ექიმ სტოკმანის სტუმართმოყვარე ოჯახში ახლახანს შემოვიდა, შინაურულ სუფრასთან ზის და წითელ ბოტასებიან ახალგაზრდა ქალთან (კატრინა) „Crazy“-ის რეპეტიციას გადის. Gnarl Barkley-ის სიმღერის „Crazy“-ს ტექსტში გაარჩევთ: „Maybe I’m crazy, Maybe you’re crazy, Maybe we’re crazy...“. ეს დამოუკიდებელი, სპექტაკლისგან თითქოს გამოცალკევებული სიმღერა იბსენის თომას სტოკმანის სულის ამოძახილია, რომელიც თქმულებად იქცა თითქოს და ვინაიდან იბსენის მთავარი გმირისგან განსხვავებით, ოსტერმაიერის ექიმი ახალგაზრდაა, მისი სავარაუდო ე. წ. „შეშლილობა“, რადიკალიზმი, პროტესტის უნარი ახალი თაობის მეომრულ ხასიათს მიანიშნებს, რაც თაობათა ცვლის

---

---

და ახალი აზროვნების წარმმართველია. მარჯანიშვილის თეატრში (2015) შედგა თომას ოსტერმაიერთან შეხვედრა, სადაც მან განაცხადა: „... თუ უფრო ღრმა, ადამიანურ დონეზე განვიხილავთ, რა თქმა უნდა ეს პიესა სიმამაცეზეა. არის თუ არა ადამიანი საკმარისად მამაცი, რომ დასკვნები გამოიტანოს და იმოქმედოს ამ დასკვნების საფუძველზე ან ვთქვათ, მოახერხოს დანყებული საქმის ბოლომდე მიყვანა. ამიტომ გადავწყვიტე ამ ჰიპსტერულ თაობაში გადმომეტანა ეს დადგმა“. [13]

წარმოდგენის პირველი ეტაპი მიმდინარეობს მეოთხე კედლის „დაცვით“, მეორე ეტაპზე თომას სტოკმანის სახალხო გამოსვლის, მისი ოპონენტების წინააღმდეგობის და შემდეგ მსახიობების „ჟურნალისტებად გადაქცევის“ დროს, როცა მაყურებელი ასლაქსენთან და პეტერ სტოკმანთან დიალოგში ერთვება – მეოთხე კედელი ინტერაქციის საშუალებით „ქრება“, რაც შეეხება წარმოდგენის მესამე ეტაპს – აქ, როგორც წარმოდგენის ტექსტი „დაუბრუნდა იბსენს“, ასევე მეოთხე კედლის პრინციპი უბრუნდება პირველ ეტაპის ხელწერას და ინტერაქცია მთავრდება, თუმცა ის მაყურებლის ცნობიერებაში მუშაობას განაგრძობს. წარმოდგენის ყველა ეტაპზე მსახიობთა შესრულების რეალიზმი იმდენად მაღალ დონეზეა, რომ აბსოლუტურად იჯერებ სცენაზე მიმდინარე მოვლენებს. პირველ ეტაპზე ყოფითი სიტუაციები იმდენად ნაცნობი და ხელშესახებია, რომ გგონია, სცენაზე იბსენის პიესის გმირებს კი არ უყურებ, არამედ შენს ახლობლებს, ან მეგობლებს, ან თანამშრომლებს... რეჟისორი და მსახიობები „გაიძულებენ“ პერსონაჟთან გაიგივებას – შეიძლება თავი იგრძნო ან მეომარ ექიმ სტოკმანად, რომელიც ჭეშმარიტებას ეძებს და ცხოვრებაში თავს დატეხილ უსამართლობას გაგახსენებს; თუ ცოტაოდენი ქონება მაინც გაქვს და ხელისუფლებას უფროთხილდები, შეიძლება ასლაქსენში ამოიციხო საკუთარი თავი; თუ პრესაში მუშაობ და თვალყურს ადევნებ, რომელი პარტია სად წავა – ფროთხილი ჰოვსტადი სულიერი ახლობელი ხდება; თუ ხელმძღვანელი ხარ, და თუ შენს ძალაუფლებას ავტორიტეტად აღიქვამ და ამის გამო სხვას აიძულებ ჰატივი გცეს და თვითმოტყუებით ხარ დაკავებული – მაშინ პეტერ სტოკმანი უცხო არ იქნება შენთვის. წარმოდგენის პირველ ეტაპზე

---

---

„ოსტერმაიერის დასის“ მაგნიტურ არეალში ხვდები, რომელიც გიზიდავს, ხელიდან არ გიშვებს და ალბათ, სინამდვილესთან, რეალობასთან ასეთი „ხელშეხება“ მაყურებელთა დარბაზის გაერთიანების მიზნით ხდება და როცა ინტერაქციის სცენაში შეგვეკითხნენ – „ვინ უჭერს მხარს ექიმ სტოკმანს?“ მთელმა დარბაზმა ხელი აწია. ჰანს-ტის ლემანი წერს: „თვით თეატრის კონსტრუქციაში, ჩადებულია ის, რომ რეალობას, რომელიც თითქოს სცენაზე „თამაშდება“, შეუძლია ნებისმიერ ნუთში გაიჭრას გარეთ. რეალურის გარეშე არ არსებობს თეატრალური წარმოდგენა“.[14] წიგნში „თომას ოსტერმაიერის თეატრი“ ნათქვამია, რომ „თეატრის ფუნდამენტური როლი ჩვენს კულტურაში არის ამბების მოყოლა ჩვენზე, ჩვენს ცხოვრებაზე, ჩვენს პრობლემებზე, ჩვენს საზოგადოებაზე“[15]. „რედაქციის“ ცნობილი სცენის წინ, როცა ექიმი სტოკმანი დარწმუნებულია, რომ მის კვლევას დაბეჭდავენ, თომასი და მისი მეგობრები, კატრინას ჩათვლით, დევიდ ბოუვის სიმღერის „Changes“ რეპეტიციას გადიან. „Ch-ch-ch-ch-Changes“ – ჩაგესმის ეს მისამღერი და თვალყურს ადევნებ მეგაფონით აღჭურვილ რედაქტორ ჰოვსტადის როლის შემსრულებელს, რომელიც რეჟიტატივის ფორმით იწერს სიმღერის რამდენიმე ფრაზას და გგონია, რომ ახალგაზრდა თაობა „ცვლილებების“ მოთხოვნით მანიფესტაციას ამზადებს. თეატრალური მანიფესტი „მისია“, რომლითაც თომას ოსტერმაიერმა „შაუბიუნეში“ მოღვაწეობა დაიწყო, მოუნოდებდა თეატრში „ახალ რეალიზმს“ – „შეხედულება სამყაროზე, რომელსაც ცვლილებები სჭირდება“.

[16] 1987 წელს „გროტოვსკი მიდის PERFORMER-თან – განსაკუთრებული სახით მომზადებულ ადამიანთან, რომელიც განიცდის არსებით ცვლილებებს და იმავე დროს წარმართავს სხვა ადამიანთა ცვლილებების პროცესს“.[17]

თომას ოსტერმაიერი მიჰყვება ჰენრიკ იბსენს, მაგრამ სპექტაკლში ნათლად ჩანს, რომ მან კარგად იცის ამ პიესის სხვადასხვა ფიგურანტებზე წარმოდგენილი სპექტაკლებისა და მსახიობთა თამაშის ყველა შტამპი და უხილავად, ზოგჯერ ხილულად ებრძვის მას. პიესაში თომასის საწინააღმდეგოდ პეტერი „ბრწყინვალე სპექტაკლს“ დგამს, მისი მთავარი ამოცანაა კრებამ უწოდოს ექიმს „ხალხის მტერი“ და ამით



---

---

შელახულ და დალდასმულ სტოკმანს სამუდამოდ ხელფეხი შეუკრას, საზოგადოებისკენ გზა გადაუკეტოს. დამლა – „ხალხის მტერი“ ბევრჯერ გაისმის პიესაში, სადაც ასევე აქტიურად „მუშაობს“ პეტერ სტოკმანის ფორმის ქუდი. როცა თომასი მას ნახავს რედაქციაში, სადაც ძმა არ ეგულეობდა, იტყვის: „აი, ადმინისტრაციული ხელისუფლების სათავე“. [18] მარტო ქუდი გადადის ხელიდან ხელში, ჩინოვნიკები იცვლებიან, მათი და მათი გარემოცვის ფსიქიკა, არა. იბსენის წამოსახვით ჩინოვნიკებს თავისი „მე“ არ აქვთ, საკმარისია დაიხურო წინამორბედის ქუდი და ხდები იმავე, ყოველგვარი „მეობის“ გარეშე, გამზადებულ ჩარჩოში ჩასმული, რომელიც ცვლილებებს არ ითვალისწინებს და შესაბამისად ინფიცირებული ნიადაგივით ჭაობდება და წყლის მილებში გაჟონილი, ხალხს წამლავს უკვე არა ფიზიკურად, არამედ სულიერად ანუ მას ბრბოდ გადააქცევს.

თომას ოსტერმაიერი იბსენის პეტერ სტოკმანის ფორმის ქუდს ცვლის ნაცრისფერი პიჯაკით, რედაქციაში შემთხვევით შემჩნეული ეს პიჯაკი, ექიმის სათამაშო ობიექტი ხდება – ამ დროს ინგო ჰულსმანისა და კრისტოფერ გავენდას (ექიმის როლის მეორე შემსრულებელი) შორის იქმნება ისეთი რეალური ორთაბრძოლა და კონფლიქტი, რომ გეგონებდათ, ცხოვრებაშიც ასე პაექრობენ და ახლა, თავიანთი გამოცდილება გადმოიტანეს სცენაზე. ეს ორთაბრძოლა და არა მარტო ეს, ოსტერმაიერის „ხალხის მტრის“ ნებისმიერი ეპიზოდი იბადებოდა ჩვენ თვალწინ, სავსე თანამედროვე ცხოვრებისეული გამოცდილებით. „აქ და ახლა“ დაბადებული სცენური ცხოვრება მაგიურად მოქმედებდა ჩვენზე, ვინაიდან „აქ და ახლა“ ვიმყოფებოდით მაყურებელთა დარბაზში. როცა მიხეილ თუმანიშვილი მუშაობდა უილიამ შექსპირის „ზაფხულის ღამის სიზმარზე“, ჩამოაყალიბა ფორმულა: „მე, შენ, ჩვენ, აქ, ახლა, ჩვენ შორის“ [19], რომელიც სარეპრეზენტაციო ოთახში იყო გაკრული. თამაშის დროს, მაყურებელი, ქართველი მსახიობების „აქ, ახლა“-ს პრინციპით შესრულებულ ეპიზოდებში ხედავდა ნაცნობ გმირებს, სიტუაციებს, ემოციებს, გრძნობებს, თავს გადახდენილ ისტორიებს. თეატრის თეორეტიკოსი ეჟი გროტოვსკი აღნიშნავდა: „...თეატრის არსი, ერთ დროს

---

---

მომხდარი რაღაცის თხრობა არ არის და არც მაყურებელთან რაღაცა თეზისზე ან „გარეთ არსებული“ ცხოვრების სურათზე მსჯელობაა, არც ამ ცხოვრების დანახვაა. თეატრი თავისი არსით, წარმოადგენს აქტს, რომელიც ხდება hic et nunc (ლათ. აქ და ახლა), აქ მოსული ადამიანების თვალწინ და მსახიობთა ორგანიზმში; რომ თეატრის სინამდვილე უშუალოა და ამ ნუთიერი და ცხოვრების ილუსტრაციას კი არ ახდენს, არამედ თავისი „ანალოგიებით“ ცხოვრებასთან თანაფარდობითია...“; [20] თომას ოსტერმაიერზე ვკითხულობთ: „პიესის დადგმა, ნიშნავს ლიტერატურის თარგმნას თეატრალური პროცესის ენაზე, რომელიც ხდება აქ და ახლა“. [21] 1989 წელს რეჟისორი პიტერ ბრუკი ჩეხოვის „ალუბლის ბალით“ საქართველოს ეწვია. ეს სპექტაკლი უჩვენეს მოსკოვში, თბილისსა და ლენინგრადში. „ალუბლის ბალის“ პროგრამაში წაიკითხავდით რეჟისორის ციტატას: „...თეატრი – ეს არის ხელოვნება, რომელიც არსებობს „აქ“ და „ახლა“.

წამოდგენაზე მისული მაყურებელი, ვისაც წაუკითხავს „ხალხის მტერი“, ალბათ ელოდებოდა როდის უწოდებს ექიმს „საზოგადოების მტერს“ ჯერ ძმა – პეტერ სტოკმანი, შემდეგ რედაქტორი ჰოვსტადი საქალაქო კრებაზე და ბოლოს „უმრავლესობა“ – „ხალხის მტერს“. „მაუბიუნეს“ სპექტაკლის ვიდეოჩანანერშიც კარგად ჩანს, რომ ექიმ სტოკმანს „ხალხის მტერს“ არ უწოდებენ, ეს სახელწოდება მართო სპექტაკლის სათაურია. ინტერაქციაზე, როცა თომასი ჩინოვნიკების თემას ეხება, ამბობს: „როცა წყლის თაობაზე ჩემი თეორია დადასტურდა, ამ ქალაქის ყველა ჩინოვნიკი, მათ შორის ჩემი ძმაც, ჩემ წინააღმდეგ წავიდნენ. ბოსტანში შევარდნილი თხებივით, მათ მხოლოდ ზიანი მოაქვთ. მე, როგორც მავნებლებს, გაგანადგურებდით!“ „ეს ფაშიზმია!..“ – პასუხობს ასლაქსენი. ფაშიზმის ხსენებას მაყურებელის სიცილი მოჰყვა.

ტერმინი – ხალხის მტერი [22] Hostis populo Romano (ლათ. რომაელი ხალხის მტერი) სათავეს იღებს ძველ რომში. ეს ტერმინი ფრანგულ რევოლუციაშიც აისახა და რაც მთავარია, საბჭოთა კავშირის ეპოქაში, კერძოდ, 37-იან წლებში, რაც დიდხანს გრძელდებოდა და მის ნარჩენებს დღესაც ვხედავთ. ჩემი აზრით, გერმანელი რეჟისორი ყველა თანამედროვე

---

---

ევროპული პროგრესული ცნობიერების იმ მოდელზე, სადაც დიდი ხანია „ხალხის მტერი“ აქტუალური აღარ არის, ვინაიდან მოქალაქეს ბრძოლა შეუძლია და იმარჯვებს, ყოველ შემთხვევაში ამის იმედი აქვს რეჟისორს. ასეთი ცნობიერება, შეიძლება ერთეულებს ჰქონოდა დარბაზში, მაგრამ წარმოდგენის პირველ ეტაპზე, თომასის, როგორც მეცნიერ-მკვლევარის წინააღმდეგ განხორციელებული სისატიკე, მაყურებელში განგაშის ზარს შემოჰკრავს და ინტერაქციამზე, იბსენის „უმრავლესობისგან“ განსხვავებით, თომას სტოკმანს გვერდით უდგას. თომას სტოკმანის ახალი ტექსტის ამონარიდი: „ინფიცირებულია ჩვენი პოლიტიკური არსებობის წყაროები და ჩვენი სამოქალაქო საზოგადოება დგას ინფიცირებულ ნიადაგზე. ჩვენ საქმე გვაქვს ცივილიზაციასთან, რომელიც იმყოფება კლინიკური სიკვდილის სტადიაზე... ადამიანთა ურთიერთობის ისტერია... „I AM WHAT I AM“ ეს არის ამერიკული ბოტასების სლოგანი, რომელიც არ არის ტყუილი ან უბრალო სარეკლამო კამპანია – ეს ჯვაროსნული ლაშქრობაა, მიმართული იმ ყველაფრის მიმართ, რაც არსებობს ადამიანთა შორის და იმ ყველაფრის წინააღმდეგ, რაც განუსაზღვრელად ტრიალებს... „მე“-ს კრიზისი კი არა, ფორმის კრიზისი გვაქვს და ცდილობენ თავს მოგვახვიონ, რათა ჩვენგან გააკეთონ ერთმანეთისგან აკურატულად გაცალკევებული მრავალი „მე“, კლასიფიცირებული თავისი სტრუქტურით და ქვედაყოფილი, მოკლედ, კონტროლირებული...“ თანამედროვე ახალი მებაბხის ტექსტს, წარმოთქმულს გამიშვლებული ნერვით, გაოგნებული მაყურებელი ადეკვატურად ღებულობს და უსინათლოთა სიბრმავიდან გამოსულნი თვალებილუნი ხდებიან.

ის, რომ თომას ოსტერმაიერმა იბსენის თომას სტოკმანის ქალიშვილისა და თანამეცხედრის სახეები გააერთიანა და უფრო პეტრასკენ წაიყვანა თომასის ცოლის პერსონაჟი, გასაკვირი არ არის, ვინაიდან იბსენის დიდი პიესა უფრო კომპაქტური და ზუსტი გახდა. აღმოჩენა იყო მორტენ კილის პერსონაჟის ინტერპრეტაცია, რომელიც ფინალში თავდაყირა აყენებს სპექტაკლს და არა პიესას. შეძლებული მორტენ კილი, ვის ინტერესებსაც საპირწონედ უდგას თომას სტოკმანის კვლევები,

---

---

იშვიათად ჩანს ეპიზოდებში, თუმცა ყველაფერის საქმის კურსშია და გმირთა შეხლა-შემოხლას, როგორც სპექტაკლს, ისე უყურებს, ის მაჩვივით თხრის ორმოებს და ელოდება ქალაქის მმართველობაზე დარტყმის განხორციელებას, ოღონდ სხვისი ხელით.

რატომ დადის სპექტაკლში მორტენ კილი ჯიშინი, კარგად განვრთნილი გერმანული ნაგაზით, მხოლოდ იმიტომ, რომ ქალაქის მმართველობიდან ძალღივით გაუშვებს? იბსენის პიესაში, სახალხო კრებაზე, ექიმი სტოკმანი ერთმანეთს ადარებს ქუჩის ძაღლს და ჯიშინ ძაღლს: ერთი ქუჩაში დარბის, სახლის კედლებს აბინძურებს, მეორეს წინაპართა გრძელი სია ამშვენებს, აღიზარდა კარგ სახლში, გამორჩეულად კვებადნენ, ადამიანთა ჰარმონიულ ბგერებს და მუსიკას უსმენდა. იბსენს მოჰყავს ჯიშინი ძაღლის – პუდელის მაგალითი, რომელსაც წარმოუდგენელი ფოკუსების გაკეთება შეუძლია. ქუჩის ძაღლს ვერაფერს ასწავლი – დაასკვნის ექიმი. მას დარბაზიდან პასუხობენ: „ჩვენ ცხოველები არ ვართ...“ ექიმი სტოკმანი: „ყველა – ცხოველები ვართ... მაგრამ ჩვენ შორის ჯიშინი ცხოველები, არისტოკრატები, არც ისე ბევრია“.

[23] სპექტაკლის ფინალში, როცა მორტენ კილი კატრინას ფულით ნაყიდ წყალსამკურნალოს აქციებს დაუტოვებს თომასს, უსამსახუროდ დარჩენილი ცოლ-ქმარი, რომელთაც ჩვილი ბავშვი ჰყავთ, მიუსხდებიან მაგიდას, სადაც აქციები დევს, გადახედავენ ერთმანეთს უხმოდ და ერთდროულად მოსვამენ ლუდს. წარმოდგენა მთავრდება დიდი კითხვის ნიშნით – აიღებს თომასი აქციებს თუ იბსენის გმირის მსგავსად, უარს ეტყვის სიმამრს? ეს უკვე მაყურებლის გადასაწყვეტია. დასაშვებია, რომ მორტენ კილის მიერ ჩიხში მომწყვდეული XXI საუკუნის თომას სტოკმანი შეიძლება შეიცვალოს და თუ დავეუმატებთ იმასაც, რომ პეტერი ძმას, გამდიდრების მიზნით „წყალსამკურნალოს ცილისნამებისთვის“, ციხით ემუქრება, მაშინ თომასი აქციებსაც აიღებს ანუ შესაძლებელია, სულით არისტოკრატი ექიმი ჯიშინი ძაღლივით განვრთნას, რაც „მე“-ობას დააკარგვინებს და მისი საბრძოლო ქმედება, როგორც მტრული ძალა, ისე დაუბრუნდება მას – პიროვნება იშლება, რაც იბსენის კონცეფციასთან წინააღმდეგობაშია. ანუ

---

---

ფინალში თომას სტოკმანი კიდევ ერთ ცვლილებას განიცდის და სლოგანი „I AM WHAT I AM“ თავდაყირა დგება – „მე არ ვარ ის, რაც ვარ“. იბსენის ურთულეს და გამოცანებით სავსე ნაწარმოებში – „პერ გიუნტი“ მთავარი გმირი ერთ-ერთ ეპიზოდში ამბობს: „მინდა, ჩემივე თავი ვიყო en Bloc...“. [24] კითხვაზე „თქვენ ვინ ხართ?“, მთავარი გმირი პასუხობს: „ვისწრაფვოდი ვყოფილიყავი ის, რაც ვარ“ [25] და ა. შ. ამ შემთხვევაში შეიძლებოდა შედარებითი ანალიზის გაკეთება და ევროპული ცნობიერების განსხვავებული წახნაგების ამოტივტივტივება, მაგრამ ეს უკვე სხვა თემის დასაწყისია.

რეჟისორ თომას ოსტერმაიერის ამ უზარმაზარ „ცოცხალ ტილოში“ – სპექტაკლში, სახეცვლილი სთინესივით დგას ჭერამდე აწვდენილი, ხის მონუმენტური, შავი კედლები, რომლის გამოცანის ამოხსნა თვით პიესაში და „მომავალი აჯანყების“ ტრაქტატის გამოყენებით, სპექტაკლისთვის დაწერილ ახალ ტექსტში ძვეს. იბსენის პიესაში თომას სტოკმანი ამბობს: „მთელი წყალსამკურნალო – ინფექციით სავსე შეფეთილი კუბო!“ [26] პიესის რუსულ თარგმანშია „повапленный гроб“ [27] – “(მოძველებული ფორმა) – ითქმის ვინმეზე ან რამეზე. იგულისხმება გარეგნული მიმზიდველობით შენიღბული ყველაზე უარყოფითი, ცუდი თვისებები. სახარებისეული [28] შედარება ფარისეველთა და თვალთქმაცთა მიმართ – „ასე რომ ჰგავხართ შეფეთილ საფლავეებს, რომლებიც გარედან მშვენიერნი ჩანან, ხოლო შიგნით სავსენი მკვდრების ძვლებითა და ყოველგვარი უწმინდურებით“. [29] იბსენის „ხალხის მტრის“ ორიგინალში წერია: „...er en kalket forgiftig grav...“ [30] (ნორვეგ. forgifte [31] – მოწამულა, grav [32] – საფლავი) ოსტერმაიერის სპექტაკლის ტექსტშია „ინფექციით სავსე კუბო...“ – რა ზუსტად ესადაგება პიესასა და სპექტაკლში შექმნილ კრიზისს, რომელიც ყველა სფეროს მოიცავს: სოციალურს, პოლიტიკურს, ფსიქოლოგიურს; დაცემულ ღირებულებებს და ა. შ. მხატვარი კატარინა ზიემკე დეკორაციის შავ კედლებზე, ყოველი სპექტაკლის წინ, თეთრი ცარციით ხატავს საოჯახო ნივთებს, ტექნიკას და ა. შ. რათა მერე, საქალაქო შეკრების წინ თეთრად გადაღებონ. ცარციით ნახატი საყოფაცხოვრებო ნივთები, ავეჯი, საოჯახო ტექნიკა სცენაზე ნამდვილობის ილუზიას არ ქმნის,

---

---

---

---

მიტომ რომ ტექნიკას მიჯაჭვული და მას გადევნებული მთელი კაცობრიობა არანამდვილს ეხება და შეიძლება ვთქვათ, რომ თანამედროვე „ტექნიკით ინფიცირება“, რაც ადამიანთა გაცალკევებას და მარტოობას იწვევს, ექიმ სტოკმანის მიერ წყალში აღმოჩენილ ინფექციაზე არანაკლებ საშიშია. „... ეკონომიკა კრიზისში არ არის, ეკონომიკა არის თავად კრიზისი... და დეპრესიაში გვაგდებს არა კრიზისი, არამედ განვითარება...“, ამბობს ინტერაქციაზე თომას სტოკმანი. ეკონომიკა, ტექნიკა ოსტერმაიერისთვის კრიზისის ერთი-ერთი პუნქტია. წარმოდგენის ტექსტიდან გამომდინარე, ცხადია, რომ კრიზისშია ადამიანური ურთიერთობანი, კომუნიკაციის კრიზისია ოჯახში, სადაც დღესასწაულებზე დაჭიმული ღიმილით ვხვდებით ერთმანეთს და ა. შ. ჩვენ მიერ ზემოთ განხილული ყველა საკითხი ამ კრიზისს ასახავს, რომლის ლაკუმუსის ქალაქი თომას სტოკმანის მითოლოგიური სახეა – წარმოდგენის მთავარი გმირი და მასთან ერთად ყველა პერსონაჟი იბსენის შექმნილ ადამიანთა ურთიერთობის მოდელს ახლებური ინტერპრეტაციით აყალიბებს. თომას ოსტერმაიერის „ხალხის მტერი“ „ცოცხალი თეატრის“ ნიმუშია, რომელიც ყველა სათეატრო თეორიის მონაპოვარს ითვალისწინებს; სამემსრულებლო ხელოვნების უმაღლესი ხარისხია და რაც მთავარია, ის ხედავს და ჭვრეტს იმ პრობლემების ერთობლიობას, რაც კაცობრიობას დაღუპვას უქადის.

[1] Оден Уистен Хью, Лекции, (ინტ. რესურსი).

[2] Брандес, Ибсен, 1906 г. (ინტ. რესურსი).

[3] Ибсен, Враг народа, 1957, ст. 607.

[4] Брандес, Ибсен, 1906 г. (ინტ. რესურსი).

[5] ე. თოფურიძე, იბსენი, 1985 (მ. ტ.-ს პირადი არქივი).

[6] Брандес, Ибсен, 1906 г. (ინტ. რესურსი).

[7] Ибсен, Враг народа, 1957, ст. 600.

[8] «Невидимый комитет», Грядущее восстание (2007).

[9] Дьякова, Дело художников, 2014 ст. 1.

[10] Ибсен, Враг народа, 1957, ст. 632.

[11] Шендерова, Театр, 2010.

[12] Пави, Словарь, ст. 451: მეოთხე კვლევი – მაყურებელთა დარბაზისა და სცენის გამყოფი წარმოსახვითი კვლევი.

[13] ტურიამვილი, სიმართლე, 2015, გვ. 1-3.

- 
- 
- [14] Леман, Постдраматический театр, 2013, ст. 162.
- [15] Boenisch, Ostermeier, The Theatre of Thomas Ostermeier, 2016.
- [16] Ostermeier, Boenisch, The More Political We Are..., 2014, p. 1-11.
- [17] Гротовский Е. От Бедного театра..., 2003, ст. 35.
- [18] Ибсен, Враг народа, 1957, ст. 587
- [19] ტურიაშვილი, თუმანიშვილი, 2012. გვ. 188.
- [20] Гротовский, От Бедного театра..., 2003, ст. 84.
- [21] Boenisch, Ostermeier, The Theatre of Thomas Ostermeier, 2016.
- [22] Латинско-русский словарь, 1976, ст. 481
- [23] Ибсен, Враг народа, 1957, ст. 606.
- [24] Ибсен, Пер Гюнт, 1972.
- [25] იქვე.
- [26] Ибсен, Враг народа, 1957, ст. 546.
- [27] იქვე.
- [28] ბიბლია, სახარება მათესი 23-27, 2013, გვ. 810.
- [29] Словарь русского языка, 1999, ст. 155.
- [30] Ibsen, En folke ende (ინტ. რესურსი).
- [31] Норвежско-Русский Словарь (ინტ. რესურსი).
- [32] იქვე.

### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

- ბიბლია, სახარება მათესი, თავი ოცდამესამე, თბილისი, 2013;
- თოფურიძე ე. მანანა ტურიაშვილის პირადი არქივი, 1985;
- ტურიაშვილი მ., მიხეილ თუმანიშვილი – ზაფხულის ღამის სიზმარი, ილიაუნის გამომც. თბ., 2012;
- ტურიაშვილიმ., როგორ აღწევს სამყაროში იმართლე, 11.12.2015, გვ. 1-3, <https://sputnik-georgia.com/culture/20151211/229443421.html>; (13.03.2021)
- Брандес Г., Генрик Ибсен, Книгоиздательство “Мирь Божий”, Литературно-научный сборник, 1906 [http://az.lib.ru/b/brandes\\_g/text\\_1906\\_henrik\\_ibsen-olderfo.shtml](http://az.lib.ru/b/brandes_g/text_1906_henrik_ibsen-olderfo.shtml); (13.03.2021)
- Boenisch P. M., Ostermeier Th., The Theatre of Thomas Ostermeier, 2016; <https://www.taylorfrancis.com/books/e/9781315690810>; (13.03.2021)
- Дьякова Е., Томас ОСТЕРМАЙЕР»: «Дело художников сейчас хранить связи», 2014, ст. 1; <https://novayagazeta.ru/articles/2014/10/04/61423-tomas-ostermayer-171-delo-hudozhnikov-seychas-151-hranit-svyazi-187?print=true>; (13.03.2021)
- Гротовский Е. От Бедного театра к Искусству-проводнику, М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003;

- 
- 
- Ибсен Г., Собрание сочинений, Т. 3, Искусство, Москва, 1957;
  - Ибсен Г., Пер Гюнт, Библиотека Всемирной Литературы М., “Художественная литература”, 1972, [http://lib.ru/INPROZ/IBSEN/ibsen1\\_2.txt](http://lib.ru/INPROZ/IBSEN/ibsen1_2.txt); (13.03.2021)
  - Ibsen H., En folke ende, 1882, [https://www.ibsen.uio.no/DRVIT\\_Fo%7CFoht.xhtml](https://www.ibsen.uio.no/DRVIT_Fo%7CFoht.xhtml); (13.03.2021)
  - Леман Х.-Т.: Постдраматический театр, М., ABCdesing, 2013;
  - «Невидимый комитет», Грядущее восстание, <https://www.libfox.ru/327136-nevidimyy-komitet-gryadushchee-vosstanie.html>; (13.03.2021)
  - Норвежско-Русский Словарь, <http://norsk.dicts.aulismedia.com/>; (13.03.2021)
  - Оден Уистен, «Лекции о Шекспире», <http://www.w-shakespeare.ru/library/lektcii-o-shekspire8.html>; (13.03.2021)
  - Ostermeier Th. and Boenisch P. M., ‘The More Political We Are, the Better We Sell’, 2014; <https://www.performanceparadigm.net/index.php/journal/article/viewFile/142/141>; (13.03.2021)
  - Пави П., Словарь театра, М., Прогресс, 1991;
  - Словарь русского языка: В 4-х т. / РАН, Ин-т лингвистич. исследований; Под ред. А. П. Евгеньевой. — 4-е изд., стер. — М.: Рус. яз.; Полиграфресурсы, 1999;
  - Шендерова А., Театр начинается с травмы, 18. 03. 2010, <https://www.infox.ru/news/99/43245-teatr-nacinaetsa-s-travmy>; (13.03.2021)

### **ავტობიოგრაფია**

მანანა ტურიაშვილი დაიბადა თბილისში (საქართველო). სწავლობდა საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრალურ ინსტიტუტში. 2006 წელს დაიწვა სადოქტორო დისერტაცია (ქართული თეატრის მიმართულებით). მუშაობდა ჟურნალ „ხელოვნებაში“ თეატრალური განყოფილების გამგედ. თბილისის სხვადასხვა უნივერსიტეტებში მიჰყავდა სალექციო კურსი: „მითი XX საუკუნის დრამაში“, „დრამატურგიული ანალიზი“ და სხვა. მონაწილეობს სამეცნიერო კონფერენციებში, თანამშრომლობს ჟურნალ-გაზეთების რედაქციებთან, არის ბლოგერი. არის „თეატრალის ფონდის“ (ა)იპ) ხელმძღვანელი. მანანა ტურიაშვილი წიგნების ავტორია. მისი ინტერესების სფეროა თეატრის ისტორია, თანამედროვე თეატრალური პროცესები და მხატვრულ სახეებში მოცემული ადამიანის კვლევა.



---

---

# ხელოვნების ფსიქოლოგია

---

---

**რუსუდან მირცხულავა,**  
ფსიქოლოგიის დოქტორი,  
ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული  
პროფესორი

## **აპულეუსის თხზულება ფსიქებაზე და მისი ინტერპრეტაციები**

ლუციუს აპულეუსმა (ახ.წ.124-170წ.) ძვ.რომელმა მწერალმა, ფილოსოფოსმა-პლატონიანელმა („პლატონიკუსმა“), ორატორმა და მისტიკოსმა განათლება ათენშიც მიიღო, სადაც ბერძნულ კულტურასა და ფილოსოფიას ეზიარა. აპულეუსის ეპოქაში პლატონიზმი პლატონის იდეალიზმისა და ნეო-პითაგორული ფილოსოფიის ნაზავს გულისხმობდა, ამ უკანასკნელის სწავლებით დემონებისა (ღმერთებსა და ადამიანებს შორის შუამავლებისა) და მატერიალმერთის დაპირისპირების შესახებ. აპულეუსი სირიაში ოკულტიზმს, სხვადასხვა კულტს, და მათ შორის, ეგვიპტელი ქალღმერთის, ისიდას კულტს ეზიარა, რომლის მისტიციზმმა მის შემოქმედებაზე დიდი ზეგავლენა მოახდინა. კართაგენში აპულეუსი ისიდას კულტის პირველ-ქერუმი გახდა და აქ მას, პატივისცემის ნიშნად, ორჯერ აღუმართეს ძეგლი.[1]

მსოფლიო ლიტერატურაში ლუციუს აპულეუსმა სახელი დაიმკვიდრა რომანით „ოქროს ვირი ან მეტამორფოზები“, რომელშიც ავტორისა და, საზოგადოდ, მისი ეპოქისთვის დამახასიათებელი ოკულტიზმითა და მისტიციზმით გატაცება აისახა. თხზულებას საფუძვლად უდევს იონიური (ბერძნული) ნოველა და, ასევე, მისტიკური გარდასახვა – მეტამორფოზის ხალხური რწმენა. აპულეუსმა მითოლოგიური სიუჟეტები გამოიყენა და შექმნა ორიგინალური ნაწარმოები, რომლითაც საკუთარი მისტიკურ-ალმზრდელლობითი იდეები გამოხატა. უნდა აღინიშნოს აპულეუსის ენის სპეციფიკაც; მისი ეპოქის „მეორე სოფისტური“ ტალღის შესაბამისად, დიდი ორატორის ენა გაჯერებულია ეგზალტირებითა და ამავე დროს, ირონიით.[2]

რომანი მოგვითხრობს სახედრის თავგადასავალს, რადაც ჯადოქარ-მისტიკოსმა მთავარი გმირი გადააქცია. აქვე უნდა

---

---

ითქვას, რომ ბერძნები სახედარს უწმინდურ და ვნებამრავალ არსებად მიიჩნევდნენ და აღნიშნული სიმბოლური დატვირთვა სახედარმა დღემდე შეინარჩუნა. რომანში განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს კუპიდონ-ფსიქეასა და მათი საკრალური ქორწინების ამბავი. ამ საოცარი ნოველის გმირთა სახელებშივე ცხადდება თხზულების მეტაფორული ენა და ასევე, მისტერიებთან კავშირი. თხზულებაში პროტაგონისტებად გვევლინებიან სიყვარული (კუპიდონი, ეროტი, ეროსი, ამური) და ადამიანის სული („ფსიქე“).[3]

აპულეუს პლატონიკუსს, ისიდასა და ორფიკო-პითაგორულ მისტერიებს ნაზიარებ, კურთხეულ მისტიკოსს ნოველის ავანსცენაზე გამოჰყავს ეროსი-სიყვარული. პითაგორელები ადამიანის დუალურ ბუნებას ეროტისა და ფსიქეას სიმბოლოებით გამოსახავდნენ. კერძოდ, ადამიანის სულის არსებით თავისებურებად საკუთარი უკვდავი და მარადიული სანყისის, ეროტის (სიყვარულის) ძიებას მიიჩნევდნენ. პითაგორიზმის მთავარი იდეა ფსიქეასა და ეროტის, ადამიანის სულისა და უკვდავი სიყვარულის ჰარმონიულ გამთლიანებას გულისხმობდა. ამავე დროს, პითაგორელები სწორედ ადამიანის სულში წვდებოდნენ სამყაროს ღრმა საზრისსა და მარადიულ კანონზომიერებებს. მათი გაგებით, სამყაროს უზენაესი კანონები სულის ღრმა ფენებშია ჩაძირული. შესაბამისად, საკუთარ ფსიქეში ჩაძირვით ადამიანი ღმერთს აღმოაჩენს, როგორც მარადიულ სამყაროსეულ ჰარმონიას. ორფიკო-პითაგორელთა გაგებით, სული არაა მხოლოდ ერთი კონკრეტული პიროვნების საკუთრება და ის ზე-პიროვნულს, მარადიულს უკავშირდება. ამიტომაც კურთხეული ადამიანის ძირითად მიზნად, სწორედ მარადიულის გამოღვიძება და მსოფლიო კანონების წვდომა მიიჩნეოდა. ამ მიზნის მიღწევას კი ემსახურებოდა არა მხოლოდ მეცნიერულ-ფილოსოფიური შემეცნების პროცესი, არამედ რელიგიურ-მისტერიალური პრაქტიკაც.[4](11) ორფიკო-პითაგორელთა მოძღვრების საფუძველზე, აპულეუსის ნოველა ადამიანის თვითშეცნობისა და სამყაროს საიდუმლოსთან ზიარების მეტაფორად უნდა გავიგოთ, ნაწარმოების მეტაფორული ენის ამოკითხვა წარმოდგენას იძლევა არა მხოლოდ სიყვარულის სტიქიასთან,

---

---

ადამიანის სულსა და მისი განვითარების პროცესთან დაკავშირებული უძველესი, არქეტიპული წარმოდგენების შესახებ, არამედ, ასევე, მისტიკოსის რიტუალური კურთხევის თაობაზეც.

აპულეუსის თხზულებაში ასახული ფსიქე-სულის ისტორია შემოკლებით ასე შეიძლება გადმოიყვას: ზღაპრის ტრადიციული ფორმულის შესაბამისად, მეფეს 3 მზეთუნახავი ქალიშვილი ჰყავდა, რომელთა შორისაც უმშვენიერესი იყო უმცროსი, ფსიქეა. სილამაზის გამო, მას ღვთაებრივ პატივსაც მიაგებდნენ, რითაც განარისხეს სილამაზე-სიყვარულის ქალღმერთი აფროდიტე-ვენერა. შეურაცხყოფილმა ქალღმერთმა შურისძების მიზნით, თავის შვილს, კუპიდონს (ეროტს) უბრძანა ფსიქეასთვის შთაეგონებინა სიყვარული ყველაზე მდაბიო, ლატაკი, და მახინჯი ადამიანის მიმართ. მაგრამ ფსიქეა თავად კუპიდონს შეუყვარდა. კლდეზე მარტოდ დარჩენილი გოგონა ზეფიროსმა მშვენიერ სასახლეში გადააქროლა, სადაც ფსიქეა ქალბატონად იქცა. აქ მას უხილავი სულები ემსახურებოდნენ და რაც მთავარია, მას უხილავი მეუღლე ჰყავდა. მიუხედავად ამისა, ფსიქეა ჯადოსნურ სასახლეში, უხილავ მეუღლესთან ერთად თავს ბედნიერად გრძნობდა. მაგრამ შურიანმა დებმა მისი დაღუპვა გადანწყვიტეს; შთააგონეს დაერღვია მეუღლისთვის მიცემული აღთქმა და გაეგო მისი ვინაობა. გულუბრყვილო ფსიქეა დამორჩილდა დებს. როდესაც უხილავმა მეუღლემ ჩაიძინა, მან ლამპარი აანთო და შეხედა. და ის თავად კუპიდონი, სიყვარულის ღმერთი აღმოჩნდა. მისი სილამაზით აღფრთოვანებულ ფსიქეას ხელი აუტოკდა, ლამპრიდან ცხელი ზეთი მძინარე კუპიდონს მხარზე დაესხა და დანვა. განრისხებულმა ღმერთმა ფსიქეა დატოვა.[5]

დადარდინებულმა ფსიქემ დაკარგული მეუღლის საძებნელად, მთელი სამყარო მოიარა, მძიმე და მტანჯველი მოგზაურობის დროს მას სასტიკად სდევნიდა აფროდიტე-ვენერა. ბოლოს კი 4 დავალების შესრულება უბრძანა; ფსიქეას უნდა გადაერჩია მარცვლები უზარმაზარ გობში, მოეპოვებინა ველური, შეშლილი ცხვრების მატყლი, მოეტანა სტიქსის წყალი და ჰადესიდან წამოეღო პროზერპინე-პერსეფონეს მარადიული სილამაზის მალამო. დახმარების წყალობით,

---

---

ფსიქეამ ვენერას ყველა დავალება შეასრულა, მაგრამ ბოლოს ცნობისმოყვარეობამ სძლია და გახსნა ჭურჭელი, რომლითაც ვენერასთვის პროზერპინე-პერსეფონეს სილამაზის მალამო უნდა მიეტანა. აღმოჩნდა, რომ ჭურჭელში ღვთაებრივი სილამაზის ნაცვლად, სასიკვდილო წამალი ინახებოდა; გულუბრყვილო ფსიქეა მარადიულმა ძილმა მოიყვა. მაგრამ ამ დროს გამომჯობინდა კუპიდონი (რომელსაც აქამდე დამწვარი მხარი სტკიოდა). ფრთოსანმა ღმერთმა სიყვარულის ისრის ჩხვლეტით (ან ამბორით) გააცოცხლა ფსიქეა და მასთან დასაქორწინებლად, ზევსს (იუპიტერს) შესთხოვა თანადგომა. (საინტერესოა, რომ მითის გვიანდელ ინტერპრეტაციებსა და ფოლკლორში სიყვარულის ისრის ჩხვლეტა ამბორმა ჩაანაცვლა. ასე მაგალითად, ზღაპრებში „მძინარე მზეთუნახავი“, „თეთრთოვლა და შვიდი ჯუჯა“ უფლისწულები სწორედ ამბორით აღვიძებენ-აცოცხლებენ მარადიულ ძილში მყოფ მზეთუნახავებს. ეს „ჩანაცვლება“ პარადოქსულად ამთლიანებს ამბორსა და ისრის ჩვლეტას ან სიყვარულსა და ავრესიას.) საბოლოოდ, ფსიქეა კუპიდონზე დაქორწინდა და ზევსისგან უკვდავება მიიღო. კუპიდონსა და ფსიქეას ქალიშვილი შეეძინათ – ვოლუპია, იგივე ნეტარება.[6]

ფსიქეას თავგადასავლის გაგება-ინტერპრეტირების არა ერთი ვერსია არსებობს. ავტორთა ჯგუფი ფსიქეას ისტორიას კონკრეტულად, ქალის მიერ საკუთარი გენდერული იდენტობის მოპოვებასთან აკავშირებს. ასე მაგალითად, ჯ.მ. ბოლენის მიხედვით, ფსიქეას ისტორია ქალის ფსიქოლოგიური ზრდის მეტაფორაა; ფსიქოლოგიური განვითარების (ან გენდერული იდენტობის მიღწევის) პროცესში ქალი ისეთ მითოლოგიურ არქეტიპებთან ან ფსიქეას ოთხ იპოსტასთან იდენტიფიკაციას ახდენს, როგორებიცაა ფსიქეა- აფროდიტე (საყვარელი), ფსიქეა- ჰერა (მეუღლე), ფსიქეა-დემეტრე (ფეხმძიმე დედა) და ფსიქეა-პერსეფონე (მკვდარი და გაცოცხლებული).[7]

ასევე ანალოგიურად მიიჩნევენ, რომ ფსიქეა ქალის სიყმანვილის სიმბოლოა, რომელიც კონფლიქტში მოდის ტრადიციების დამცველ ძალებთან (ამ უკანასკნელთ აფროდიტე-ვენერა განასახიერებს); ფსიქეას, როგორც ახალგაზრდა ქალს, სიყვარული და თავისუფლება უნდა,

---

---

ხოლო აფროდიტე (ქალის ტრადიციული სოციალური როლი) მას თავს ახვევს დაოჯახებული ქალის ცხოვრებისეულ სტილს. ასეთად გაგებული ფსიქეას ისტორია, წერენ ავტორები, ქალის უნივერსალურ ტრავმას ასახავს, რომელიც თაობიდან თაობას გადაეცემა.[8]

რ. ჯონსონი, მონოგრაფიის „თანამედროვე ფსიქეა: ქალის ფსიქოლოგიის სიღრმისეული ასპექტები“ ავტორი, მითიური არქეტიპების მნიშვნელობაზე ამახვილებს ყურადღებას თანამედროვე ინდუსტრიულ სამყაროში და ფსიქეას მითს, ასევე, ქალის განვითარების პროცესთან აკავშირებს. მითი შეუძლებელია იყოს შეზღუდული დროით ან სივრცით-წერს იუნგიანელი ავტორი. თანამედროვე ინდუსტრიული კულტურა მითის მხოლოდ გარეგან ასპექტებს, „მითის დეკორაციას“ ცვლის, ხოლო რაც შეეხება მითის არსობრივ ასპექტს- ის უცვლელი რჩება. საკუთარ მოსაზრებას ავტორი თანამედროვე ამერიკელი ქალის მითური არქეტიპებით გაჯერებული სიზმრის საფუძველზე ასაბუთებს.[9]

იუნგიანელმა ავტორმა, ე. ნოიმანმა, დაუკავშირა რა ფსიქეას მითი ქალის ფსიქოლოგიას, ყურადღება მითის, მისი აზრით, ერთ მნიშვნელოვან ეპიზოდზეც გაამახვილა, როდესაც ვენერა ფსიქეას ადამიანთაგან ყველაზე მახინჯზე ქორწინებას უქადის. [10] ავტორის შეხედულებით, ეს ეპიზოდი უძველეს მოტივ-მატრიარქალურ კულტურებში მკვდარზე დანინდვის რიტუალს ასახავს. ქალური სანყისის ერთ-ერთი ფუნდამენტური პრინციპი – დედისა და ქალიშვილის იდენტიფიკაციაა. შესაბამისად, ქალიშვილის ქორწინება დედა-შვილის დაშორების, მათზე ძალადობისა და უფრო მეტიც, სიკვდილის სახით განიცდება. ე.ნოიმანი ფსიქეას სასიყვარულო სარეცელს „სატყუარას“ უწოდებს, რომელიც ფსიქეას სექსუალობის ბნელ სამოთხესა და უსახელო სიხარულის სამყაროში მოაქცევს (ფსიქეა უხილავ მეუღლესა და უხილავ მსახურთა შორის). ღამეული სიამოვნება აქ მატრიარქატის სიმბოლურ პრინციპს ასახავს-ტაბუს ინდივიდუალურ მამაკაცზე; ინდივიდუალური მამაკაცი დაიშვება მხოლოდ ანონიმური სახით და ისიც, მხოლოდ როგორც ღვთაების წარმომადგენელი. აღნიშნული ტაბუს მაგალითად შეგვიძლია გავიხსენოთ მითი ამფიტრიონზე,

---

---

თირინთოს მეფეზე, რომლის ცოლსაც, ალკმენესაც ზევსი ამფიტრიონის სახით ეწვია. შესაბამისად, ალკმენეს მეუღლე ამფიტრიონი კი არაა, არამედ ამფიტრიონის იერის მქონე, ღმერთებისა და ადამიანების მეფე, ზევსი.[11]

ეროპ ნოიმანის მიხედვით, ფსიქეა ფეხმძიმე მოკვდავი ქალია, რომელიც თავის „ღვთაებრივ“ ქმართან დაკავშირებას ცდილობს. ამ მიზნით ის დედამთილის (ვენერას) 4 სიმბოლურ დავალებას ასრულებს. დავალებების შესრულებით ფსიქეა ახალ როლებს ითავისებს (მებრძოლი, აქტიური, მშრომელი ქალის) და განვითარების უფრო მაღალ საფეხურზე გადაინაცვლებს. ნოიმანი ფსიქეას კონფლიქტზეც მიუთითებს – მას საყვარლის სხეულში უხილავი არსება (შესაძლო მხეცი ან ურჩხული) სძულს და ამავე დროს, უყვარს ადამიანი. ამ კონფლიქტის გადაწყვეტა მხოლოდ საყვარლის შეცნობითაა შესაძლებელი. ამიტომაც ფსიქეა გამოდის არააცნობიერის სიბნელიდან (ანთებს ლამპარს) და კუპიდონს (სიყვარულს) გონებით წვდება. ამით ფსიქეა უპიროვნო, ბრმა ან ცხოველური სექსუალობიდან (ანონიმი საყვარლის სარეცლიდან) ცნობიერ-შეგნებული სიყვარულის საფეხურზე გადაინაცვლებს. ამგვარი გარდასვლით ფსიქეა კავშირს წყვეტს მატრიარქატთან და მამაკაცური სანყისის მიმართულებით იწყებს განვითარებას. ავტორი დასძენს, რომ დავალებების შესრულებით, ფსიქეა ყალიბდება, როგორც პიროვნება, იძენს ისეთ მასკულიზურ თვისებებს, როგორებიცაა სიმამაცე, სიმხნევე და გაბედულება. მაგრამ ამ გარდასვლისა თუ მეტამორფოზის მიუხედავად, ფსიქეას, როგორც ქალის, ბუნება უცვლელი რჩება; მის ღერძულ ღირებულებას კვლავაც სიყვარული წარმოადგენს. სწორედ ამაშია, ნოიმანის გაგებით, ფსიქეას საბოლოო ტრიუმფის გასაღებიც. ფსიქეა ინარჩუნებს ქალურობის ღერძულ თვისებას - სიყვარულს და, ამავე დროს, გონით წვდომისა და საკუთარი ცხოვრების მართვის მასკულიზურ უნარებსაც იძენს. საგულისხმოა, რომ ე.ნოიმანის მოსაზრებით, შეცნობა, ინტელექტუალური წვდომა და განვითარების საკუთრივ ადამიანური საფეხური „მამაკაცური სანყისის მიმართულებით მოძრაობას“ წარმოადგენს. უნდა ითქვას, რომ ავტორის ამგვარი, ფალოცენტრული კონცეფცია არა მხოლოდ

---

---

მოძველებულად აღიქმება თანამედროვე ეტაპზე, არამედ, რაც მთაუარია, ამახინჯებს მითის სიმბოლურ მნიშვნელობას.[12]

ქალის გენდერული სოციალიზაციის რაკურსიდან უფრო დეტალურად განვიხილოთ ფსიქეას გამოცდა-დავალებები.

პირველი დავალებისას ფსიქეას მარცვლეულის გადარჩევა ევალება, რომლის შესრულების დროსაც ფსიქეას დასახმარებლად ჭიანჭველები ევლინებიან. რ.ჯონსონს მიაჩნია, რომ აღნიშნული დავალება კონფლიქტური გრძობებისა თუ სურვილების გაცნობიერება-მართვის უნარებს ასახავს სიმბოლურად. ამ უნარების შექმნამდე ქალი მხოლოდ ინტუიციას (რასაც ჭიანჭველები გამოხატავენ სიმბოლურად) ენდობა და მიჰყვება. ავტორი დასძენს, რომ ქალი მხოლოდ მაშინ შეძლებს დამოუკიდებლობის მიღწევას, როდესაც ინტუიციას ლოგიკური აზროვნებითა და შეგნებული არჩევანის უნარით ჩაანაცვლებს.

ფსიქეას მეორე დავალება ოქროს მატყლის მოპოვებას გულისხმობს, რაც ურთულესი და თითქმის შეუძლებელი ამოცანაა, რადგანაც ოქროს მატყლი ველურ და აგრესულ ცხვრებს ეკუთვნის. აქ დამხმარედ ფსიქეას მოსაუბრე ლერწამი ევლინება, რომელიც მას ერთადერთად სწორ გზას ასწავლის; დაღამებამდე დაცდას და ცხვრების ჩაძინების შემდეგ, მაყვლის ბუჩქებზე შემორჩენილი მატყლის შეგროვებას. რ.ჯონსონის აზრით, ამ დავალებით ფსიქეა „ქალური“ ან შემოვლითი და არა აგრესიული გზებით მიზნის მიღწევას სწავლობს.

მესამე დავალება ჰადესში მდინარე სტიქსის წყლით ბროლის სასმისის შევსებაა. ყინულივით ცივი სტიქსი მკვდართა საუფლოში მოედინება. წრიული მოძრაობით სტიქსი მეტაფორულად, სიცოცხლე-სიკვდილის წრებრუნვას ასახავს, რომელსაც უნდა ეზიაროს ფსიქეა. მესამე დავალების შესრულებისას ფსიქეას არწივი ეხმარება, როგორც შორით თუ ფართოდ ხედვისა და სწრაფი, დაუხანებელი მოქმედების მეტაფორა. ავტორები მიუთითებენ, რომ აღნიშნული მეტაფორა ზრდასრული ქალისთვის დამახასიათებელ, ემოციური დისტანცირების უნარს ასახავს, რომელიც საშუალებას იძლევა სიტუაცია და ვითარება არა ფრაგმენტულად, არამედ მთლიანობაში იქნეს აღქმული. აქ უნდა დავამატოთ, რომ



---

---

ფსიქეას მესამე დავალება არა მხოლოდ „ფართოდ ხედვის“ უნართან, არამედ, და რაც მთავარია, სიცოცხლე-სიკვდილის პარადოქსული ერთიანობის განცდის უნარის მოპოვებასთანაც უნდა დაკავშირდეს.

ფსიქეას მეოთხე დავალება პერსეფონეს, ჰადესის დედოფლის ზარდახმისა და მარადიული სილამაზის მალამოს მოპოვებას უკავშირდება. ყველაზე რთული დავალების შესრულებისას ფსიქეას გარდაცვლილთა სულები მოუხმობენ და თუ ფსიქეა სამჯერ არ ეტყვის მათ „არას!“ – ის სამუდამოდ დარჩება ჰადესში. რ.ჯონსონის გაგებით, მეოთხე დავალება მიზანდასახულობისა და საკუთარი ინტერესების დაცვის უნარებს გამოხატავს. ჩემი აზრით, რ.ჯონსონის ინტერპრეტაციის ერთმნიშვნელოვნება, რომელშიც ფსიქეას მითის ქალის ყოფით უნარ-ჩვევებთან დაკავშირებას ვგულისხმობ, განსაკუთრებულად სწორედ ფსიქეას მეოთხე დავალების ინტერპრეტაციაში ვლინდება. ჰადესში შთასვლა არა ქალის ყოველდღიურ უნარებთან კავშირში უნდა იქნეს გაგებული, არამედ ზოგადად, როგორც ადამიანის მიერ სიკვდილ-სიცოცხლის ზღურბლის გადალახვა უკვდავების (მარადიული სილამაზის მალამოს) მოპოვების მიზნით. ადამიანური არსებობის წრებრუნვის შეცნობის პროცესში ფსიქეამ სამჯერ უნდა უთხრას სიკვდილს „არა!“, რათა მისგან თავი დაიხსნას და არსებობის ახალ, უმაღლეს საფეხურზე გადაინაცვლოს ან სხვა სიტყვებით, მარადიულობა-უკვდავება მოიპოვოს.[13]

ბ. ჰინკლის მიხედვით, თანამედროვე ეტაპზე ფსიქეას მითის მნიშვნელობა ნათლად ასახა ჯონ კიტსის ლექსმა „ოდა ფსიქეას“, რომელშიც პოეტი ფსიქეას ან ადამიანის სულს მიმართავს, როგორც თანამედროვე ქალღმერთს. ავტორი აღნიშნავს, რომ ახალ ეპოქაში „ღვთაებრივის“ ეპითეტი თვით ადამიანის სულსა და ფსიქოლოგიას დაუკავშირდა. ფსიქეა ადამიანია, რომელიც მტკივნეული გამოცდების გზითა და აქტიური ძალისხმევით საკუთარ პიროვნებას აგებს და აფორმირებს. ბოლოს, როგორც საკუთარი თავისა და ცხოვრების შემოქმედი, ადამიანი უარს ამბობს ძველ კერპებზე და „ახალ ღვთაებად“ იქცევა.[14]

---

---

საგულისხმოა, რომ ფსიქეას მითი ასევე, გაიგება, როგორც ფსიქოთერაპიული პროცესის ერთგვარი მეტაფორა და მისი მხატვრული ანალოგი. ამგვარი გაგების მიხედვით, ადამიანი სიყრმეში მხიარულია და თავისუფალი (ფსიქეას „ბნელი ნეტარება“ უხილავ მეუღლესთან), მოზრდილ ადამიანს უჩნდება პრობლემები და კონფლიქტები, რასაც თან სდევს შფოთვა, სტრესი თუ სხვა დარღვევები (კუპიდონი ტოვებს ფსიქეას), ადამიანი გადის ფსიქოთერაპიას (ფსიქეას გამოცდა, დავალებები, ჰადესში შთასვლა), ადამიანი ალაღვენს დაკარგულ მთლიანობას (ფსიქეას გამოსხნა ჰადესიდან და კუპიდონთან შერწყმა ოლიმპოზე).[15]

ფსიქეას მითის ფსიქოლოგიური მნიშვნელობა, რა თქმა უნდა, აღნიშნულით არ ამოიწურება. ზოგადად, ფსიქეას მითი ადამიანის განვითარებას, მის ფსიქოლოგიურ ზრდასა და მაცოცხლებელი სიყვარულისკენ ლტოლვას ასახავს. ფსიქეასთან დაკავშირებულ ფილოსოფიურ თუ ფსიქოლოგიურ შეხედულებებს, ასევე, რელიგიურ მისტერიებსა და თავად ფსიქეაზე იგავს საერთო იდეა ამთლიანებს – ეს ადამიანის განახლების იდეაა. ჩვენი აზრით, ფსიქეას დინამიურობა და განვითარებისადმი ღიაობა მისი წინააღმდეგობრივი ან პარადოქსული ბუნებიდან მომდინარეობს. კერძოდ, ფსიქეა ისეთ ტრადიციულ ანტიპოდებს ამთლიანებს, როგორებიცაა ა) სისუსტე/ძალა (ფსიქეა სუსტი გოგონაა, რომელიც მძიმე გამოცდების შემდეგ უკვდავებას მოიპოვებს), ბ) ემოციური სიმშრალე/ვნება (თავიდან ფსიქეა მზრუნველობის პასიური ობიექტია ჯადოსნურ სასახლეში და შემდეგ კი, ფიზიკურ და მეტაფიზიკურ სამყაროებს მოივლის სიყვარულის ძიებაში), გ) სიბნელე-სიბრმავე/სინათლე-ხედვა (უხილავთა შორის მოქცეული ფსიქეა, ვერავის ხედავს გარშემო და შეცნობის მიზნით, ლამპარს ანთებს), გ) სიკვდილი/სიცოცხლე (ფსიქეა ჩადის ჰადესში, კვდება და შემდეგ სიყვარულის ამბორით ახალ სიცოცხლეს ეზიარება, ე) ფიზიკური სამყარო/მეტაფიზიკური სამყარო (მოკვდავი ფსიქეა ეზიარება მილმიერ სამყაროს და ბოლოს, უკვდავი ღმერთების საფანეს).[16]

[1] Киле, Опыты по эстетике (ინტერნეტრესურსი)

[2] აპულეუსი, ოქროს ვირი. 1963, გვ. 4.

- 
- 
- [3] Oxford English Dictionary, Myth, 2003.
- [4] Философская Энциклопедия, 1964
- [5] მირცხულავა რ., მითოლოგიური ლაბირინთი, 2018.
- [6] მირცხულავა რ., მითოლოგიური ლაბირინთი, თბ., 2018
- [7] Болен Д.Ш., Миф о Психее-метафора (интернетресурс)
- [8] Джонсон Р., Современная Психея., 2008, с. 8.
- [9] Джонсон Р., Современная Психея., 2008.
- [10] Нойман Э. , Амур и Психея, 1971.
- [11] გელოვანი აკ., მითოლოგიური ლექსიკონი, 1983. გვ. 10.
- [12] Нойман, Амур и Психея, 1971.
- [13] მირცხულავა რ., მითოლოგიური ლაბირინთი, 2018, გვ. 6.
- [14] მირცხულავა რ., მითოლოგიური ლაბირინთი, 2018, გვ. 12.
- [15] მირცხულავა რ., მითოლოგიური ლაბირინთი, 2018, გვ. 9.
- [16] მირცხულავა რ., მითოლოგიური ლაბირინთი, 2018

### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

- აპულეუსი, ოქროს ვირი ან მეტამორფოზები, თბ., 1963;
- გელოვანი აკ., მითოლოგიური ლექსიკონი, თბ., 1983;
- მირცხულავა რ., მითოლოგიური ლაბირინთი, თბ., 2018;
- Андерсон В., Роман Апулея и народная сказка, т.1 Казань, 1914;
- Болен Д.Ш., Миф о Психее-метафора психического развития – [http://bookap.info/psyanaliz/bolen\\_dzhin\\_shinoda\\_bolen\\_bogini\\_v\\_kazhdoy\\_zhenshchine/gl250.shtm](http://bookap.info/psyanaliz/bolen_dzhin_shinoda_bolen_bogini_v_kazhdoy_zhenshchine/gl250.shtm) (უკანასკნელად გადამოწმდა 19.03. 2020);
- Джонсон Р. ,Современная Психея –Глубинные аспекты женской психологии, М. 2008;
- Киле П., Опыты по эстетике классических эпох. [Статьи и эссе] – [https://royallib.com/book/kile\\_petr/\\_opiti\\_po\\_estetike\\_klassicheskikh\\_epoh\\_stati\\_i\\_esse.html](https://royallib.com/book/kile_petr/_opiti_po_estetike_klassicheskikh_epoh_stati_i_esse.html) (უკანასკნელად გადამოწმდა 19.03. 2020);
- Кун Н., Легенды и мифы древней греции, М.. 1957;
- Немировский К., Душа в поисках потерянной любви-B1 b17.ru › blog (უკანასკნელად გადამოწმდა 19.03. 2020);
- Нойман Э. , Амур и Психея- психическое развитие женского начала, Нью-Джерси, 1971;
- Философская Энциклопедия, М., 1967;
- Хиллман Д. Миф анализа, Анима и психическое – [https://bookap.info/lichnost/hillman\\_mif\\_analiza/gl8.shtm](https://bookap.info/lichnost/hillman_mif_analiza/gl8.shtm) (უკანასკნელად გადამოწმდა 19.03. 2020);
- Oxford English Dictionary, 3rd “Myth, n. Oxford University Press (Oxford) 2003.

---

---

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრის  
და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის  
2020 წლის ხელოვნების მკვლევართა XIII  
საერთაშორისო კონფერენციის - ხელოვნება და  
თანამედროვეობა

## თავისუფალი თემების სექციის მასალები

---

---

## თეატრმცოდნეობა

**მაია დობორჯინიძე,**

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს  
სახელმწიფო უნივერსიტეტის დრამის ფაკულტეტის  
ასისტენტი, საშემსრულებლო – შემოქმედებითი ხელოვნების  
მიმართულების დოქტორანტი,  
ხელმძღვანელი: მთ. მეცნიერ-თანამშრომელი  
**თამარ ქუთათელაძე**

### ესპანელი სიურრეალისტი და „ტრერო“ (ტრუბადური)

XX საუკუნის მსოფლმხედველობაზე მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა ფ. ნიცშეს (1844-1900) კონცეფციამ „გეადამიანზე“, ოსვალდ შპენგლერის (1880-1936) „ევროპის დაისმა“ (1918), ფროიდის (1856-1939) ნაშრომებმა და ხოსე ორტეგა გასეტის (1896-1948) შრომებმა „ხელოვნების დეჰუმანიზაცია“ (1925), „მასების ამბოხი“ (1929). მათში მძაფრად იქნა წარმოდგენილი მსოფლიო აპოკალიფსის წინათგრძნობა, პიროვნებისა და საზოგადოების ანტაგონიზმის მხილება, მსოფლიო პოლიტიკის ავანსცენაზე ყოველგვარი წესრიგისადმი მტრულად განწყობილი „მასების“ რევანში, ახალი ხელოვნების დეჰუმანიზაცია.

XX საუკუნის 10-იანი წლებიდან მზარდი ეკონომიკური კრიზისის ფონზე, გამოიკვეთა მსოფლიო პოლიტიკის ავანსცენაზე გეადამიანის კულტივაციის პროცესი, ხელსაყრელი პირობები დიქტატორული რეჟიმებისთვის. 1922 წლის 30 დეკემბერს ე.წ. „სსრკ“-ის, ანუ მრავალეროვანი საბჭოური ბანაკის ხელოვნური წარმონაქმნის პარალელურად, იტალიურ პოლიტიკაში იმძლავრა ბენიტო მუსოლინის ფაშისტურმა დიქტატურამ (1922-1945). 1933 წელს, გერმანელ მონოპოლისტთა ხელშეწყობით, ქვეყნის რაიხსკანცლერად დაინიშნა ადოლფ ჰიტლერი (1889-1945), 1936 წელს, მუსოლინისა და მესამე რაიხის დაფინანსებით, ესპანეთში დამყარდა ფრანსისკო ფრანკოს (1892-1975) ფაშისტური

---

---

დიქტატურა. მან 1978 წლამდე გასტანა და უამრავი უდანაშაულო ადამიანი იმსხვერპლა.

XX საუკუნის 30-იანი წლების სახელოვნებო სივრცეში, პოპულარობის ზენიტში მყოფ სიურრეალიზმზე უშუალო ზეგავლენა მოახდინა XIX საუკუნის დასასრულისა და XX საუკუნის დასაწყისის არაერთმა მიმდინარეობამ, მათ შორის: აურარ დე ნერვალის – „სუპერნატურალიზმმა“, გერმანულმა რომანტიზმმა, ბოდლერის შემოქმედებამ, კუბიზმმა, რემბოს იდეებმა „ცხოვრების შეცვლის“ შესახებ, კარლ მარქსის ფილოსოფიამ („სამყაროს შეცვლა“) და განსაკუთრებით ზიგმუნდ ფროიდის ესსემ „სიზმარი და მისი ინტერპრეტაცია“ (1900). სიურრეალიზმი ჩნდება იქ, სადაც მთავრდება დადას მოძრაობა (1915-1922). იგი უშუალოდ რეაგირებდა ორივე მსოფლიო ომში განვითარებულ მოვლენებსა და ტოტალიტარული სახელმწიფო სტრუქტურების ჩამოყალიბების პროცესსა თუ მის შედეგებზე.

პირველ მსოფლიო ომამდე ათი წლით ადრე, ჯერ კიდევ კუბიზმმა, ფუტურიზმმა, ექსპრესიონიზმმა გამოუთხარა ძირი ტრადიციულ ესთეტიკას. დადაიზმმა[1] კიდევ უფრო რადიკალურად გაილაშქრა ყოველგვარი მყარი ფასეულობების წინააღმდეგ, ხოლო ეს პროცესი ახალ ხარისხში აიყვანა სიურრეალიზმმა. მისი დაბადების თარიღად მიჩნეულია 1924 წელი, როდესაც ჩნდება „სიურრეალიზმის მანიფესტი“, ხოლო მთავრდება იგი, მოძრაობის დამმარსებლისა და მისი მუდმივი ლიდერის, ანდრე ბრეტონის (1896-1966) გარდაცვალების შემდეგ. XX საუკუნის დასაწყისიდან განვითარებულ სახელოვნებო პროცესებს, თავის წიგნში „ხელოვნების დეჰუმანიზაცია“ (1925), ასე აღწერდა ესპანელი ფილოსოფოსი ხოსე ორტეგა გასეტი: „უკვე ოცი წელი იქნება, რაც უკანასკნელი ორი თაობის ყველაზე ალლოიანმა ახალგაზრდა წარმომადგენლებმა პარიზსა თუ ბერლინში, ლონდონსა თუ ნიუ იორკში, რომსა თუ მადრიდში მოულოდნელად აღმოაჩინეს, რომ ოდნავადაც აღარ აინტერესებთ ტრადიციული ხელოვნება... მათში ისახება ხელოვნების ახლებური გაგება, ახალი მხატვრული გრძობა, რომლისთვისაც ნიშნეულია სრული სინმინდე,

---

---

სიმკაცრე და რაციონალობა... ახალი სტილის ანალიზისას შეიძლება შევნიშნოთ მასში ერთმანეთთან დაკავშირებული რამდენიმე ტენდენცია: 1. ხელოვნების დეჰუმანიზაცია; 2. ცოცხალი ფორმებისაგან თავის დაღწევის ტენდენცია; 3. იმისკენ სწრაფვა, რომ ხელოვნების ნაწარმოები მხოლოდ და მხოლოდ ხელოვნების ნაწარმოები იყოს; 4. ხელოვნების, როგორც მართოდენ თამაშის გაგებისაკენ სწრაფვა; 5. მისწრაფება მძაფრი ირონიისაკენ; 6. ყოველგვარი სიყალბის თავიდან აცილების ტენდენცია... დახვეწილი სამემსრულებლო ოსტატობა... 7 ხელოვნებისათვის, ახალგაზრდა ხელოვანთა აზრით, ამკარად უცხოა ყოველგვარი ტრანსტენდენცია“.[2]

სიურრეალიზმის სახელოვნებომიმართულების ფორმირება დაიწყო 1920-იანი წლების საფრანგეთში (პარიზში). მისი ფუძემდებელი და თეორეტიკოსი იყო ფრანგი მწერალი და პოეტი ანდრე ბრეტონი. 1924 წელს გამოქვეყნებულ მანიფესტებში („გონების რევოლუცია“ და „სურრეალისტური რევოლუცია“), ახალშექმნილი მიმდინარეობის არსს, სიურრეალიზმის თეორეტიკოსი შემდგენაირად განსაზღვრავდა: „ფიქრის მიერ ნაკარნახევი, გონების კონტროლისგან თავისუფალი, ყოველგვარი ესთეტიური თუ მორალური მნიშვნელობისაგან დისტანცირებული“.[3] პოეტისა და მეოცნებე ადამიანის ტანდემი, რაც ჯერ კიდევ ბოლღერის შემოქმედებაში გაცხადდა, ბრეტონთან აპოგეას მიაღწია. პირველივე მანიფესტში სიურრეალიზმი განიმარტებოდა რეალობისა და წარმოსახვის ერთობად. ბრეტონს მიაჩნდა, რომ „ერთი შეხედვით ურთიერთგანსხვავებული და ურთიერთსაპირისპირო ცნებები, – ოცნება და რეალობა, მომავალში ერთაბსოლუტურ რეალობად გაერთიანდება“.[4] როგორც ირკვევა, ახალდფორმირებული მიმდინარეობის ლიდერი, სიურრეალიზმის მრავალწლიან სიცოცხლისუნარიანობას წინასწარმეტყველებდა.

ტერმინი „სიურრეალიზმი“ პირველად 1917 წელს გამოჩნდა გ. აპოლინაიერის (1880 – 1918) ერთ-ერთი პიესის სუბტიტრში. სიურრეალიზმის ანუ „მერეალიზმის“ წინამორბედის შემოქმედება ხობტას ასხამდა ომს, ქალაქურ ცხოვრებას, მოგზაურობას სივრცესა და დროში, სადაც წარსული წარმოდგენილი იყო მითების სახით, ხოლო

---

---

მოგზაურობას თავისუფლებისა და თვითგამორკვევის სიმბოლოდ მიიჩიევდა. გიიომ აპოლინერისათვის ხელოვანი ზეადამიანს წარმოადგენდა, რომელიც ახორციელებდა ეპოქის მოდელირებას. მისი თვალთახედვით, სწორედ ხელოვან-ზეადამიანის მარად ცვალებადი, განახლებული წარმოდგენები სამყაროზე ქმნიდა რეალობის ნამდვილ სურათს. ამიტომაც კატეგორიულად უარყოფდა ცხოვრების კოპირებას ხელოვნებაში, ხოლო პოეზიის ენად აღიარებდა სასაუბრო მეტყველებისა და სიმღერის ტანდემს.

ფროიდის ფსიქოანალიზის თეორიის გავლენით განვითარებული სიურრეალიზმის მთავარი მიზანი იყო თავისუფლება და ირაციონალობა. სიურრეალისტები თავიანთ ხელოვნებას ქმნიდნენ ჰიპნოზის, ალკოჰოლის, ნარკოტიკების ან შიმშილის გავლენით, რათა ქვეცნობიერის სიღრმეში შეეღწიათ. მათ გამოიყენეს ავტომატური წერისა და ნახატის მეთოდი, როგორც ხელოვნებაში არაცნობიერის გამოხატვის საშუალება, ანუ შემოქმედებითობა ცნობიერების კონტროლის გარეშე, მხოლოდ ქვეცნობიერი იმპულსების საფუძველზე აღმოცენებული. სიურრეალიზმი იბრძოდა ბურჟუაზიული კულტურის წინააღმდეგ, სულიერი, სოციალური და სექსუალური თავისუფლებისთვის. „ბუნტის ექსპერტები“, ხმაურიან შოუებსა და დემონსტრაციებს მართავდნენ ინერტული განათლების სისტემის წინააღმდეგ, კათოლიკური რელიგიის წინააღმდეგ, ფსიქიატრიულ საავადმყოფოებში პაციენტთა დასაცავად. სურრეალისტური ნაწარმოებები გამოირჩევა წარმოსახვის დახვეწილობითა და პროფესიონალიზმით. მათი გამომსახველობითი ფორმები ხშირად შოკისმომგვრელია, დეფორმირებული, ძლიერია ინტერესი ისეთი ირაციონალური ასპექტების მიმართ, როგორებიცაა ჯადოქრობა, ოკულტიზმი, ავტორის როლის ვარდნა, კოლაჟის ტექნიკა, სიტყვიერი ექსპერიმენტები, სიზმრის ელემენტებიდან დაბადებული ფანტასტიკური ნახატები და პოეზია, სინამდვილის სარკასტული აღწერა „შავი იუმორის“ ძლიერი ინტონაციით. ამრიგად, სიურრეალისტებს ხელოვნება თავისუფლებისთვის ბრძოლის ასპარეზად მიაჩნდათ. ემიჯნებოდნენ ტრადიციულ სკოლასა თუ დოქტრინებს. მათ ტექსტებს ახასიათებდა ჰიპნოზური



---

---

მეტყველება, სიზმრების აღწერა, ულოგიკობა, ყოველგვარი შეზღუდვებისგან თავისუფალი სუბიექტურობა, წმინდა ექსპერიმენტული ხასიათი.

ბრეტონის ლიდერობა უფრო და უფრო იძენდა ავტორიტარულ ხასიათს. ერთმანეთის მიყოლებით ჯგუფს ტოვებდნენ ბრეტონის უახლოესი თანამებრძოლები – ჯერ ლუი არაგონი და ფილიპ სუპო, ხოლო 1926 წელს, ექვსწლიანი თანამშრომლობის შემდეგ, მათ განერიდა ანტონენ არტო (1896-1948). არაგონისა და სუპოს ადგილი მალევე დაიკავეს ლუის ბუნიუელმა და სალვაორ დალიმ. 1936 წელს ესპანეთში ფრანკოს მიერ ძალაუფლების ხელში ჩაგდების შემდეგ კი, „სიურრეალისტთა“ მემარცხენე აზრებთან დაპირისპირებული სალვადორ დალიც (1904-1989), სკანდალით გაემიჯნა ბრეტონელებს და ლიდერის რისხვა გამოიწვია მისმა საყოველთაოდ ცნობილმა განცხადებამ: „სიურრეალიზმი – ეს მე ვარ“. მეორე ესპანელი სიურრეალისტი, კინორეჟისორი ლუის ბუნიუელიც (1900-1983), მალევე გამორდა პარიზის „ავანგარდისტებს“, თუმცა მის ნამუშევრებში გამოხატული სოციალური და რელიგიური უსამართლობების სკანდალური მხილებითა თუ ღია ეროტიზმით მარად სიურრეალისტად დარჩა.

თეატრალური ავანგარდის მნიშვნელოვან მოვლენად იქცა ანტონენარტოს (1896-1948) მოღვაწეობა. თავის წიგნში „თეატრი და მისი ორეული“ (1938), თეატრალური სიურრეალიზმის ფუძემდებელმა შექმნა თეორია „სასტიკ თეატრზე“. მან სცენასა და მაყურებელს შორის არსებული საზღვარის წაშლით, ძალადობით გაჭერებული სპექტაკლებით სცადა მაყურებლის ცნობიერზე პროვოკაციული „თავდასხმების“ რეალიზება მათი აქტივობის ამაღლების მოტივით. სასცენო ლექსიკის განახლებისთვის მოღვაწე უ. კოპოს, შ. დიულენის, გ. ბატის, ლ. ჟუვესა და უ. პიტოვის თაოსნობით 1927 წელს საფუძველი ჩაეყარა „ოთხთა კარტელს“ (იარსება 22 წელი) და განხორციელდა კლასიკური დრამის შედევრთა პოლემიკური გააზრება. მარლ დიულენის მიერ 1921 წელს გახსნილი თეატრი – „ატელიე“ (1941 წლამდე ხელმძღვანელობდა), ზეიმური თეატრის ესთეტიკაზე ორიენტირებული დადგმებით, – პიესა-

---

---

ზღაპრების, პიესა-ხუმრობების, პოეტური ფარსის საშუალებით წარმართავდა დელ'არტესეული ტრადიციების, საცირკო კლოუნადისა და თოჯინური თეატრის სადადგმო ხერხების მოდერნიზებას. დიულენი მიზნად ისახავდა მისი თეატრი ფეერიის ასპარეზად გადაექცია, თანამედროვე ადამიანი დროებით მაინც ჩამოეცილებინა სასტიკი რეალობისგან. ამ მხრივ, რადიკალურად განსხვავებული იყო პოლიტიკური ქაოსის ეპიცენტრში მოღვაწე ერვინ პისკატორის (1893–1966) კენიგსბერგში დაფუძნებული პოლიტიკურ-დოკუმენტური თეატრი „ტრიბუნალის“ (1919-1929) ორიენტირი. ეპიკური თეატრის წინამორბედი, სწორედ საზოგადოების რევოლუციურ აქტივობას მიეღწეოდა, ცდილობდა სცენისა და დარბაზის გაერთიანებას. პისკატორის დასი, პრიმიტივისტული თეატრის სადადგმო ხერხებით წარმოადგენდა სპექტაკლებს მუშათა კლუბებში, დეკორაციად კი იყენებდა სახელდახელოდ დახატულ ლოზუნგებსა და კარიკატურებს.

პოლიტიკური მოვლენების მორიგ ცხელ წერტილში მოღვაწე, ესპანელი ხოსე ორტეგა გასეტი (1883-1955), ავტორი სახელოვანი შრომებისა „ხელოვნების დეჰუმანიზაცია“ (1925) და „მასების ამბოხი“ (1930), მიიჩნევდა რომ „ნამდვილი ხელოვნების გაგება რჩეულთა ხვედრია“. ამ მხრივ, ესპანელი მოდერნისტი ანტონიო მაჩადოს რწმენით (1875-1939), სახელმწიფოს ვალთა იზრუნოს მასების კულტურაზე, რაც ისევ კულტურას წაადგება. მაჩადოს შემოქმედებაზე მნიშვნელოვანი იყო ესპანური ხელოვნების „ოქროს ხანის“ მნიშვნელოვანი დრამატურგის, პოეტის, მუსიკოსისა და ტრუბადურის, ანუ ესპანელი „ტრეროს“, გარსია ლორკას გავლენა. მაჩადოს ლექსებიც ლორკას პოეზიისათვის დამახასიათებელი ხალხური სიმღერების მოტივებით იყო გაჯერებული. აღსანიშნავია ისიც, რომ მაჩადომ გარკვეული როლი შეასრულა რეპრესირებული გარსია ლორკას მემკვიდრეობის რეაბილიტაციის თვალსაზრისით. ის იყო გარსია ლორკაზე 1937 წელს გადაღებული მოკლემეტრაჟიანი ფილმის თანაავტორი და 1939 წელს, ისიც ფრანკოს რეჟიმის დევნის ობიექტი გახდა.

XX საუკუნის 20-30-იანი წლებში მოღვაწე ესპანელი სიურრეალისტი პოეტი, დრამატურგი, მუსიკოსი და გრაფიკოსი

---

---

ფედერიკო გარსია ლორკა (1898 – 1936), ბავშვობიდანვე გატაცებით აკროვებდა ესპანური ფოლკლორისა და ხალხური თოჯინური თეატრის ნიმუშებს. 1919-1928 წლებში მადრიდის უნივერსიტეტში სწავლის პერიოდში კი, გენიალურ და განუყრელ სამეულად აღიარებულმა მეგობრებმა – სალვადორ დალიმ, ლუის ბუნიუელმა და გარსია ლორკამ, მიზნად დაისახეს ესპანური ხელოვნებისა და მსოფლმხედველობის რეფორმა, მივინყებელი ესპანური ოქროს ხანის ფოლკლორის მოდერნიზება, რაც მოგვიანებით, წარმატებით განახორციელეს კიდევ.

1923 წელს გარსია ლორკამ ჩამოაყალიბა ანდალუსიის თოჯინური თეატრი. იგი დაეფუძნა გარსია ლორკას მიერ მრავალი წლის მანძილზე შეგროვილ და გადამუშავებულ ანდალუსიურ ზღაპრებს, შუა საუკუნეების რელიგიურ პიესებსა და მათ საფუძველზე შექმნილ მარიონეტულ შოუებს. ხალხური თეატრის საწყისებიდან ამოზრდილი, მებრძოლი სულისკვეთების, უსაზღვროდ პოპულარული, კარნავალური ხასიათის სკაბრეზული თეატრი, 1936 წელს, ფრანკოს უანდარმებმა უმოწყალოდ დაარბიეს და გაანადგურეს.

გარსია ლორკას მოღვაწეობა ეფუძნებოდა ხალხური ხელოვნების პროპაგანდას. ეროვნული ფოლკლორით იყო შთაგონებული მისი სასიმღეროდ და მოსასმენად დაწერილი მუსიკალური პოეზიაც, სადაც განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭებოდა შემსრულებელს. ლორკა თავადვე იყო საკუთარი პოეზიის პირველი შემსრულებელი. იგი ლექსებს კითხულობდა ხალხური სიმღერების მოტივებზე შეთხზული მღერადი ინტონაციით, აქსენტებითა და მუზიკირებით, რისთვისაც უწოდეს კიდევ „ტერრო“. ლორკას ლექსებში გაცხადდა ეროვნული მითოლოგიის მოდერნიზაცია და რომანტიკა, ანდალუსიის დრამატული ბედი. 1928 წელს გამოიცა ლორკას ლექსების კრებული – „ბოშური რომანსერო“, რომელმაც ავტორს უსწრაფესად მოუპოვა ესპანელი ხალხის ყველაზე საყვარელი და პოპულარული პოეტის სახელი. უჩვეულო პოეზიით მოხიბლული ესპანელები, ლორკას ლექსებს გატაცებით მღეროდნენ ქუჩებსა თუ თავშეყრის ადგილებში. ლორკას პოპულარობა კიდევ უფრო ამალღდა ესპანეთის „ოქროს

---

---

ხანის“ მივიწყებული პოეტისა და დრამატურგის, ლუის დე გონგოროს (1561-1627) შემოქმედების მოძიების, შეკრების, ესპანურ ლიტერატურაში ამ დაკარგული კლასიკოსის დაბრუნებისა და რეაბილიტირების აქციის ორგანიზების შემდეგ.

გარსია ლორკას პირველი სერიოზული განაცხადი დრამატურგიაში ტრაგედია „მარიანა პინედა“, დაეფუძნა გრანადის ერთ-ერთ სკვერში აღმართული ქალიშვილის ქანდაკების ისტორიას. ქანდაკებაზე გამოსახული იყო მეფე ფერდინანდ VII-ის ტირანიული პოლიტიკის წინააღმდეგ შეთქმულების ბრალდებით 1831 წელს სიკვდილით დასჯილი პატრიოტი. თანამედროვე პოლიტიკური აქცენტებით გამაჟღერებელი ტრაგედია 1927 წელს დიდი წარმატებით დაიდგა მადრიდის თეატრის სცენაზე. მასში მთავარ როლს ასრულებდა ცნობილი ესპანელი მსახიობი მარგარიტა ხირგუ, ხოლო სპექტაკლის დეკორაციები სალვადორ დალის მიერ იყო შექმნილი.

1929 წელს ლორკას მიერ თანამოაზრეებთან ერთად დაფუძნდა სტუდენტური ბალაგანური თეატრი (1931 წელს, თეატრს დაერქვა „ბალაგანი“). მსახიობებმა თავად ააშენეს მარტივი სცენა, შეკერეს ფერადოვანი კოსტიუმები და სატვირთო მანქანით შემოიარეს მთელი ესპანეთი. მოგზაურთა დასი მოედნებზე მართავდა უფასო სპექტაკლებს, ფართო საზოგადოებას აცნობდა ესპანეთის კლასიკურ დრამას, ფარსებსა და ტრაგედიებს. ამ თეატრის სცენაზევე პირველად დაიდგა ლორკას ტრაგედიები: „სისხლიანი ქორწილი“ (1933), „იერმის ტრაგედია“ (1934), „ბერნარდა ალბას სახლი“ (1936). სამივე პიესის ცენტრალური თემას წარმოადგენდა ესპანელი ქალის ტრაგიკული ბედი. პიესებში ავტორი არღვევდა ტრადიციული რეალიზმის ჩარჩოებს, გამოკვეთდა სიურრეალისტური დრამატურგის ექსპერიმენტულ ფორმებს.

ლორკას დაფუძნებული თეატრი „ბალაგანი“, ენათესავებოდა ერვინ პისკატორის თეატრ „ტრიბუნალს“, 30-იანი წლებისათვის აქტუალურ „მოგზაურთა დასის“ სარეპერტუარო პოლიტიკას, ხოლო დრამატურგია – იმ დროისათვის მზარდ ფემინისტურ მოძრაობასა და სისასტიკის თეატრის ნიშნებსაც შეიცავდა.

---

---

XXსაუკუნის30-იანიწლები,როდესაცთავისდრამატურგიულ შედეგებს ქმნიდა გარსია ლორკა, საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შედეგად განვითარებული დრამატული შედეგებით აღინიშნა. „კლასიკური სქემა ფუტურიზმი → დადა საქართველოში ერთგვარად პირიქითა ფორმით გამოისახა: ჯერ დადაისტურ რადიკალიზმს მოუსინჯეს ნიადაგი ქართველმა მოდერნისტებმა, რაც შემდეგ ფუტურისტულ მოძრაობაში გადაიზარდა“, [5] რეპრესიების „სისხლიან წლებს“ ემსხვერპლა ქართული ინტელიგენცია. ხელოვნურად შეწყდა ახალი ხელოვნების განვითარების ბუნებრივი ვექტორი. ასევე შეწყდა ქართული თეატრის „ოქროს ხანაც“. კრიზისული მდგომარეობის დაძლევა ათეული წლები დასჭირდა. მოდერნისტულ ღირებულებათა ერთგვარი რენაიმაციის პროცესის თვალსაზრისით, უმნიშვნელოვანესი აღმოჩნდა XX საუკუნის 70-იანი წლები, პოსტმოდერნული პერიოდის ქართული თეატრის მორიგი „ოქროს ხანა“. ქართულ სცენაზე სწორედ ამ პერიოდში დაიდგა პირველად გარსია ლორკას „ბერნარდა ალბას სახლი“. იგი თემურ ჩხეიძის ერთ-ერთ საუკეთესო სპექტაკლად და რუსთაველის თეატრის საეტაპო მნიშვნელობის დადგმად იქნა აღიარებული (1973).

ამრიგად, შესაძლებელია აღინიშნოს ისიც, რომ მიუხედავად განსხვავებული გეოგრაფიული მდებარეობისა, XX საუკუნის 30-იანი წლების პოლიტიკური მოვლენები, ხელოვნებაში მიმდინარე პროცესები თუ ამავე ეპოქის გამორჩეულ ხელოვანთა ბედიც, საქართველოსა და ესპანეთში, თითქმის იდენტური იყო.

---

---

[1] XX საუკუნის დასაწყისის ევროპული ავანგარდის სახელოვნებო მიმართულება დადა ანუ დადაიზმი გაფორმდა ციურხში 1916 წელს. აქ, პირველ მსოფლიო ომს განრიდებული, ნეიტრალურ შვეიცარიას თავშეფარებული არტისტები, აქტიურად მიმართავდნენ პროტესტის სხვადასხვა ფორმას მსოფლიოში განვითარებული აპოკალიფსური მოვლენების გამო. მოძრაობა შეიცავდა ვიზუალურ არტს, ლიტერატურას, პოეზიას, მხატვრულ მანიფესტებს, სახელოვნებო თეორიებს, თეატრს, გრაფიკულ ღიზანს. დადაიზმს ჰქონდა პოლიტიკურად გამოკვეთილი

---

---

მემარცხენე მიმართულება და დადაისტი ახალგაზრდები ანტი-არტის კულტურული ნამუშევრებით მიზანმიმართულად ებრძოდნენ ინტელექტუალურ კონფორმიზმს. მათ განზრახული ჰქონდათ საზოგადოების პასიური ნაწილის შეურაცხყოფა, განიხილავდნენ ხელოვნების ფუნქციას და აწყობდნენ პერფორმანსებს კაბარე „ვოლტერში“.

[2] გასეტი, ხელოვნების დეჰუმანიზაცია, 1992, გვ. 23, 25-26.

[3] ბრეტონი ა., სიურრეალიზმის პირველი მანიფესტი, 1924,

[4] იქვე.

[5] პაიჭაძე, მოდერნისტული მოდელების გააზრებისათვის, ელ. ჟურნ.

### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

- ბრეტონი ა., სიურრეალიზმის პირველი მანიფესტი, 1924,
- გასეტი ბ. ო., ხელოვნების დეჰუმანიზაცია, თბ., 1992,
- გასეტი ბ. ო., მასების ამბოხი, თბ., 2017,
- პაიჭაძე თ., მოდერნისტული მოდელების გააზრებისათვის ქართულ შემოქმედებით სივრცეში, ელ. ჟურნ. ARS Georgia (სერია B, <http://gch-centre.ge>).

---

---

**თინათინ კორძაძე,**  
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და  
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დრამის ფაკულტეტის  
ასისტენტი, საშემსრულებლო – შემოქმედებითი ხელოვნების  
მიმართულების დოქტორანტი  
ხელმძღვანელი: მთ. მეცნიერ-თანამშრომელი  
**თამარ ქუთათელაძე.**

## „გუშინდელნი“ დღეს

XX საუკუნის დასაწყისისათვის მწერლობა და თეატრი ქართული ეროვნული ცნობიერების ერთგვარი შენახვისა და აღორძინების უმთავრესი საშუალება იყო. შალვა დადიანს (1874-1959) სწორედ ხელოვნებისა და ერის ცხოვრების ამ ორი უმნიშვნელოვანესი დარგის განვითარებაში მიუძღვის წვლილი, რაც მისმა შემკვიდრეობითმა ფაქტორმაც განაპირობა.

მომავალი მწერლის მამა ნიკოლოზ (ნიკო) დადიანი, XIX საუკუნის თვალსაჩინო ფიგურას წარმოადგენდა. ის იყო ცნობილი და პატივცემული ადამიანი მთელ საქართველოში – პოეტი, ისტორიკოსი, პედაგოგი, ექიმი, ასტრონომი. მასთან მეგობრობდნენ ილია ჭავჭავაძე, აკაკი წერეთელი, ივანე მაჩაბელი, ნიკო მარი, პეტრე მირიანაშვილი და სხვები. 1881 წლიდან ნიკოლოზ (ნიკო) დადიანი თბილისში ცხოვრობდა, აქტიურად თანამშრომლობდა „ვეფხისტყაოსნის“ პირველ სარედაქციო კომისიაში, რომელსაც გრ. ორბელიანი ხელმძღვანელობდა. შალვა დადიანის ერთადერთი და – მაშო დადიანი-ანჩაბაძისა (1870-1959), ცნობილი საზოგადო მოღვაწე გახლდათ. მან ცარიზმის დროის აფხაზეთში, კერძოდ სოხუმში, დიდი ამაგი დასდო ქართული სკოლის დაარსებას, ქართული თეატრის მონყობასა და სხვა ლიტერატურული საქმიანობის განვითარებას.

დადიანების ოჯახი გატაცებული იყო ხელოვნებით, ხელნაწერი ეროვნული საგანძურის შეგროვებით, მოვლითა და პოპულარიზაციით. როდესაც სამეგრელოს მთავარმა, ძველი მანუსკრიპტებით სავსე მდიდარი ბიბლიოთეკა, მათ შორის უძველესი, აპოკრიფული რარიტეტი „ნებროთიანი“,

---

---

ე.წ. „ადამის წიგნი“ შესწირა „ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელ საზოგადოებას“, აღტაცებულ ილია ჭავჭავაძეს, შემდგომ მთელ საქართველოში გახმაურებული ფრაზა აღმოხდა: „სამეგრელოში ვარ და საქართველოს ვხედავო“.[1]

შალვა დადიანი ახალგაზრდობის წლებშივე გაიტაცა თეატრალურმა ხელოვნებამ და დრამატულმა მწერლობამ. გიმნაზიაში სწავლის პარალელურად ესწრებოდა ქართულ წარმოდგენებს. მასზე დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა სცენაზე დიდი ქართველი მსახიობების: მაკო საფაროვა, ნატო გაბუნია, ვალ. გუნია – ხილვამ. ამ პერიოდს ეკუთვნის დადიანის მცდელობები სამსახიობო სარბიელზეც – რეზონიორების ამპლუაში. მისი სამსახიობო დებიუტი შედგა 1893 წლის 2 თებერვალს ქუთაისში, კ. მესხის ხელმძღვანელობით დადგმულ „მარგარიტა ვოტიეში“, სადაც მან გრაფის როლი განასახიერა. შესანიშნავი გარეგნობის, მაღალი, შემართული, დახვეწილი მეტყველების, სასიამოვნო ხმის ჭაბუკი, უპირატესად გმირი-შეყვარებულის როლებს ასრულებდა. ქართული თეატრის სცენაზე მას 200-ზე მეტი როლი აქვს განსახიერებული და დროთა განმავლობაში, როგორც თავადვე შენიშნავდა – „მეფე ლირამდეც ავმალღდიო“.

კოტე მესხი 1885-1894 წლებში ხელმძღვანელობდა თავისივე დაფუძნებულ, ქუთაისის პროფესიულ თეატრს, განთავსებულს იმპერატორ ალექსანდრე მესამის ჩამოსვლასთან დაკავშირებით აგებულ საზაფხულო ხის პავილიონში, მაგრამ შენობა მალე დაიწვა და კოტე მესხი თბილისში გადასახლდა. დარჩენილებმა ხარაზოვის თეატრში დაიწყეს წარმოდგენების გამართვა. თეატრის ხელმძღვანელად ქართული სამსახიობო რომანტიზმის ფუძემდებელი ლადო მესხიშვილი მიიწვიეს, რომელმაც შემოიკრიბა შემდეგში სახელმოხვეჭილი არტისტები: ნუსა ჩხეიძე, ალექსანდრე იმედაშვილი, იუზა ზარდალიშვილი და „ათი წლის განმავლობაში ქუთაისში ისეთი ბრწყინვალე სეზონები ჩაატარა, რომ თვითონ თბილისის თეატრსაც კი შურდა“.[2] სწორედ ლადო მესხიშვილის ხელმძღვანელობით შეასრულა შალვა დადიანმა თავისი სამსახიობო ბიოგრაფიის მნიშვნელოვანი როლები – დე



---

---

სილვა (ა. გუცკოვის „ურიელ აკოსტა“), სვიმონ ლეონიძე (დ. ერისთავის „სამშობლო“), აბესალო (დავით კლდიაშვილის „ირინეს ბედნიერება“, 1901), რომელმაც დავით კლდიაშვილიც ალტაცებაში მოიყვანა.

XX საუკუნის დასაწყისის ქართულ ინტელიგენციას სწამდა ხელოვნების მაგიური ძალა, მისი საშუალებით ესწრაფოდნენ საზოგადოების აღზრდა- განვითარებას და აღიარებდნენ დევიზს – „ხელოვნება იხსნის ქვეყანას და კაცობრიობას“. მწერლურ ასპარეზზე შალვა დადიანი ილიას და აკაკის თანამოაზრე იყო, ხოლო სცენაზე ვასო აბაშიძის, ვალერიან გუნიასა და ლადო მესხიშვილის. იგი თავდაუბოგავად იღწვოდა სამსახიობო, სარეჟისორო და დრამატურგიულ სარბიელზე, მაგრამ ამავე დროს, გამძაფრებული ჰქონდა თვითკრიტიკის უნარიც, ამიტომაც საკუთარი მოღვაწეობის ყველაზე მკაცრი მსაჯულიც გახლდათ. თავის მემუარებში იგი გულწრფელად შენიშნავდა: „უნდა გამოვტყდე – ვერაფერი შვილი აქტიორი ვიყავი... რეჟისორობას მივყავი ხელი, სემბონების ხელმძღვანელობას და... პიესების წერას“.[3]

1903 წელს შალვა დადიანი მოსკოვში გაემგზავრა, სადაც სფუძვლიანად გაეცნო მცირე თეატრისა და სამხატვრო თეატრის მიღწევებს. განსაკუთრებით მოიხიბლა სამხატვრო თეატრის რეჟისორული ხელოვნებით, ანსამბლურობით, მცირე როლების მაღალპროფესიული შესრულებით და სამშობლოში დაბრუნებული, ცდილობდა საქართველოშიც დაენერგა რეჟისორული თეატრის პრინციპები. ბაქოსა და ქუთაისის თეატრებში მისი ხელმძღვანელობის წლებში, პირველად გამოვიდნენ სცენაზე – აკაკი ხორავა, აკაკი ვასაძე, მიხეილ გელოვანი, ელო ანდრონიკაშვილი. ამჯერად უკვე რეჟისორი შ. დადიანი, ახალგაზრდებს სწორედ სამხატვრო თეატრის პრინციპების გააზრებით წვრთნიდა. შალვა დადიანის რეჟისორული ნამუშევრებიდან განსაკუთრებით აღსანიშნავია ქუთაისის თეატრში დადგმული: ვ. მონტის „კაი გრაჰი“, ს. შანშიაშვილის „უგვირგვინო მეფენი“. არცთუ აპოლიტიკური, გაბედული, მრავალმხრივ საინტერესო მოაზროვნე და პრაქტიკოსი დრამატურგის მიერ 1908 წელს ჩამოყალიბებული „მოდრავი დასი“, 1921 წლამდე უჩვენებდა რევოლუციურ

---

---

სპექტაკლებს საქართველოს სამრეწველო ცენტრებში. იმპერიის ცენზურის აკრძალვის მიუხედავად, ნოვოროსისკში, პირველმა დადგა მ. გორკის „უკანასკნელნი“.

შალვა დადიანს მნიშვნელოვანი ღვაწლი მიუძღვის ბათუმის თეატრის დაარსებაში, ხოლო სოხუმში – სცენისმოყვარეთა დრამატული წრის ფორმირებასა და მის ბაზაზე 1911 წელს, სოხუმის ქართული თეატრის ჩამოყალიბებაში. 1914 წელს, სწორედ შალვა დადიანის ინიციატივით გაიმართა თბილისში ქართული თეატრის მოღვაწეთა პირველი ყრილობა. მასზე განიხილებოდა ქართული თეატრის პრობლემები და სამომავლო პერსპექტივები. ყრილობის დადგენილებით შეიქმნა საქართველოს მსახიობთა პროფესიული კავშირი, რომლის თავმჯდომარედ არჩეულ იქნა აკაკი წერეთელი.

როგორც ცნობილია, XX საუკუნის დასაწყისისათვის ქართული თეატრის რეპერტუარი ძალზე მწირი იყო. დრამატურგიაში ჯერ კიდევ მოღვაწეობდნენ: ავქსენტი ცაგარელი, აკაკი წერეთელი, რაფიელ ერისთავი, გაბრიელ სუნდუკიანი, ნატალია აზიანი, ნიკო შიუკაშვილი, იოსებ გედევანიშვილი, სანდრო შანშიაშვილი, მაგრამ იმდროინდელი ქართული თეატრი მეტწილად პატრიოტული პიესებით იყო გადატვირთული. აქტიურად იღვმებოდა დავით ერისთავის „სამშობლო“, ა. სუმბათაშვილი-იუჟინის „ღალატი“, ვ. გუნიას „და-ძმა“. უცხოური კლასიკით ამდიდრებდა თეატრს ლადო მესხიშვილი (შექსპირი, შილერი, გუცკოვი), XX საუკუნის დასაწყისიდან ქართულ „ახალ დრამას“ ქმნიდა დავით კლდიაშვილი, თუმცა, მუდმივმოქმედი პროფესიული თეატრი მძაფრად განიცდიდა ორიგინალური დრამატურგიის დეფიციტს. სწორედ ამ წლებში, ახალი რეალობის სოციალ-პოლიტიკური პროცესების გათვალისწინებით, შეიქმნა შ. დადიანის პირველი ორიგინალური პიესები „მღვიმეში“, „როს ნადიმობდნენ“ (1906). ორივე პიესა ალევორიულად ასახავდა იმდროინდელი საზოგადოების რევოლუციურ განწყობას. ზოგადად, შესაძლებელია ითქვას, რომ შ. დადიანის პიესები და განსაკუთრებით მისი ადრეული დრამატურგია, თავისი სიმძაფრით ენათესავებოდა მ. გორკისა და ა. ოსტროვსკის დრამატურგიას. შ. დადიანი ავტორია აგრეთვე პირველი

---

---

ქართული სატირული კომედიისა „კაკალ გულში“ და პირველი ქართული ე.წ. „ოპტიმისტური ტრაგედიის“ – „თეთნულდი“.

კომედიაში „კაკალ გულში“ (1928) მხილებული იყო საბჭოთა სახელმწიფო აპარატის ბიუროკრატიზმი, ხოლო ტრაგედიის ჟანრის აღორძინების ერთ-ერთი პირველი ცდა გახლდათ – „თეთნულდი“ (1931). მასში ავტორმა თანამედროვე სვანეთის ფონზე ასახა თაობათა დაპირისპირება, რევოლუციური გარდაქმნების მომხმრე ახალგაზრდების ბრძოლა პატრიარქალურ ყოფასთან... როგორც ცნობილია, „კაკალ გულში“ შესანიშნავად დადგა კოტე მარჯანიშვილმა ქუთაისის თეატრში (1929), ხოლო ახმეტელის მიერ რუსთაველის თეატრში განხორციელებული „თეთნულდი“ (1931), რეჟისორის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს გამარჯვებად იქცა. აღსანიშნავია ისიც, რომ 1917 წელს დაწერილი კომედია „გუშინდელნი“, სამართლიანადაა მიჩნეული ქართული დრამატურგიის კლასიკურ ნიმუშად. „გუშინდელნი“ ავტორმა თავადვე დადგა ბაქოში 1917 წლის 12 თებერვალს, თავისივე სასცენო მოღვაწეობის 25 წლისთავის აღსანიშნავ იუბილეზე. სპექტაკლი სეზონის უმნიშვნელოვანეს მოვლენად იქცა, ხოლო პიესას დღემდე არ დაუკარგავს თავისი აქტუალობა. იგი სხვადასხვა დროს წარმატებით იდგმებოდა ქართული თეატრის თითქმის ყველა სცენაზე. პიესის მრავალრიცხოვან დადგმათა შორის, აღსანიშნავია თემურ ჩხეიძის მიერ რუსთაველის თეატრში დადგმული სპექტაკლი (1972).

XIX საუკუნის მინურულიდან, როდესაც ქართულ თეატრში მოღვაწეობას იწყებდა შალვა დადიანი, ავანგარდიზმი მეფობდა ევროპულ ხელოვნებაში. ერთმანეთს ენაცვლებოდა სახელოვნებო მიმართულები: სიმბოლიზმი (საქართველოში 1910-25), დადაიზმი (1910-1920), სიურრეალიზმი (1920-1960), ექსპრესიონიზმი (1920-30) და სხვა. ამ დროისათვის უკვე შექმნილი იყო სიმბოლისტი ალფრედ ჟარის (1873-1907) აბსურდის დრამატურგიის წინამორბედად მიჩნეული „მეფე უბუ“, გამართულია მისი საპრემიერო ჩვენებები (1888, 1896). სიმბოლისტური თეატრის ცნობილი რეჟისორი, სკანდალური პიესის დამდგმელი ლუნიე-პო, „მეფე უბუს“ დადგმაში უკვე ცდილობდა ახალი თეატრალური ენის მოძიებასა და

---

---

დამკვიდრებას. უხეში, მსუქანა, ტრაბახა, უსაზღვროდ ხარბი და სასტიკი მეფე უბუს სახეში, შეიცნობოდა ახალი ეპოქის სახე.

სიმბოლიზმი XIX-XX საუკუნეების მიჯნის მხატვრული კულტურის რთული მოვლენა იყო. მისი გავლენა განიცადა ბევრმა მხატვრულმა მიმდინარეობამ (ექსპრესიონიზმი, სიურრეალიზმი, ფუტურიზმი და სხვ.) და რეაქცია გახლდათ ნატურალიზმისა და რეალიზმის წინააღმდეგ. მისი წინამორბედი აღმოჩნდა შარლ ბოდლერის პოემათა კრებული „ბოროტების ყვავილები“ (1869). საქართველოში ამ უსაზღვროდ პოპულარული პოეტის ესთეტიკური მრწამსის მიხედვით, იმის გამო, რომ ცხოვრებისეულ რეალობაში უმთავრესად ბოროტება მეფობს, ხელოვნებაშიც მისი თანმდევი, ტრაგიკული პროცესები განსაკუთრებული გამომსახველობით უნდა ასახულიყო.

XX საუკუნის დასაწყისის ქართულ სახელოვნებო სივრცეში არსებული მრავალგვარ მიმდინარეობათა ბუმის წლებში მოღვაწე, ემოციური, პოლიტიკურად მოაზროვნე, აქტიური შ. დადიანის დრამატურგიის პოეტიკაშიც, შესაცნობია ძირითად ტენდენციათა ნიშნები, მათ შორის გამოკვეთილია სიმბოლიზმის ხერხები. როგორც ცნობილია, XX საუკუნის 10-20-იან წლებში უჩვეულო წარმატებითა და დიდი აქტივობით მოქმედი ქართველ „ცისფერყანწელთა“ სიმბოლისტური ჯგუფის მოღვაწეობა ხელოვნურად შეწყდა (პაოლო იაშვილი, ტიციან ტაბიძე, ვალერიან გაფრინდაშვილი, გიორგი ლეონიძე, კოლაუ ნადირაძე), თუმცა ხერხებმა შეფარვით კვლავაც განაგრძო განვითარება. ქართულ დრამატურგიაში სიმბოლიზმი წარმოდგენილია სანდრო შანშიაშვილის, პოლიკარპე კაკაბაძის, დავით კლდიაშვილის პიესებით. მათში შეიმჩნევა ახალი გამომსახველობითი ელემენტები, ტრადიციული ღირებულებების გადაფასება, თანამედროვე სინამდვილისადმი პროტესტი, უსამართლობის სასტიკი მხილება. ქართველი რეჟისორების მიერ დაიდგა სიმბოლისტური დრამატურგიის ნიმუშები: ოსკარ უილდის „სალომეა“ (რეჟ. კოტე მარჯანიშვილი, 1922), სანდრო შანშიაშვილის „ბერდო-ზმანია“ (რეჟისორი სანდრო ახმეტელი, 1920) და სხვ.

---

---

შალვა დადიანის „გუშინდელის“ პირველი წარმატებული დადგმა მიხეილ ქორელმა განახორციელა ქართულ კლუბში 1920 წლის 5 მარტს, გიორგი ჯაბადარის სტუდიელებთან („გუშინდელი“ დადგმული აქვს ა. ფალავასაც). ამავე დადგმით 1920 წლის 15 ოქტომბერს გაიხსნა 1917 წლიდან დახურული თბილისის მუდმივმოქმედი პროფესიული თეატრის პირველი სეზონი. მასში ფაცციას როლს – ვერიკო ანჯაფარიძე ასრულებდა, ადიკოს – აკაკი ვასაძე. მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე „გუშინდელი“ 1968 წელს დადგა ლევან მირცხულავამ. მასში „რეჟისორმა მიგვანიშნა სპექტაკლის ჩეხოვისეულ მოტივებზე“ [4]. თემურ ჩხეიძის მიერ რუსთაველის თეატრში 1972 წელს წარმოდგენილი და ქართული თეატრის ისტორიაში შედეგრად აღიარებული „გუშინდელი“ კი, სოციალ-პოლიტიკური სატირა იყო 70-იანი წლების საქართველოზე [5]. „გუშინდელი“ დადგა შ. განერელიამაც 2001 წელს, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის 28-ე აუდიტორიის სცენაზე III კურსის სამსახიობო ფაკულტეტის სტუდენტებთან. მასში მწვავედ იკვეთებოდა ახალი ათასწლეულის კრიზისული რეალობა, მზარდი შიში გაურკვეველი მომავლისადმი. სპექტაკლში უიმედობისგან სასონარკვეთილი ახალგაზრდები სცენიდან ჩამოდიოდნენ, დარბაზში მიმოდოდნენ და შინაგანი მღელვარებისაგან გაბზარული ხმით შესჩიოდნენ მაყურებელს: „რა გვეშველება ეხლა ჩვენ, შა?!.“

თემურ ჩხეიძის „გუშინდელში“ უ. ლოლაშვილის ქათქათა მუნდირში გამოწყობილი იმპოზანტური, თავდაჯერებული, დახვეწილი მანერების მაზრის უფროსის ვიზუალური პორტრეტი, საზოგადოებას სამართლიანად განაცდევინებდა კრძალვასა და პატივისცემას ძლევა მოსილი იმპერიის მსახურისადმი. უ. ლოლაშვილის ელეგანტური გრენგოლმი, კარგად ფარავდა მისი მხატვრული გმირის საარაკო სითამამესა და ავზნიანობას. იგი თანასოფლელობა თვალწინ, დაურიდებლად აუპატიურებდა ნ. ფაჩუაშვილის ფაცციას, ხოლო მოგვიანებით, უტიფრად ჩაავლებდა ხოლმე ხელს მაგიდის ქვეშ სასუნნავის პოვნის იმედით შეყუჟულ მარინა ჯანაშიას პატარა გოგოს და არც მას ინდობდა. ამ მხრივ შ. განერელიას

---

---

ნარმოდგენაში გ. ბრეგაძის მიერ შექმნილი გრენგოლმის სახე, ისევე როგორც მოგვიანებით, გოჩა კაპანაძის დადგმაში ნიკა წერედიანის სცენური გმირი, საკუთარ მდგომარეობასა და უფლებებში დაეჭვებული, ფრთხილი, თითქმის უჩინარი ჩინოვნიკი იყო. ორივე მათგანს მკაფიოდ შერჩენოდა მისი მდაბიო, საეჭვო წარმომავლობის კვალი.

გოჩა კაპანაძის მიერ სოხუმის თეატრში დადგმული სპექტაკლის დასათაურებაში, გამოკვეთილი იყო სამი კითხვის ნიშანი „გუშინდელნი???“ (2011), რაც ნათელს ხდიდა, რომ საუკუნის წინ არსებული მწვავე პრობლემები, კიდევ უფრო გამძაფრებულიყო. ნარმოდგენაში უუფლებო მდგომარეობისა და უიმედო პერსპექტივის გაცნობიერებით შეძრწუნებული ახალი თაობა, თვითმკვლელობითლა ახერხებდა ტრაგიკული სინამდვილის გაპროტესტებას, მისგან თავდახსნას.

XXI საუკუნის თავისუფალ, დემოკრატიულ საქართველოში, ისევ გვსტუმრობენ თანამედროვე, ფსევდომოდერნული ეპოქის გრენგოლმები, თუმცა არც „გუშინდელნის“ სხვა პერსონაჟების სახეები თუ პრობლემებია გახუნებული. ამ თვალთახედვით, შ. დადიანის მიერ საუკუნის წინ შექმნილი პიესა, სულ უფრო მეტი სიმძაფრით მართავს დიალოგს ახალი თაობის ქართველ თანამემამულეებთან, მით უფრო, რომ კვლავ 20-იან წლებში ვიმყოფებით, ისტორიული პროცესები კი ზოგჯერ მეორდება. როგორც შენიშნავენ მკვლევარები, 2001 წლის 11 სექტემბერს, პოსტმოდერნიზმი ნიუ იორკის ტყუპი ცათამბჯენების ნანგრევებში დაიმარხა, ხოლო თანამედროვე ინგლისური ლიტერატურის დოქტორის, ალან კირბის თქმით, „ფსევდომოდერნიზმი ნატიფ ტექნოლოგიას ჩქარი ტემპით მიერეკება აღრეული შუა საუკუნეების ბარბაროსობის ხანაში“[6].

[1] დადიანი, რაც გამახსენდა, 1959, გვ. 88.

[2] ზემოთ დასახელებული ნიგნი, გვ. 140,

[3] იქვე, გვ. 130.

[4] კიკნაძე, თეატრი და დრო, 1984, გვ. 193.

[5] გურაბანიძე, დრო და რეჟისორი, 1985.

[6] კირბი, პოსტმოდერნიზმი, 2012.

---

---

### გამოყენებული ლიტერატურა:

- ბაქრაძე ა., კინო, თეატრი, თბ., 1989;
- გეგია მ., ქართული კლასიკური დრამა და თანამედროვე თეატრი, თბ., 1988;
- გურაბანიძე ნ., დრო და რეჟისორი, უერნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1985, #6;
- დადიანი შ., რაც გამახსენდა, თბ., 1959;
- ვართაგავა ი., შალვა დადიანის ცხოვრება და შემოქმედება, თბ., 1962;
- კიკნაძე ვ., თეატრი და დრო, თბ., 1984;
- კირბი ა., პოსტმოდერნიზმის სიკვდილი და შემდეგომი ამბები, ელ. უერნ. „სემიოტიკა“, 15.11. 2012; [https://semioticsjournal.wordpress.com/2012/11/15/%E1%83%90%E1%83%9A%E1%83%90%E1%83%9C-%E1%83%99%E1%83%98%E1%83%A0%E1%83%91%E1%83%98-%E1%83%9E%E1%83%9D%E1%83%A1%E1%83%A2%E1%83%9B%E1%83%9D%E1%83%93%E1%83%94%E1%83%A0%E1%83%9C%E1%83%98%E1%83%96/\(01/03/2021\)](https://semioticsjournal.wordpress.com/2012/11/15/%E1%83%90%E1%83%9A%E1%83%90%E1%83%9C-%E1%83%99%E1%83%98%E1%83%A0%E1%83%91%E1%83%98-%E1%83%9E%E1%83%9D%E1%83%A1%E1%83%A2%E1%83%9B%E1%83%9D%E1%83%93%E1%83%94%E1%83%A0%E1%83%9C%E1%83%98%E1%83%96/(01/03/2021))
- ულენტი ბ., ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია, ტ. 3, თბ., 1978;
- ქუთათელაძე თ., შალვა განწერელის თეატრი, თბ., 2011;
- ჭიბლაძე გ., კრიტიკული ეტიუდები, ტ. 3, თბ., 1959;
- ციციშვილი გ., შალვა დადიანი, ცხოვრება და შემოქმედება, თბ., 1974.

---

---

**თინათინ ქათამაშვილი,**  
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს  
სახელმწიფო უნივერსიტეტის დრამის ფაკულტეტის ასისტენტ-  
პროფესორი  
საშემსრულებლო-შემოქმედებითი ხელოვნების  
მიმართულების დოქტორანტი,  
ხელმძღვანელი: მთ. მეცნიერ-თანამშრომელი  
**თამარ ქუთათელაძე**

## **წარმოსახვის განვითარება მსახიობის ოსტატობის სწავლების პროცესში**

პროფესიული სამსახიობო სკოლის დაფუძნებიდან დღემდე, აქტიურად მიმდინარეობს მსჯელობა და მოთხოვნა თანამედროვე გამოწვევების გათვალისწინებით, მომავალი მსახიობის სწავლების ეფექტური მეთოდოლოგიის ფორმირების, ტრადიციული პედაგოგიური სისტემის რეფორმირებისა და განვითარებისთვის. სულ უფრო ხშირად ვხვდებით სცენის ოსტატთა მიერ შემუშავებული მეთოდების შეჯერებისა და ანალიზის ცდებს. თეორიასა თუ პრაქტიკაში ხშირია პრობლემები, რომელთა გადაჭრაც მხოლოდ ცნობილი ოსტატებისა თუ პედაგოგების მეთოდთა კოპირებით შეუძლებელია. საკვლევი საგნის სპეციფიკიდან გამომდინარე, სტუდენტი-მსახიობის სწავლის, წვრთნის, აღზრდის პროცესი და მეთოდოლოგია, ყველა კონკრეტულ პედაგოგთან ინდივიდუალურია. სამსახიობო ოსტატობა განსაკუთრებული დარგია, სადაც ძირითად სამუშაო ინსტრუმენტად გვევლინება ხელოვანის არა მხოლოდ მეტყველება ან პლასტიკა, არამედ მისი ყურადღება, წარმოსახვა და სულერი სამყარო. მსახიობი ისევე სრულყოფილად უნდა ფლობდეს საკუთარ ფსიქო-ფიზიკურ აპარატს, როგორც ტანმოვარჯიშე სხეულის კუნთოვან სისტემას, პიანისტი თითებს, მხატვარი ფუნჯს ხელის მტევანში და ა. შ. მსახიობს სხვა მასალა მხატვრული სახის შესაქმნელად არ გააჩნია. მისი მასალა საკუთარი სხეული და შინაგანი სამყაროა. სამართლიანად მიაჩნდა ალექსანდრე თაიროვს – „მსახიობში ჩადებული უნდა იყოს ფსიქოლოგის,



---

---

სკულპტორის, მუსიკოსის, კომპოზიტორის, პოეტის პოტენციალი“.[1] უდავოა, რომ ფსიქო-ფიზიკური იმპულსები ორგანულადაა ერთმანეთთან დაკავშირებული. მსახიობი ორივე მათგანს თანაბრად უნდა ფლობდეს და მარტივად შეეძლოს საკუთარი სხეულისა და ფსიქიკის მართვა. სწორედ აღნიშნულის მიღწევას ისახავს მიზნად მსოფლიო და ქართული თეატრალური სკოლის გამოცდილების გათვალისწინებითაც (კ. სტანისლავსკი, მ. ჩეხოვი, ვ. მიეერხოლდი, ე. გროტოვსკი, პ. ბრუკი, მ. თუმანიშვილი, ლ. იოსელიანი, შ. განერელია), მომავალი აქტიორის აღზრდისათვის განკუთვნილი, ჩვენ მიერ შედგენილი კომბინირებული ტრენაჟების სისტემა.

ტრენაჟების კომბინირებულ სისტემაში მოიაზრება, როგორც უკვე არსებული და აპრობირებული ე. წ. ქრესტომათიული ტრენაჟები, ასევე, ჩვენს მიერ მოძიებული, ინტერპრეტირებული, შეთხზული, მრავალწლიანი პრაქტიკული გამოცდილების შედეგად შემუშავებული, ადაპტირებული სავარჯიშოები. მსახიობის ოსტატობის სწავლებისას, განახლებული ტრენაჟების კომბინირებული სისტემით, მიმდინარეობს სტუდენტთა ყურადღებისა და წარმოსახვის განვითარების საკვლევი პროცესი. იგი მოიცავს იოგას ელემენტებს, მართვად მედიტაციას, ფიზიკურ თვითშეგრძნებებს, არავერბალურ კომუნიკაციას და ა. შ. ამჯერად ჩემი მიზანია ყურადღების, კუნთების თავისუფლების და წარმოსახვის ტრენაჟებზე ყურადღების შეჩერება, რაც უკლებლივ ყველა სამსახიობო სკოლის ფუნდამენტურ ქვაკუთხედს წარმოადგენს.

ტრენაჟები სწავლების პირველივე დღიდან იწყება, ვინაიდან სტუდენტები სრულიად უცხო, მათთვის შეუცნობელ გარემოსა და დისციპლინასთან იწყებენ ურთიერთობას, რომლის შესწავლის სწორ საწყისზეც, მნიშვნელოვნადაა დამოკიდებული მათი მომავალიცა და პროფესიონალიზმიც. პირველ ეტაპზე ტრენაჟებად თამაშის პრინციპს გამოვიყენებთ. ამით ვესწრაფით აქტიური, დინამიკური და საინტერესო გავხადოთ სწავლის პროცესი, რაც ძირითადად სტუდენტების ერთმანეთთან, პედაგოგთან, გარემოსთან ადაპტაციასა და ერთიანობას, ანსამბლურობის შერწყმებას ემსახურება. გუნდურობას, ჯგუფის ერთიანობის შეგრძნებას, დიდი

---

---

მნიშვნელობა ენიჭება სწავლების პროცესში. ყურადღების სავარჯიშოები გახლავთ საყრდენი, ძირითადი ბაზისი მსახიობის ოსტატობის სწავლების მიმდინარეობის დროს, რადგან ის ბმამია ყველა დანარჩენი უნარის განვითარებასთან.

**ყურადღების სავარჯიშოები ავითარებენ შემდეგ უნარ-ჩვევებს:**

**1. ვიზუალური და სმენითი ყურადღების უნარს;**

შედგად, სტუდენტის თვალი და სმენა უკვე სწრაფად, ზუსტად, უტყუარად აღიქვამს და იმასხოვრებს ამა თუ იმ საგანს და ბგერას, სხვადასხვა დეტალს. შესაბამისად, ერთხელ ხილულისა და მოსმენილის აღდგენა-გახსენებას სულ უფრო იოლად ახერხებენ. მათ აღარ სჭირდებათ გრძნობის ორგანოებისა და მეხსიერების უკიდურესად მობილიზება და დაძაბვა. მეხსიერების გავარჯიშებასთან ერთად, ყურადღებაც მახვილდება, რათა ესა თუ ის დეტალი, ნიუანსი, იოლად აღსაქმელი და დასამახსოვრებელი გახდეს.

**2. სივრცეში კოორდინაციას;**

სტუდენტმა უნდა შეძლოს დაუბრკოლებელი მოძრაობა, გადაადგილება, დეკორაციასთან და პარტნიორთან ურთიერთობა ჩაბნელებულ სცენაზეც კი.

**3. მეხსიერებას როგორც ფოტოგრაფიულს, ისე კოგნიტიურსა და ემოციურს.**

**4. დაკვირვების უნარს.**

მომავალმა აქტიორმა უნდა შეძლოს ყველაზე უბრალო, ყოფით ნივთებშიც კი აღმოაჩინოს რაღაც გამორჩეული, სახასიათო, ინდივიდუალური ნიშან-თვისებები. მსახიობი მოვალეა, რომელიმე საგნის, ან პერსონაჟის შესწავლისას, ნაცნობ საგანსა და პერსონაჟში, არა მხოლოდ თავად შეძლოს შეუცნობლის შეცნობის განსახიერება, არამედ, მაყურებელსაც განაცდევინოს ამ უნიკალური თვისების მოულოდნელი აღმოჩენით გამოწვეული სახიერი განცდა=განსახიერების უეცარი სიხარული ან წუხილი.

ტრენაჟები იწყება მარტივი თამაშებით. ეს გახლავთ: საგნების დამახსოვრება, თანაჯგუფელების გამოცნობა, დაკვირვებები, თვალახვეული სტუდენტის სივრცეში კოორდინაციის, სმენითი და ვიზუალური ყურადღების სავარჯიშოები, სხეულის

---

---

ფლობის ელემენტები. თითოეულ შეთავაზებულ სავარჯიშოში, პირველადი ამოცანა ეტაპობრივად რთულდება. მარტივს ენაცვლება კომპლექსური სავარჯიშოები. მათი მეშვეობით, ერთდროულად ვარჯიშდება და ვითარდება რამდენიმე კომპონენტი. ამასთან ერთად, პედაგოგი ცდილობს სტუდენტს შეუქმნას ექსტრემალური ვითარება, რომ სწორედ ამ ექსტრემუმში შეაძლებინოს როგორც სმენითი, ისე ვიზუალური ყურადღების მოკრება, ნივთებისა და მათი განლაგების დამახსოვრება, შემდგომ კი მათი აღდგენა. ასევე ვარჯიშდება პერიფერიული მხედველობაც. ამ დროს სტუდენტი ასრულებს სრულიად განყენებულ სამუშაოს – ალაგებს ფურცლებს და პერიფერიული მხერით აკონტროლებს პარალელურად მიმდინარე მოვლენებს. მნიშვნელოვანია მოძრაობითი ტრენაჟებიც, რომლებითაც სტუდენტი სწავლობს საკუთარი სხეულის ფლობას.

ყურადღების სავარჯიშოების დანიშნულებაა – მომავალ მსახიობს გამოუმუშაოს სწრაფი აზროვნების უნარი, გაუვარჯიშოს მხედველობითი მემორიზაცია, გაუმახვილოს ყურადღება. ყველა ეს თვისება, არტისტის სასცენო შემოქმედებითი ცხოვრების აუცილებელი კომპონენტებია.

აქტიორის პროფესიაში უმნიშვნელოვანესია აგრეთვე კუნთების თავისუფლება. ცნობილია, რომ ყურადღების მაქსიმალური კონცენტრირება შეუძლებელია კუნთების განთავისუფლების გარეშე. სტუდენტის პროფესიონალ მსახიობად აღზრდის ეს ერთ-ერთი მაგისტრალური საკითხი, არაერთ თეატრალურ მოღვაწესა თუ რეფორმატორს მიაჩნდა სავალდებულოდ (როგორც ჩვენში, ისე საზღვარგარეთ). ამ პრობლემების მოგვარებას რუსული თეატრის რეფორმატორმა კონსტანტინე სტანისლავსკიმ, მთელი თავი უძღვნა თავის ქრესტომათიულ წიგნში „მსახიობის მუშაობა თავის თავზე“. ვოლდემარ პანსო წერდა: „კუნთური შეზღუდვა, როგორც ძალის სტიქიური თანამგზავრი, მსახიობის მუდმივი მტერია. იგი ხელს უშლის აზროვნებას და გზას უკეტავს ნამდვილ გრძობას. ამიტომაც, სცენისათვის უაღრესად საჭიროა, შეგეძლოს მოდუნება და ყოველივე ამას ხელი უნდა შეუწყოს ტრენაჟმა.“ [2] ყურადღების მაქსიმალური კონცენტრაციისთვის,

---

---

---

---

აუცილებელ წინაპირობად სწორედ კუნთების თავისუფლება მიიჩნევა. პრობლემის სირთულის გათვალისწინებით, სხეულის დაჭიმულობისაგან განთავისუფლების მაღალი ხარისხის მისაღწევად, მნიშვნელოვნად მიგვაჩნია მსახიობის ოსტატობის სწავლებს პროცესში, უკვე აპრობირებულსა და ჩვენ მიერაც დამკვიდრებულ ტრენაჟთა შორის, უძველესი კულტურის მქონე იოგას სავარჯიშოების ჩართვაც (შესაძლოა მათი სხვადასხვა სახის ინტერპრეტაციებიც).

იოგა სულიერი და ფიზიკური სავარჯიშოების კომპლექსია. მათი ფორმირება ინდუიზმისა და ბუდიზმის სხვადასხვა მიმდინარეობაში განხორციელდა და მიზნად ისახავს პიროვნების თვითრეალიზაციისათვის გარკვეული ფუნდამენტის მოწესრიგებას. აღსანიშნავია ისიც, რომ იოგას ათასწლოვანი მოძღვრება, იმ ცოდნას ინახავს, რომელიც ზეცნობიერების კარს ხსნის. იოგა გვთავაზობს თეატრალური ხელოვნებისთვის ეფექტურ „მასალა-სავარჯიშოებს“, რომელთა დახმარებითაც შესაძლებელია მსახიობმა შეისწავლოს, გააცნობიეროს, უკეთ მართოს და გამოავლინოს საკუთარი შინაგანი პოტენციალი, ფარული თუ შეუცნობელი ფიზიკური და გონებრივი რესურსი.

იოგა ინდოეთის სულიერი გამოცდილების ერთ-ერთი უძველესი და ღრმა მოვლენაა. ამ მხრივ მას ანალოგი არ მოეპოვება და მისი ასანების (პოზები) სერია, სრულყოფს მსახიობის მოქნილობას, მიანიჭებს სულიერ და ფიზიკურ ჰარმონიას. სტანისლაფსკის „სისტემის“ ერთ-ერთ საფუძველსაც სწორედ იოგა წარმოადგენდა.

იოგას სამ ძირითად ელემენტთაგან (ასანები – იოგას პოზები), პრანაიამა (სუნთქვითი ვარჯიშები და მედიტაცია), ასანა – იოგას ერთ-ერთი ძირითადი საფეხურია. ასანების სისტემას, არა მხოლოდ მედიტაციის, არამედ ტრენაჟებისთვისაც იყენებდა ბევრი უცხოელი შემოქმედი (მაგალითად, მ. ჩეხოვი, ე. გროტოვსკი და სხვა). აურაცხელი რაოდენობის ასანთაგან, ტრენაჟებში განსაკუთრებით ეფექტურია შავასანა ანუ „მკვდარი პოზა“ („შავა“- გვამს ნიშნავს). ამ დროს, სტუდენტები წვებიან იატაკზე და ათავისუფლებენ ყველა კუნთს. აუცილებელია არა მხოლოდ კუნთების მოღუნება, არამედ ყველა ფიქრის

---

---

დათრგუნვა, ყურადღების გადართვა საკუთარი შეგრძნებების გააზრებაზე. იოგას სავარჯიშოები კუნთების თავისუფლების უზრუნველყოფასთან ერთად, სხეულზე გონების კონტროლსაც უზრუნველყოფს. კუნთების განთავისუფლება, დაჭიმვა, მართვის პრობლემა – უშუალო კავშირშია ფსიქიკასთან. ამიტომაც ყველა ტრენაჟი, ყურადღების კონცენტრაციიდან წარმოსახვით სავარჯიშოებამდე, იწყება სხეულის დაჭიმულობისაგან განთავისუფლებით, რაც ყველა კუნთის სრული თავისუფლებით მიიღწევა.

კუნთების განთავისუფლების სავარჯიშოების ჩასატარებლად, აუცილებელია მსახიობის მიერ საკუთარი ანატომიური აგებულების ცოდნა. თუ სხეული თავისუფალია, მიმდინარეობს ყურადღების მაქსიმალური კონცენტრაცია და იქმნება აუცილებელი ბაზა წარმოსახვის განსავითარებელი სავარჯიშოების დასაწყებად, ხოლო წარმოსახვის წარმოშობისა და განვითარების საკითხი, მისდამი დიდი ინტერესის მიუხედავად, დღემდე ერთ-ერთი პრობლემური თემაა. უკავშირდება ქვეცნობიერს, ინდივიდუალიზმს, ხოლო მისი მექანიზმის სრულყოფილი შესწავლა კვლავ რჩება თეთრ ლაქად შემოქმედებით ფსიქოლოგიაში.

ქართველი ფსიქოლოგის, რევაზ ნათაძის ექსპერიმენტებით დადასტურდა, რომ წარმოსახვა უშუალო კავშირშია მსახიობისათვის აუცილებელ ისეთ უნართან, როგორცაა გარდასახვა. ჩატარებული კვლევების შედეგად, რ. ნათაძემ დაადასტურა, რომ სასცენო გარდასახვის საფუძველია მსახიობის მიერ წარმოსახვით, ფანტაზიით შემუშავებული განწყობა. გაირკვა, რომ სასცენო გარდასახვისა და სცენურ სახეთა შექმნის ფუნდამენტს, სწორედ წარმოსახვით შემუშავებული განწყობები ქმნიან, ხოლო „მსახიობის ნიჭიერებას, წარმოსახვით განწყობათა შემუშავების უნარი უკავშირდება“.[3] ამიტომაც წარმოსახვის უნარის განვითარება, ერთ-ერთი მთავარი ამოცანაა სტუდენტის შემოქმედად ჩამოყალიბებისას. სწორედ წარმოსახვის შედეგად ითხზება ნებისმიერი სცენური თუ ეკრანული მხატვრული სახე, – გმირის პლასტიკა, მეტყველების მანერა, მიმიკა თუ სხვა...

წარმოსახვა – ესაა უნარი, რაც აიძულებს შემოქმედსა თუ

---

---

მეცნიერს, გამოიგონოს, შეთხზას, შეავსოს საკუთარი სამყარო სხვადასხვა ხატებით. წარმოსახვას შეუძლია შეცვალოს სტუდენტის განწყობა, მართოს მისი ფიზიოლოგიური ფუნქციები: არტერიული წნევა, გულისცემა, გააძლიეროს იმუნიტეტი, ააჩქაროს სისხლის მოძრაობა, დათრგუნოს სტრესი და სხვა. ყოველივე ეს კიდევ ერთხელ ადასტურებს, რომ ადამიანის ფსიქიკა და ფიზიოლოგია ურთიერთგანპირობებულობის პრინციპითაა ერთმანეთთან გადაჭაჭვული. ცნობიერებასა და ორგანიზმს შორის მჭიდრო კავშირია დამყარებული. წარმოსახვა მსახიობის ნიჭიერების უპირველესი ინდიკატორია, რომლის მეშვეობითაც ვითარდება და ღრმავდება მისი შემოქმედებითი ტალანტი.

სალექციო პროცესში ინტენსიურად ვიკვლევთ და ვაზუსტებთ წარმოსახვის სხვადასხვა მიმართულებით განვითარების ხერხებს. ამისათვის მივმართავთ წარმოსახვის განვითარებას მარტივიდან რთულისკენ. იგი იწყება მართვადი მედიტაციით, ანუ ცნობიერი ტრანსის მდგომარეობით (სხეულის ტემპერატურული ცვლილებები). წარმოსახვასთან უშუალო კავშირშია აგრეთვე ფიზიკური თვითშეგრძნება – სტუდენტს ეძლევა ამოცანა, რომ მან თავისი სხეული წარმოიდგინოს როგორც სხვადასხვა მასალის, ფერისა თუ ორგანოსაგან შექმნილი (ხის, ბამბის, სილიკონის, მეტალის და ა.შ. შავი, წითელი, მხოლოდ გული და სხვა). სტუდენტებმა უნდა წარმოიდგინონ და სახიერად წარმოადგინონ თავიანთი შეგრძნებები, მათ შორის – საკუთარ შინაგან სამყაროში ცალკეული ანატომიური აგებულების განცდა, ემოციური მახსოვრობით აღდგენილი მოგზაურობა წარსულში, გალაქტიკაში, მატერიალურსა თუ ირეალურ სამყაროში და სხვა.

ჩვენ მიერ შედგენილი კომბინირებული ტრენაჟების სისტემის ეფექტების დასადგენად, კვლევის პროცესში ჩავრთეთ ექსპერიმენტული ფსიქოლოგია. ჩვენი მიზანია განვსაზღვროთ წარმოსახვისა და ყურადღების ზრდის უნარების ამპლიტუდა ექსპერიმენტულ და საკონტროლო ჯგუფებში (ექსპერიმენტული ჯგუფის პარალელურად არსებობს საკონტროლო ჯგუფი, რომელიც გადის მსახიობის ოსტატობის

---

---

კურსს კომბინირებული ტრენაჟების გარეშე). ექსპერიმენტის შედეგად დავადგენთ, თუ როგორ ვითარდება წარმოსახვა და ყურადღება ტრენაჟების ერთწლიანი სისტემატური ციკლის ჩატარების შემდეგ. პირველი ეტაპი დასრულებულია (გაიზომა წარმოსახვისა და ყურადღების კონცენტრაციის უნარები კომბინირებული ტრენაჟების დაწყებამდე). პირველი ეტაპი მოიცავდა (ტორენსის, მედნიკის, გილფორდის, ტუნიკის) ტესტებს და იგი ფსიქოლოგიის დოქტორის მეთვალყურეობის ქვეშ წარიმართა. შემდეგი ტესტირება დაიგეგმა წლის ბოლოს, რაც მოგვცემს საბოლოო შედეგს, თუ რა სახის ხარისხითა და მასშტაბით განვითარდა სტუდენტთა წარმოსახვა და ყურადღების კონცენტრაციის უნარები. კვლევის მიზანია მეცნიერულად დავადასტუროთ ჩვენ მიერ შერჩეული სისტემის შედეგები. აღნიშნული ექსპერიმენტი გახლავთ პირველი მეცნიერული კვლევა არა მხოლოდ ქართულ თეატრალურ პრაქტიკაში, არამედ ზოგადად, როგორც ქართულ, ისე ევროპისა და ამერიკის (ჩვენთვის ნაცნობ) წამყვან თეატრალურ სკოლებში.

[1] Таиров, Из записок, 1964, ст. 74-77-78.

[2] Пансо, Уроки мастера, 2013, ст. 75.

[3] მირცხულავა, ხელოვნების ფსიქოლოგია, 2010, გვ. 106.

### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

- მირცხულავა რ., ხელოვნების ფსიქოლოგია, თბ., 2010,
- Пансо В., Уроки мастера, Труд и талант актера, М., 2013,
- Таиров А., Из записок А. Я. Таирова, жур. «Театр», М., 1964, №10.

**მზია მანჯავიძე,**  
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრის და კინოს  
სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი,  
ხელმძღვანელი – **ელისაბედ ერისთავი,**  
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

## **უხმო კინოს ხმოვანება და ხმოვანი კინოს საწყისები**

კინოს ესთეტიკა, დასაწყისში, ეფუძნებოდა გამოსახულებისა და მოძრაობის კონცეფციას, რაც, თავის მხრივ, მუსიკალური განვითარების ლოგიკას უკავშირდებოდა: ტემპო-რიტმული თვისებებით, პლასტიკურობითა თუ საერთო კომპოზიციური ლოგიკით, დროში ორგანიზებითა და მეტრო-რიტმიკის ერთობლიობით, რისი მეშვეობითაც მუსიკა უხმო ფილმის ძირითად ემოციურ და ფსიქოლოგიურ-ესთეტიკურ საფუძვლად იქცა.

მუსიკა კინოხმოვანების ერთადერთი სახეობაა, რომელსაც ხელოვნების სხვა ჟანრებისგან განსხვავებით, გააჩნდა ის ასოციაციური, აბსტრაქციონისა და განზოგადების თვისებები, რომლებიც კინემატოგრაფის განვითარებისთვის იყო საჭირო.

კინემატოგრაფის არსებობის პირველ საფეხურზე ფილმები ტიტრების გარეშე გადიოდა, რაც მაყურებელში გაუგებრობას იწვევდა. ხმის არქონის გამო, რეჟისორები კადრში ბგერის შესაგრძობად, არაერთ ხედვით ეფექტს იყენებდნენ – ახლო ხედვით აჩვენებდნენ ყველაფერს, რაც ხმოვანების ასოციაციას გამოიწვევდა, მაგრამ ეს მოქმედების განვითარებისა და კინოსურათის მთლიან აღქმას გარკვეულწილად ამძიმებდა.

დეკლამატორებმა, პირველი უხმო ფილმების გამხმოვანებლებმა, რომლებიც კინემატოგრაფის გამოგონებამდე, „ჯადოსნური ფარნის“ მოძრავ სურათებს მუსიკალური ხასიათის კომენტარებსაც უკეთებდნენ, კინოში გადაინაცვლეს. ასრულებდნენ კონფერანსიეს ფუნქციას და კომენტარების გარდა, კულმინაციურ



---

---

მომენტებში, დრამატურგიული ეფექტისთვის, შეცხილებით „აძლიერებდნენ“ კადრებს. თუმცა, მათი ხმა კინოდარბაზისთვის მაინც არასაკმარისი იყო, საპროექტო აპარატის ძლიერი გუგუნის გამო.

შემდეგ გაჩნდა ტიტრები, რომლებმაც დაჩეხეს და შეანელებს ფილმების დინამიკა. გაჩნდნენ ტაპიორები, რომლებიც პიანინოზე ქუჩის „შლიაგერებსა“ და პოპულარულ სიმღერებს ასრულებდნენ და ასე თუ ისე, ხმის რეჟისორებად წარმოდგებოდნენ, რომელთა ნიჭი და უნარი განსაზღვრავდა ფილმის ხმოვან დრამატურგიას. მათი შექმნილი მუსიკალური ფონი ემოციური და ხან დინამიკური აქცენტის ფუნქციას ასრულებდა, რაც, ამავე დროს, ეკრანული გამოსახულების ეფექტს აძლიერებდა.

თანამედროვე კინომკვლევარებმა დაადგინეს, რომ ფორტეპიანოს გარდა, კინოსეანსების დროს სხვა ინსტრუმენტებსაც იყენებდნენ – არლანს, ორკესტრიონს, ვიოლინოს და სხვა. ნელა-ნელა, პატარა ანსამბლებიდან სერიოზული შემადგენლობის ორკესტრები ჩამოყალიბდნენ, რომლებიც ეკრანის წინ, სპეციალურ ორმოში თავსდებოდნენ, როგორც ოპერაში. კინოდირიჟორის შრომა არც ისე იოლი იყო, რადგან ორკესტრს ფილმის მუსიკალური ფონის დასამუშავებლად მხოლოდ ორი-სამი დღე ეძლეოდა. ტექნიკური სირთულეების გამო კი, ახალი პარტიტურის კარგად ათვისება თითქმის შეუძლებელი იყო.

ორკესტრების რეპერტუარი ძირითადად მსუბუქი მუსიკისა და ცნობილი კომპოზიტორების პოპულარული ნაწარმოებისგან შედგებოდა. ხანდახან, ორკესტრის უღერადობა თრგუნავდა და ფარავდა კინოსურათს. დირიჟორი მაყურებლის ყურადღების დაპყრობას ცდილობდა – მიმდინარეობდა თავისებური ბრძოლა მსმენელის მოსაპოვებლად. პატივმოყვარეობის დასაკმაყოფილებლად, ორკესტრები ხან კლასიკურ მუსიკასა და რომანსებსაც ასრულებდნენ, უარყოფდნენ სპეციალურ კრებულებს და ამა თუ იმ ფილმის გასაფორმებლად რომელიმე ერთ კომპოზიტორს მიმართავდნენ. მაგალითად, დებიუსის ან ჩაიკოვსკის. მათი წყალობით, ოპერისა და კონცერტის მსმენელთა ვიწრო წრე მნიშვნელოვნად გაიზარდა

---

---

კინოსეანსებზე მოსიარულე პუბლიკით, რომლის გემოვნება, ასეთი მუსიკალური ნომრების წყალობით, დაიხვეწა და განვითარდა.

იყო გამონაკლისი შემთხვევებიც. მაგალითად, ცნობილია, რომ უხმო კინოს, ყველასთვის საყვარელი არტისტი ჩარლი ჩაპლინი, იმის გარდა, რომ თავის ფილმებში თავად თამაშობდა მთავარ როლებს, ასევე თხზავდა ფილმის მუსიკას, რომელიც ორკესტრის არანჟირებით შესრულებული, ჰარმონიულად შეესატყვისებოდა ჩაპლინის ფილმების გამოსახულებას.

ორიგინალურ მუსიკას კინომრეწველები მხოლოდ ხანგრძლივი ქრონომეტრაჟის ფილმებისთვის უკვეთავდნენ, რადგან ეს დიდი ფუფუნება იყო. სწრაფ რეჟიმში მომუშავე კომპოზიტორს მუსიკის შესაქმნელად 3-4 კვირა ეძლეოდა. ამ დროში, პარტიტურის დაწერაც ვალეობდა, რაც, ფაქტობრივად, ოპერის პარტიტების რაოდენობას უახლოვდებოდა.

კინოკომპოზიტორი კინომუსიკის კომპოზიციების საუბუქვლად ფილმის დრამატურგიული განვითარების კულმინაციურ პუნქტებს იღებდა და მას ფორმასა და შინაარსს აძლევდა.

კინოს მკვლევარ რიკ ალტმანის ცნობით, უხმო ფილმების აკომპანემენტი ყოველთვის ერთფეროვანი არ იყო – კინოთეატრები ექვსამდე, სხვადასხვა ურთიერთ კონკურირებადი ხმოვანების სტრატეგიებს მიმართავდნენ, როდესაც მუსიკალურ აკომპანემენტთან ერთად ასევე გამოიყენებოდა სინქრონული ხმები ეკრანის უკნიდან.[1]

1910 წელს უხმო კინოს ხმოვანებამ კომერციული კინოინდუსტრიის ფორმის მიღება დაიწყო. არსებული მოთხოვნილებების შესაბამისად. ხმისა და გამოსახულების თანხვედრის ექსპერიმენტი უკვე სერიოზულ ტექნიკურ მიღწევებს ემყარებოდა.

გრამოფონის ფირფიტებზე დაიწყო საორკესტრო მუსიკის ჩაწერა კონკრეტული ფილმებისთვის. თუმცა თავი იჩინეს ისეთმა სირთულეებმა, როგორცაა ფირფიტის 10- წუთიანი ხანგრძლივობა. ამ პერიოდში ეკრანებზე 60 ან 90-წუთიანი კინოსურათებს უჩვენებდნენ.

აღსანიშნავია, სინქრონული ფონოგრამის ჩაწერის ხერხების განსხვავებულობა ამერიკასა და საფრანგეთში.

---

---

---

---

კინომუსიკის სპეციალური კრებულებში, კინოთეკებში, სქემური ტიპის სახასიათო პიესები შედიოდა, რომლებიც მუსიკალურად კომენტირებდნენ ფილმის ისეთ ემოციურ მოვლენებს, როგორებიც იყო, ვთქვათ, კატასტროფა, დაძაბულობა, საზიგო დიდებულება, მისტიკა, საფრთხე, სიყვარული, გამარჯვება და ა.შ.

პირველი კრებული ბერლინში, 1919 წელს, გამოსცა იტალიელმა ჯუზეპე ბერემ, რომელიც მალევე გახდა პოპულარული. ამ კინოთეკის ფორმა განსაზღვრული იყო – გამოყენება მხოლოდ მოკლე ეპიზოდებში შეიძლებოდა.

ფრანგი კრიტიკოსი მიშელ კიონი ნაშრომში „ხმოვანების ხელოვნება“ ამტკიცებს, რომ უხმო კინოს ეპოქა არ დასრულებულა ბგერითი ტექნოლოგიის შემოსვლით, არამედ გვიანდელ ფილმებშიც გრძელდება.[2]

2011 წელს მიშელ ჰაზანავიჩუსის შავ-თეთრ უხმო ფილმში „არტისტი“, ნაჩვენებია 1927-1930 წლების კინემატოგრაფიის ხმის შესვლასთან დაკავშირებული ვნებათაღელვა. ის აწყობილია უხმო კინოს ტემპო-რიტმული და მონტაჟური პრინციპით, ტიტრების თანხლებითა და კომპოზიტორ ლეონიდ ბურსის მიერ 30-იანი წლების სიმღერების გამოყენებით შექმნილი მთამბეჭდავი საუნდტრეკით.

კინოსურათი იმის ბრწყინვალე ნიმუშია, რომ შესაძლებელია, უხმო კინოს აღორძინებით, თანამედროვე კინემატოგრაფს დაუბრუნდეს ამ სახეობის ჭეშმარიტად კინემატოგრაფიული სურნელი, რაც კიდევ უფრო გაამრავალფეროვნებს დღევანდელ კინოსამყაროს.

კინემატოგრაფში ხმოვანების შემოსვლის იდეა და მცდელობა, ერთდროულად, ერთმანეთისგან დამოუკიდებლად, რამდენიმე ქვეყანაში გაჩნდა – როგორც ჩანს, სამყაროში ხმოვანი კინოს იდეის რეალიზაცია მომწინფებული იყო. პირველი მცდელობა გაცილებით ადრე, დევიდ უორქ გრიფიტს ეკუთვნოდა. მან, 1915 წელს, „ერის დაბადებაში“ „ხმოვანების სისტემის“ აპარატურა წარმოადგინა, თუმცა, ეს გაბედული ცდა ნაკლებად პრაქტიკული გამოდგა).

ყველასათვის ცნობილია, რომ 1889 წელს თომას ედისონის ასისტენტ ლიქსონის გამოგონებამ (ფილმის

---

---

ხმოვანების აპარატი „კინეტოფონი“) კინოინდუსტრიაში ფეხი ვერ მოიკიდა ეკრანისა და გამოსახულების სიმცირის გამო, რადგან მაყურებელი ფართო ეკრანსა და ნატურალური ზომის ადამიანების გამოსახულებას აძლევდა უპირატესობას, „კინეტოფონი“ კი ხმას მხოლოდ მცირე ეკრანზე იძლეოდა. ტექნიკა ჯერ კიდევ არ იყო სათანადოდ განვითარებული. ასე რომ, სარბიელი ჯერ ისევ ლუმიერების უხმო ფილმებს რჩებოდა, რომლებსაც დიდ ეკრანზე აჩვენებდნენ. იმის გამო, რომ უხმო ფილმების წარმოება შედარებით იაფი უჯდებოდათ, ამერიკელმა კინომწარმოებლებმა დიქსონის გამოგონების პატენტი შეისყიდეს და დააკონსერვეს – მათ ინტერესში არ იყო ზედმეტი ხარჯის გაღება ფილმში ხმოვანების შესატანად, თუნდაც კინოს განვითარებისთვის. მაგრამ კინოინოვაციასა და პროგრესს უკვე ვერანაირი მუხრუჭი ვერ შეაჩერებდა.

კინეტოფონი ფრანგული წარმოშობის ქრომოფონმა და ამერიკულმა სინეფონმა შეცვალეს, რომლებიც 1923 წელს ამერიკელმა მეცნიერმა ფორესტმა შეისყიდა და შემდგომში დახვეწილი ფორმით დაიწყო მისი გამოყენება.

ნამდვილი ხმოვანი ფილმი 1927 წელს სტუდია „გოვეტონმა“ გადაიღო – მხატვრული კინოსურათი „დონ ჟუანი“, რომელიც, როგორც პირველი, რატომღაც არ დაფიქსირდა. ოფიციალურად, პირველ ხმოვან ფილმად სახელდება „ჯაზის მოძღერალი“, რომელიც ასევე 1927 წელს გადაიღო ალან ქროსლანდმა „უორნერ ბრაზერს“ კომპანიაში, ელ ჯოლსონის მონაწილეობით.

უხმო კინოდან ხმოვანზე გადასვლამ პრობლემები წარმოშვა, დაიწყო შეხლა-შემოხლა და კამათი, რომ შეიძლებოდა ხმოვანების ბოროტად გამოყენების საშიშროება გაჩენილიყო.

„ხმოვანი და მოლაპარაკე ფილმების გამოჩენა, სახელმწიფოში დატრიალებულ რევოლუციას ჰგავს“, [3] – წერს ფრანგი რეჟისორი რენე კლერი. ის თვლიდა, რომ ხმოვან ფილმებთან დაკავშირებული საშიშროება მართლდებოდა, რომ, რა თქმა უნდა, „უხმო კინო ყოველთვის თავის სიმალლეზე ვერ იდგა, მაგრამ ისეთ დონეზე არ დაცემულა, როგორც ხმოვანი ფილმების დიდი ნაწილი“. [4]

- 
- 
- [1] Клер, Ритм, 1988.  
[2] Chion, Film, 2009.  
[3] Клер, დასახელებული ნაშრომი.  
[4] Клер, დასახელებული ნაშრომი.

**გამოყენებული ლიტერატურა:**

- Altman R., silent Film Sound, Columbia University Press, 2007.
- Веисенберг Е., Конец немого кино (перевод – А. Шорин), 1929.
- Chion M., Film, A Sound Art, Columbia University Press, 2009.
- Дюлак Ж., Статья „Эстетика“ Помехи. Интегральная синеграфия. По книге „Из французкой киномисли: Немое Кино 1911-1933 г.
- Клер Р., Ритм, По Книге „Из французкой киномисли: Немое Кино-1911-1933“, Искусство,
- Kalinak K., Film Music: A Very Short Introduction, Oxford University Press, 2010.

---

---

## მედის კვლევები

**ვლადიმერ (ლადო) ტატიშვილი**  
სოციალურ მეცნიერებათა დოქტორი,  
მედის და მასობრივი კომუნიკაციის მიმართულების ასისტენტ-  
პროფესორი

## საბჭოთა იდეოლოგია და გადასახლებული ჯაზი (საბჭოთა ჯაზი, რეპრესიები, წითელი რეჟიმი)

„ლამის სიჩუმე ეხმარება გონებას დაისვენოს სამუშაო დღის სხვადასხვა, თუმცა უმნიშვნელო მწუხარებისგან, თითქოსდა, გულში ჩურჩულებს დიდი და პატარა ხალხის მსოფლიო შრომის საზეიმო მუსიკა, ისტორია ახალი სიმღერისა, რომელიც ასე მამაცურად დაიწყო ჩემი სამშობლოს მშრომელმა ხალხმა. მაგრამ მოულოდნელად იდიოტური ჩაქუჩი იწყებს დელიკატურ სიჩუმეში მშრალად დაკაკუნებას – ერთი, ორი, სამი, ათი, ოცი და მათ შემდეგ, როგორც ჭუჭყიანი ნაჭერი სუფთა, გამჭვირვალე წყალში, ველური ყვირილი, სტვენა, ღრიალი, ყმუილი, ხრიალით მოდის, ხეთქვა; ისმოდა არაადამიანური ხმები, რომლებიც ცხენის ჭიხვის მოგვაგონებს, ისმის სპილენძის ღორის ღრუტუნი, ვირების ტირილი, ისმის უზარმაზარი ბაყაყის ყიყინი; მთელი ხმების შეურაცხმყოფელი ქაოსის რითმები ყურს ver ემორჩილება და ამ ყვირილის ერთი – ორი წუთით მოსმენის შემდეგ იწყებ უნებურად წარმოდგენას რომ ეს შეშლილების ორკესტრია, ისინი გაგიჟდნენ სექსუალური ნიადაგზე და მათი დირიჟორი აფრიალებს უზარმაზარ ფალოსს. ეს არის რადიო, მეცნიერების ერთ – ერთი უდიდესი აღმოჩენა, საიდუმლო, რომელიც მან გამოსტაცა მუნჯ ბუნებას. ეს – რადიო მეზობელ სასტუმროში ანუგეშებს მსუქანი ხალხის სამყაროს, მტაცებლების სამყაროს, აცნობს მათ ჰაერის მეშვეობით ახალ ფოქსტრიტს, რომელსაც შავ კანიანთა ორკესტრი ასრულებს. ეს არის მსუქნების მუსიკა. მისი რიტმით “კულტურული” ქვეყნების ყველა ტავერნაში, მსუქანი ხალხი, ცინიკურად ამოძრავებს თეძოებს, ბინძურად

---

---

დ ა ემსგავსება მამაკაცის მიერ ქალის განაყოფიერების აქტის სიმულაციას”.[1]

ეს ტექსტი მხოლოდ ამონარდის არ გახლავთ მაქსიმ გორკის ვრცელი სტატიიდან, ეს ზოგადად იმ პერიოდის შეხედულებაა ამ მუსიკალური მიმდინარეობის მიმართ, რომელიც არსებობდა თითქმის 100 წელი, მაგრამ, ეს მსუქნების მუსიკა“ და „ღორების ხმაური“ არ იყო მიზეზი იმისა, თუ რატომ კონტროლდებოდა ასე მკაცრად მისი არსებობა საბჭოთა პერიოდში. რამხელა ძალას უნდა წარმოადგენდეს მუსიკალური ჟანრი, როცა ის შიშის გრძნობას ჰგვრის ამხელა მონსტრის ხელმძღვანელობას. იმ დროინდელი ვითომდა ხუმრობით ნათქვამი ცნობილი ფრაზა – “Сегодня ты играешь джаз, а завтра – Родину продашь!” ნათლად გადმოცემს თუ როგორი დამოკიდებულება არსებობდა და, რაც მთავარია, როგორი იდეოლოგიური საშიშროების იარაღი იყო ჯაზი.

მიუხედავად იმისა, რომ 20-ან წლებში საჭოთა მუსიკოსებიც გამოჩნდნენ, რომლებიც ეპარებოდნენ ამ მუსიკალურ მიმდინარეობას, ისინი არ იყვნენ თამამნი ბოლომდე, რადგან ხშირ შემთხვევაში, რეპერტუარი შეთანხმებული იყო ზემდგომ ორგანოებთან. თუ გავისხენებთ ლეონიდ უტიოსოვის ორკესტრს, რომელსაც დღეს ჯაზს უწოდებენ, ცოტა არიყოს სასაცილოა, რადგან საყვირის სოლო პარტია არ ნიშნავს ჯაზის არსებობას შემოქმედებაში; თუკი კარგად გადავავლებთ თვალს იმ პერიოდის მუსიკალურ სამყაროს, დავინახავთ, რომ ხსენებული მუსიკოსის რეპერტუარი დიდად არ განსხვავდება საერთო სურათისაგან. არსებობდნენ ბევრად უფრო ჯაზთან მიახლოებული მუსიკოსებიც, მაგრამ მათი პოპულარობა უმნიშვნელო უნდა ყოფილიყო როგორც ფართო, ასევე ძალიან მცირე აუდიტორიისათვის. გავისხნებ შახნაზაროვის მხატრულ ფილმს „ჩვენ ვართ ჯაზიდან“, სადაც ახალგაზრდა მუსიკოსის მიერ შეკრულ ჯგუფს უსმენენ კომისის წევრები; ჯაზური კომპოზიციის შესრულების დროს, ერთ-ერთი კომისის წევრი ეკითხება მათ თუ როდის მოხდა სპარტაკის აჯანყება და მხოლოდ სწორი პასუხის შემდეგ იძლევა თანხმობას, რომ ჯაზ კოლექტივს შეუძლია საესტრადო სცენაზე გამოსვლა. ეს ეპიზოდიც ძალიან კარგად ასახავს იმ დროინდელ ეპოქას,

---

---

რადგან აუცილებელია დარწმუნდე – თავად შემოქმედნიც იზიარებენ პროლეტარიატის შეგნებას და გმობენ ბურჟუაზიას, მიუხედავად იმისა, რომ ჯაზიც, შეიძლება ითქვას, მონების თავისუფლებისადმი სიმღერიდან იწყება (ბლუზი). ჩვენს რეალობაში ის მაინც კონტროლირებადი უდა ყოფილიყო, რადგან დასკვნა გახლდათ ერთი: მუსიკლური ჟანრი, ნოდებული ჯაზად ანვითარებს აზროვნებას და არავის უნდოდა წითელ აზროვნებაში, რომ იგივე შედეგი ყოფილიყო, რაც ამერიკის შეერთებულ შტატებში, როცა შავკანიანი მოსახლეობა თანასწორობას ითხოვდა. მიუხედავად იმისა რომ, საბჭოთა პროპაგანდა გვიკიჟინებდა თანასწორობას და ყველას გვასწავლიდა თუ როგორი თავისუფლები ვართ, რეალობა სხვა პორტრეტს გვიხატავდა: მოაზროვნე ადამიანი საშიში იყო სახელმწიფოსათვის. სწორედ ამიტომ დაიკარგა და გაქრა ძალიან ბევრი შესანიშნავი შემოქმედი. ყველანაირი განსხვავებული ხედვა სისტემის ნგრევის პირდაპირპროპორციულია, ამიტომ ის უნდა იყოს ცოტა და მკაცრად კონტროლდებოდეს, ან უკეთესია საერთოდ არ იყოს.

1936 წელი 26 იანვარი გაზეთი «Правда», სტატია სათაურით – «Сумбур вместо музыки». ანონიმური ავტორი აკრიტიკებს დიმიტრი შოსტაკოვიჩს – თითქოსდა მან, ისედაც რაღაც გაუგებარ მუსიკაში, ბევრი რამ ისესხა ჯაზისაგან. შეიძლება ითქვას, ეს პირდაპირი მესიჯი იყო შემოქმედთათვის; რადგან მთავარ საბჭოთა გაზეთში, რომლის სტატიები პირდაპირ სტალინთან თანხმდებოდა, ავტორი ლაფს ასხამს კოპოზიტორის შემოქმედებას; მიუთითებს, რომ მისი თამამი ექსპერიმენტები ეწინააღმდეგება პატიოსანი საბჭოთა ადამიანის იდეოლოგიას.[2] რამდენიმე წლის შემდეგ კოპოზიტორი მართლაც გარიცხეს კონსერვატორიიდან, მიზეზით – პროფესიულად გამოუსადეგარი. მსგავსი ქმედება არ ხორციელდებოდა მხოლოდ მუსიკოსებზე და კიდევ უფრო მკაცრად კონტროლდებოდა მსმენელი, რომელიც მაღავდა ჩანანერებს, რომელთა მოსმენას ან დარაბებს მიღმა ახერხებდა, ან მხოლოდ ფირფიტებიდან მტვერის გადანმენდით კმაყოფილდებოდა. ჯერ კიდევ 1924 წელს შექმნილი კოლეგია, რომელიც აკონტოლებდა „გრამოფონის“



---

---

რეპერტუარს, თითქმის კარდაკარ დაიოდა, ან სულაც მარტივად უფრთხობდა ძილს მათ, ვისზეც მეზობლის მიერ დანერვილი „დანოსი“ არსებობდა, რომლის თანახმადაც – ბინიდან მიუღებელი ჰაგები ისმოდა. სამწუხაროდ არაფერი იცვლებოდა გენერალური მდივნების ცვლილებისას, რადგან ერთი იდეოლოგია არსებობდა. როცა რადიო მაუწყებლობა აქტიურად შემოიჭრა ჩვენს ცხოვრებაში, დაიწყო დაპატიმრებები და სხვადასხვა უცხოური რადიო ტალღების დახშობა. თუმცა მოხერხებული აღამიანი მაინც ახერხებს მოისმინოს ის, რაც მას ანიჭებს თავისუფლებას. ძალიან ბევრს ამბობს ფაქტი, როცა თბილისელები კოჭორში აღიოდნენ, რადგან მხოლოდ იქ და მხოლოდ კონკრეტულ ადგილას იჭერდნენ რადიო „ამერიკის ხმას“, კერძოდ გადაცემას „ჯაზის დროა“. საბჭოთა ფსიქოლოგია ძალიან მარტივ ფორმულას ვერ მართავდა – რასაც კრძალავ, ის უფრო საინტერესო ხდება, მით უმეტეს შემოქმედება მონყურებულ მოაზროვნე აღამიანებს შორის.

იური ანდროპოვი, 80-იანი წლების საბჭოთა კავშირის პირველი პირი გახლდათ, რომელზეც აბობდნენ – ჯაზი უყვარდაო და იმასაც აბრალებდნენ – ავია კატასტროფაში დაღუპული გლენ მილერი იყო. დიახ, ის გლენ მილერი, რომელიც თავის დროზე წითელ ცენზორებს გამოეპარა, ცისფერ ეკრანებზე გამოჩნდა და ერთი აგური გამოაცალა საბჭოთა სისტემას. რა თქმა უნდა, ანდროპოვს არანაირი შეხება არ ჰქონია მილერთან, ეს უბრალოდ მორიგი ჭორი იყო; თუმცა მას ნამდვილად ჰქონდა ჯაზ შემსრულებლებთან პირდაპირი კავშირები, როცა იგი ისეთ ორგანოებს ხემძღვანელობდა, რომლებსაც ევალდებოდათ ამ უაზრო მუსიკალური ჟანრის მუსიკოსების პარპაშის შეჩერება.

სწორედ ამ პერიოდში ასპარეზზე გამოჩნდა ჯაზ თენომენი, რომელმაც არა მარტო რეჟიმს, არამედ თავად ჯაზსაც გამოუცხადა ბრძოლა და აღნიშნა, რომ მან უნდა დაუკრას თავისი ჯაზი. ეს გახლდათ ვაგიფ მუსტაფა ზადე. მუსიკოსი, რომელიც არანაირად ჯდებოდა საბჭოთა კულტურულ ცხოვრებაში. მუდმივად დაძაბული ურთიერთობა სახელმწიფოებრივ მონსტრთან და ასევე მის მიმართ უდიდესი ინტერესი მსოფლიო ჯაზ სამყაროს მხრიდან დაუშვებელი

---

---

იყო საბჭოთა კავშირისათვის. რად ღირს ფრაზა უდიდესი ჯაზ შემსრულებლისაგან, როგორც იყო დიზი გილესპი, როცა მან ვაგიტის შემოქმედებას – მომავლის მუსიკა უწოდა და არ იქნება ჰაერზე ნათქვამი, რომ მორიგი ინსტრუქტაჟის ჩატარების შემდეგ, სრულიად ახალგაზრდა მუსიკოსს, 39 წლის ვაგიტ მუსტათა ზადეს, კონცერტის მსვლელობისას გაუჩერდა გული. თუმცა საბედნიეროდ არ გარდაცვლილა მისი შემოქმედება და იგი მუდამ რჩებოდა საბჭოთა კავშირის ზემდგომი ორგანოების თავის ტკივილად. საინტერესო ფაქტია, როცა გადაცემა ამერიკის ხმამ მას მიუძღვნა გადაცემა „ჯაზის დროა“ და მისმა წამყვანმა ვილი სკანოვრემ ის დააყენა უდიდესი ჯაზ პიანისტების გვერდით. ეს ის რადიოა, რომელსაც ჩემად უსმენდნენ, მაგრამ ხმამალლა საუბრობნენ იმ ფენომენის შესახებ, რასაც ჯაზი ჰქვია.

სამწუხაროდ ბევრი მუსიკოსის შესახებ ინფორმაცია არ არსებობს, ან უბრალოდ ჩვენამდე ვერ მოაღწია. ვინ იცის რამდენი მსოფლიო მნიშვნელობის მუსიკოსი ააორთქლა ჰაერში რეჟიმმა და მუსიკალური უანრი უბრალოდ გადაასახლა.

XXI საუკუნე, დღევანდელი დღე, ვითომდა დემოკრატიული სივრცე, თუმცა ფესვები კვლავ წითელი, სიტყვა თავისუფალი, მაგრამ აზროვნება ხარისხს მოკლებული. გავთავისუფლდით ბოლომდე? თუნდაც შემოქმედებითად ? .... ჯერ არა. იყო დრო, როცა რეჟიმი ებრძოდა აზროვნებას და ახლა მოვიდა დრო, რომელიც თავად ებრძვის სიღრმეებს შემოქმედებაში და მაღალი ხელოვნება, კოვიდ-19-ით დამძიმებული პაციენტისა არიყოს, ხელოვნურ სუთქვაზე ჰყავს შეერთებული.

[1] Горький, 1928.

[2] Сумбур вместо музыки, 1936.

### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

- газ. Правда, Горький, 18/04/
- газ. Правда, Сумбур вместо музыки, 26/01/

---

---

## კულტურის მენეჯმენტი

**დილაგარდისა დავითულიანი**  
ეკონომიკის აკადემიური დოქტორი,  
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს  
სახელმწიფო უნივერსიტეტის პედაგოგი;  
**ლილი კოჭლამაზაშვილი**  
ეკონომიკის აკადემიური დოქტორი

### ექსტრემალური ტურიზმი საქართველოში

ტურიზმი ქვეყნის ეკონომიკის შედარებით ახალი დარგი და ადამიანის დასვენების ერთ-ერთი ფორმაა, დასვენება კი ადამიანის აუცილებელი მოთხოვნილებაა. ტურიზმი ადამიანთა ნებაყოფლობითი ღროებითი გადაადგილებაა თავისი საცხოვრებელი ადგილიდან საკუთარ ან უცხო ქვეყანაში დასვენების, გაჯანსაღების, ისტორიული და კულტურული ადგილების დათვალიერების, შემეცნებითი, პროფესიონალურ-საქმიანი, სპორტული, რელიგიური ან სხვა მიზნით ანაზღაურებადი საქმიანობის გარეშე.

ტურიზმი განსაკუთრებული დარგია სწორედ იმიტომ, რომ ყველა ეძებს და პოულობს მასში იმას, რაც მას ძალიან მოსწონს და სურს. ზოგს მთები და მარადყინულოვანი მწვერვალები იზიდავს, ზოგს ზღვები და მდინარეები, ზოგს წყალქვეშა სამყარო და ა.შ. შესაბამისად, არსებობს ტურიზმის მრავალი სახეობა, კერძოდ: საკურორტო-გამაჯანსაღებელი, შემეცნებითი, გასართობი, ეკოლოგიური, სპორტული, საქმიანი (ბიზნესი), სასწავლო, ოჯახური, რელიგიური, სამკურნალო, სამთო-სათხილამურო, კულინარული (გასტრონომიული), ეზოთერიკული და სხვა.

ბოლო პერიოდში აქტიურად ვითარდება სათავგადასავლო ტურიზმი, რომლის ერთერთი სახეობაა ექსტრემალური ტურიზმი. ეს არის ტურიზმის სახე, რომელიც აერთიანებს ყველა მოგზაურობას დაკავშირებულს ბუნებაში გადაადგილებასთან, დასვენების აქტიურ ფორმასთან, ახალი შეგრძნებების, შთაბეჭდილებებისა და ექსტრემის მიღებასთან.

---

---

იგი მსოფლიოში ტურიზმის ერთ-ერთი მოთხოვნადი სახეა. საქართველოს აქვს უამრავი შესაძლებლობა და სერიოზული პოტენცია ტურიზმის ამ სახეობის განვითარებისა. დღითიდღე იზრდება ადამიანთა რიცხვი, რომლებიც ტურიზმის ამ სახით არიან დაინტერესებულნი და შესაბამისად, ტურიზმის ეს სეგმენტი ყველაზე მზარდია. ტურიზმის ეროვნული ადმინისტრაცია აქტიურად არის ჩაბმული საქართველოს პოპულარიზაციაში და სისტემატურად ახორციელებს კვლევით სამუშაოებს ამ მიმართულებით.

საქართველოს ტერიტორია საშუალებას იძლევა ექსტრემალური ტურიზმის სხვადასხვა მიმართულებების განვითარებისათვის, მაგ., სამთო-ალპინისტური კუთხით – კავკასიის მთიანეთი, სანჯალოსნო ტურიზმის კუთხით – წყალუხვი და სწრაფი მდინარეები, სპელეოტურიზმისათვის კი შესანიშნავ პირობებს ქმნის: რაჭა, იმერეთი, სამეგრელო და სხვა.

ექსტრემალური ტურიზმი პირობითად შეიძლება დაიყოს: სახმელეთო, სანჯალოსნო და საჰაერო სახეებად. ყველა ამ სახეობის განვითარების პირობები და საფუძველი ჩვენს ქვეყანას გააჩნია.

### **ექსტრემალური ტურიზმის სახმელეთო სახეები:**

- **სპელეოტურიზმი** – ეს არის მოგზაურობა ულამაზეს სამყაროში – მღვიმეებში. მღვიმეებისადმი ტურისტების დაინტერესება განპირობებულია იმით, რომ ისინი კაცობრიობის ისტორიის შემნახველი ადგილებია, სადაც დაცულია მატერიალური კულტურის ნაშთები. აქ ბუნების მიერ შექმნილი სამყაროს საოცარი სილამაზეა, რომელსაც ქმნის სტალაქტიტები და სტალაგმიტები, ქვის ყვავილები და სხვა საოცრებანი. გარდა ამისა, მღვიმეებში ტურისტებმა შეიძლება იხილონ მინისქვეშა მდინარეები, ტბები, ხეობები თავიანთი საოცარი ფაუნით.

საქართველო მღვიმეების ქვეყანაა. „ერნოს“ ტბიდან მდინარე „ფსოუმდე“ 300 კილომეტრ მანძილზე გადაჭიმულია

---

---

კარსტული რელიეფი, სადაც თავმოყრილია ასობით მღვიმე. ჩვენთან სპელეოტურიზმს საფუძველი ჩაეყარა ახალი ათონის მღვიმის აღმოჩენის შემდეგ. ამჟამად ტურისტებისათვის ხელმისაწვდომია „სათაფლიისა“ და „პრომეთეს“ მღვიმეები. ჯერ კიდევ ბევრია შეუსწავლელი მღვიმეები: რაჭაში, ლეჩხუმში, იმერეთში და ა. შ.

- **ალპინიზმი** (მთათმსვლელობა) – ტურიზმის ყველაზე ექსტრემალური სახეა, რომელიც საქართველოში განსაკუთრებული პოპულარობით სარგებლობს. ზოგადად ალპინიზმის განვითარებას საფუძვლად დაედო 1923 წელს მყინვარწვერზე ჩატარებული ორი მასობრივი ექსპედიცია. ამ სახის ტურიზმისათვის ხელსაყრელია ზაფხულის პერიოდი, მაგრამ ალპინისტების უმრავლესობა ზამთარშიაც არ ეშვება ამ საქმიანობას. კავკასია ალპინიზმის ერთ-ერთი მთავარი ცენტია, კერძოდ: სვანეთი, ყაზბეგი, სადაც ფუნქციონირებენ ალპინისტური ბანაკები. დამოუკიდებელი ალპინისტური სახეობაა მეკლდეურობა, ანუ კლდეზეცოცვა, რომელიც დაინერგა ჩრდილოეთ კავკასიაში, სადაც ტარდებოდა შეჭიბრებები ამ სახეობაში და იქ წარმატებით მონაწილეობდნენ ცნობილი ქართველი მთათმსვლელები, მათ შორის იყვნენ ქალებიც. ამ ფორმატში, მათი სიმრავლის გამო, ყველას ვერ ჩამოვთვლი, მაგრამ ერთს ვახსენებ, რადგან მას „ქართული ალპინიზმის ლეგენდა“, „მთის რაინდი“ და „კლდის ვეფხვი“ უწოდეს.

1960 წელს შოტლანდიის მთების დალაშქვრის შემდეგ, სადაც მიხეილ ხერგიანი მონაწილეობდა, იგი მიიწვიეს ლონდონში ლორდთა პალატაში, რომელსაც ესწრებოდა ინგლისის დედოფალი „ელისაბედ მეორე“. მას უჩვენეს დოკუმენტური მასალა ალპინისტების ლაშქრობაზე. განცვიფრებულმა დედოფალმა მიხეილ ხერგიანზე თქვა: „ვინ არის ეს ახალგაზრდა ვეფხვივით რომ დადის კლდეებზე?!“. იგი დაიღუპა 38 წლის ასაკში იტალიის დოლომიტებში მწვერვალ „დუ-ალტოს“ დალაშქვრის დროს. მისი სახელობისა თურქმენეთის მთებში 4060 მეტრი სიმაღლის

---

---

მწვერვალი. ჩვენს ორბიტაზე აღმოჩენილ მცირე პლანეტას მისი სახელი ეწოდა. ასევე არსებობს მისი სახელობის პრიზი; მესტიაში არის მისი სახელობის სახლმუზეუმი.

1993 წელს დაარსდა „საქართველოს მთათმცვლელთა და მეკლდეურთა ასოციაცია“. 1996 წელს დაარსდა „მეკლდეურთა ასოციაცია“, რომელიც ყოველწლიურად ატარებს საქართველოს ჩემპიონატს, ქართველი მეკლდეურები მონაწილეობენ საერთაშორისო შეჯიბრებებში;

**სამთო-სათხილამურო ტურიზმი** – უნიკალური ბუნებრივი სიმდიდრე და მთის მწვერვალების თავბრუდამხვევი სილამაზა საქართველოს სამთო – სათხილამურო კურორტებზე. კავკასიის რეგიონში ყველაზე მეტად კარგად განვითარებული ამ ტიპის კურორტები სწორედ საქართველოშია, სადაც შესაძლებელია გაერთოთ სხვადასხვა საფრენი აპარატებით, იაროთ კვადროციკლებით, ისრიალოთ თხილამურებით და მიიღოთ მონაწილეობა ზამთრის ტურებში ბაკურიანსა და გუდაურში, მესტიაში-ხანვალაზე, თეთნულდსა და ბეთანიამში;

- **ჯიპტური** – ეს არის საქართველოს ულამაზეს ადგილებში უძველესი დასახლებული სოფლების კულტურული ძეგლების უძველესი ცივილიზაციის ულამაზესი ბუნების ნახვა. ჯიპტურები ტარდება: სვანეთში, ყაზბეგში, ფშავში, ხევსურეთში, თუშეთში;
- **ლაშქრობა კარავებით** – ამ სახის ტურიზმი ხორციელდება ძნელად მისადგომ ადგილებში, ადგილობრივი მოსახლეობის ცხოვრების პირობების და ხელშეუხებელ ბუნებრივ პირობებში ფლორისა და ფაუნის მრავალფეროვნების გასაცნობად;
- **ველოტურები** – ეს ექსტრემალური ტურიზმის შედარებით ახალი სახეობაა, რომელიც განსაკუთრებით პოპულარულია საქართველოში, რადგანაც ულამაზესი ბუნება და სტუმართმოყვარე ხალხი ანიჭებს მას განსაკუთრებულ მიმზიდველობას;
- **მოტოტურები** – ამ ტურებზე დიდი ინტერესების გამო საქართველოს რეგიონებში შეიქმნა ავტო-მოტოტურიზმის საკემპინგე ინფრასტრუქტურა,

---

---

რომელიც საშუალებას აძლევს სტუმრებს იმოგზაურონ გადაადგილდნენ მოტოებით და განიცადონ დიდი ექსტრემი. ასეთი ტურიზმის მოყვარულებს შესაძლებლობა ეძლევათ დაბანაკდნენ ტურისტულ კემპინგებში და მათ თანმხლებ ეკიპაჟს მოუხდებათ მთელი რიგი რთული რელიეფის, მაღალი გადასასვლელების, მთების, უდაბნოსა და სხვადასხვა დაბრკოლების გადალახვა.

### **ექსტრემალური ტურიზმის საწყალოსნო სახეები**

- **რაფტინგი** ანუ ჯომარდობა – იგი პოპულარული გახდა საქართველოში 1960 – იანი წლებიდან. ტურიზმის ეს სახეობა ითვალისწინებს მდინარეზე დაშვებას რამდენიმე სექციიანი გასაბერი ნაგებით. აუცილებელია ყველა ტურისტს ჰქონდეს სამამველო ფილენტი და ჩაფხუტი, სასურველია ჰიდროკოსტუმის ტარებაც. ნაგები უნდა იყოს ერთი კვალიფიციური ინსტრუქტორი.

2001 წლიდან დაიწყო ტურიზმის ამ სახეობის აღდგენა. მისი ქართული სახელია „ჯომარდი“, რაც სულხან-საბას ლექსიკონის მიხედვით ნიშნავს – „მხნეს“, „ცქვიტს“. 2003 წელს შეიქმნა სათავგადასვლო კლუბი „ჯომარდი“, 2005 წელს – ფირმა „ჯორჯიან ადვენტურს ენდ ტორს“, ხოლო 2007 წელს – ფირმა „რაფტინგი“. ტურები ძირითადად ტარდება: მთიულეთის არაგვზე, ფშავის არაგვზე, მტკვარზე, რიონზე. ტურიზმის ამ სახეობით ჯერჯერობით მხოლოდ შიდა ტურისტები სარგებლობენ;

- **დაივინგი**, ანუ წალქვემა ცურვა სხვადასხვა სიღრმეზე – დაივინგი არის ცურვა ნიღბით და ჩაძირვა აკვალანგით. ესეც ძალიან პოპულარული სახეობაა და დაკავშირებულია მრავალ საშიშროებასთან. არსებობს წყალქვემა ცურვის შემდეგი მიმართულებები: მინისქვემა „არქეოლოგია“ და ჩაძირული გემების გამოკვლევა, წყალქვემა ცურვა გამოქვაბულებში, სამეცნიერო ექსპედიციებში მონაწილეობა, წყალქვემ ვიდეო და ფოტოგადაღება, წყალში ცურვა ყინულის სატარის ქვეშ.

---

---

არსებობს დაივინგის საზოგადოება, რომელიც ეხმარება მსურველებს, დაათვალიერონ ზღვის ფსკერი. ძალიან საინტერესოა ჩაძირული გემებისა და თვითმფრინავების დათვალიერება. აგრეთვე, შავ ზღვაში „ფილოფლორას მინდორი“, რომელიც გადაჭიმულია 36 მეტრ მანძილზე. დაივინგის საზოგადოება გვთავაზობს ცურვას „სარფში“, „კვარიათში“, „ციხისძირსა“ და „პალიასტომის“ ტბაზე. თუ ვინმე გადანყვეტს მონახულოს შავი ზღვის სამყარო, 4 ჩაძირული გემი და 3 თვითმფრინავი, აუცილებელია გაიაროს დაივინგის საზოგადოებასთან არსებული სპეცკურსები და მიიღოს სერთიფიკატი;

- **წყლის თხილამურები** – ეს ექსტრემალური ტურიზმის ყველაზე ცნობადი სახეობაა. იგი პირველად გამოჩნდა აშშ-ში 1922 წელს და მის შემდეგ ძალიან პოპულარული გახდა. მას არ სჭირდება დიდი ალჭურვილობა, საჭიროა მხოლოდ თხილამურები, მაშველი ყილეტი, ხელთათმანები და ჰიდროკოსტიუმი;
- **კაიაკინგი** – ეს ერთ-ერთ ყველაზე სახიფათო და აზარტული სახეობაა. ეს არის ერთადგილიანი ნავი ალჭურვილი ნიჩბებით და ე.წ. კაბით, რომ ნავში წყალი არ ჩავიდეს. დაშვება ხდება ნებისმიერ მდინარეზე, ან მდინარის რომელიმე მონაკვეთზე;
- **თევზაობა** – იგი განტვირთვის საუკეთესო საშუალებაა. შეიძლება ითევზაო საქართველოს მდინარეებზე, ტბორებზე, ასევე შავი ზღვის სანაპიროზე. ადგილობრივი გამოცდილი მეთევზეები გააცნობენ ტურისტებს და ნებისმიერ მსურველებს ამ საქმიანობის საინტერესო დეტალებს;
- **გადამტრენ ფრინველებზე დაკვირვება „ბერდვორდჩინგი“** – შავი ზღვის სანაპირო, კერძოდ, მისი შემოგარენი შავი ზღვის აღმოსავლეთის საიმიგრაციო დერეფნის სახელითაა ცნობილი, სადაც ყოველწლიურად მილიონზე მეტი გადამტრენი მტაცებელი ფრინველი აღირიცხება. აღნიშნულ ტერიტორიებს ფრინველებზე დაკვირვების კუთხით



---

---

მსოფლიოში ერთ-ერთი პირველი ადგილი უჭირავს. სწორედ, რეგიონის უნიკალური ტოპოგრაფია და კლიმატი განაპირობებს გადამფრენი ფრინველების სიმრავლეს, რაც ფრინველების გადაფრენაზე დაკვირვების მოყვარულებს იზიდავს. ბათუმის შემოგარენი, კერძოდ კი სოფლები – ჩაისუბანი და სახალვაშო წარმოადგენს ფრინველთა მიგრაციის მსოფლიოში ერთ-ერთ ყველაზე ვიწრო დერეფანს. შემოდგომის პერიოდში აქ ფიქსირდება მილიონზე მეტი გადამფრენი მტაცებელი ფრინველი.

2012 წლიდან სექტემბრის თვეში ყოველწლიურად ტარდება – ბათუმი „ბერდფესტივალი“, რომელიც ფრინველებზე დაკვირვების მოყვარულთათვის მნიშვნელოვანი მოვლენაა და ბევრი უცხოელი სტუმრობს რეგიონს.

### **ექსტრემალური ტურიზმის საჰაერო სახეობი**

- **საპარაშუტო სპორტი** – ტურიზმის ეს სახეობა ძალიან საინტერესოა და მოითხოვს ძლიერ და საფუძვლიან მომზადებას. მისი სახეობა: კლასიკური პარაშუტიზმი, ჯგუფური აკრობატიკა, გუმბათური აკრობატიკა, თავისუფალი სტილი, სკაიფერდი;
- **პარაპლანი** – „ატრინდი მალლა და შორს და მიიღე სიამოვნება!“

პარაპლანი პოპულარულია მაღალმთიან ქვეყნებში, ამიტომ საქართველოს ამ მხრივ დიდი პოტენციალი გააჩნია. დამწყებთათვის საუკეთესო ადგილებია თბილისის ზღვის და რუსთავის ტერიტორია. პროფესიონალებს კი შეუძლიათ მთებიდან, კერძოდ: სვანეთის (მესტია), ყაზბეგის, თუშეთის, გუდაურის, რაჭის მთებიდან დაშვება. ფრენა შეიძლება აგრეთვე: ბათუმში, ქობულეთში, ახალციხეში, ბოლნისში, სიღნაღში, ალაზნის ველზე და სხვა. მოყვარულები ფრენას განახორციელებენ გამოცდილ მფრინავებთან ერთად. ფრენისათვის საუკეთესო დრო აპრილი – ივლისია;

- **დელტაპლანებითა და საჰაერო ბურთებით გასეირნება** – ეს გასეირნება ხორციელდება ორ-სამ ადამიანზე ან 16 ადამიანზე გათვლილი საჰაერო ბურთით. ამ დროს საჭიროა მშვიდი საფრენი ვითარება, როგორცაა დილით ადრე – დაახლოებით 6 საათზე, თუმცა საღამო საათებშიც შეიძლება ფრენა, მაგრამ უფრო ხანმოკლე დროით. ბურთი მოძრაობს მხოლოდ ქარის მიმართულებით. ამ ტურისტების საუკეთესო პერიოდია გაზაფხული და ზაფხული;
- **სიმაღლიდან ხტომა** – ეს ხორციელდება მაღალი სიმაღლიდან სპეციალური აღჭურვილობის გამოყენებით.

ექსტრემალური ტურიზმის ზემოთ განხილული სახეები საქართველოში მეტნაკლებად არის განვითარებული.

გარდა ამ სახეობებისა, მსოფლიოში არსებობს აგრეთვე ექსტრემალური ტურიზმის ეგზოტიკური სახეები.

ყველაზე ეგზოტიკური სახე ექსტრემალური ტურიზმისა არის **კოსმოსური ტურიზმი**, რომლითაც მხოლოდ რამდენიმე კაცმა ისარგებლა. პირველი იყო ამერიკელი მილიონერი – დენის ტიტო, რომელსაც ეს გასეირნება 12 მილიონი ამერიკული დოლარი დაუჯდა. კოსმოსური ხომალდების რამდენიმე ავარიის შემდეგ ტურისტების წაყვანა დროებით შეწყდა. მიუხედავად სიძვირისა, მსურველი საკმაოდ ბევრია;

ახალი დანაყოფია **კრუიზები და ტურები „არქტიკასა“ და „ანტარქტიდაში“**, სადაც ტურისტებს ეძლევათ საშუალება იხილონ სხვადასხვა ეგზოტიკური ცხოველები და დედამიწაზე ყველაზე სუფთა ადგილები. ამიტომაც მხოლოდ გარკვეულ ქვეყნებს აქვთ ამ ტერიტორიაზე ტურისტების გაშვების უფლება, ისიც ლიმიტირებული რაოდენობით.

არის აგრეთვე ტური „ჩერნობილში“, რომლის მსურველი არცთუ ისე ბევრია, მაგრამ არსებობს ადამიანთა კატეგორია, რომლებიც სარგებლობს ამ ტურით და დაახლოებით 100-150 დოლარად შეუძლია იხილოს „მკვდარი ქალაქი“, რომელიც მხოლოდ გარეული ცხოველებით არის დასახლებული. ეს არის მაგალითი იმისა, თუ რა შეიძლება მოჰყვეს ადამიანის

---

---

საქმიანობაში დაშვებულ დიდ შეცდომებს, როცა ტექნიკური სიახლეების დანერგვის დროს არ ითვალისწინებენ უსაფრთხოების წესების დაცვის ღონისძიებებს.

#### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

- მეტრეველი მ., ტურიზმი, თბ. 2013;
- დოლიკაშვილი ლ., მ. მაზანაშვილი, ნ. ჯაშიაშვილი – ტურიზმის საფუძვლები, თბ. 2013;
- ტაკაშვილი მ., საქართველოს პოტენციალი ექსტრემალურ ტურიზმში – ინტერნეტმასალა;
- ილურიძე ნ., ტურიზმის სახეები და მათი განვითარების პერსპექტივები
- საქართველოში – ინტერნეტმასალა;

საქართველოს ტურიზმის ეროვნული ადმინისტრაციის მასალები.

---

---

**მაგდალენა კატანა მენდესი,**  
ოპოლეს უნივერსიტეტი (პოლონეთი), პოლიტიკურ  
მეცნიერებათა და ადმინისტრირების ინსტიტუტის  
დოქტორანტი,  
ხელმძღვანელი – პროფ. ნატალია ანტონიუკი

## **დიდი ბრიტანეთის კრეატიული ქალაქები – იდეა და პრაქტიკული განზომილება**

ბოლო პერიოდში შევამჩნიეთ, რომ სულ უფრო და უფრო მეტი ადამიანი სახლდება ქალაქებში. ეს ტენდენცია უცვლელად გრძელდება. დღესდღეობით მსოფლიო მოსახლეობის ნახევარზე მეტი შეიძლება დახასიათდეს როგორც ქალაქის მოსახლე და, გამოთვლების თანახმად, 21-ე საუკუნის ბოლოსთვის ეს მაჩვენებელი 90%-მდე შეიძლება გაიზარდოს. თუ მხედველობაში მივიღებთ, რომ მე-20 საუკუნის დასაწყისისთვის ამავე მოსახლეობის მხოლოდ 15% სახლობდა ქალაქში, ცხადია, რომ ურბანული ცხოვრების სტილი მომავლის წამყვანი ტრენდია.

აღრე ქალაქებს ძველი ურბანული პარადიგმის პრიზმით ვუყურებდით, როგორც ადამიანური აქტივობის დანაშაულით მოძრავ, მანქანებისგან დაბინძურებულ, არაჯანსაღ და ზედმეტად ხალხმრავალ ცენტრებს. ბოლო დროს, ეს შეიცვალა. ამ ფრიად ნეგატიური ხედვიდან გადავვდით ქალაქების როლის აღიარებაზე მდგრადი განვითარების (მათ შორის) ეკონომიკური, სოციალური და ეკოლოგიური ასპექტების, კონტექსტში. ისინი აღარ მოიაზრებიან ერთგანზომილებიან საცხოვრებელ და სამუშაო ადგილებად, არამედ უფრო და უფრო დახვეწილ სტრუქტურებად გვევლინებიან თავიანთი უნიკალური იდენტობით; ისინი წარმოადგენენ, ერთი მხრივ, ადამიანური აქტივობის პროდუქტს და, მეორე მხრივ, თავადაც აწარმოებენ, ამრავლებენ და ავრცელებენ ამ აქტივობის შედეგებს. ამგვარად ისინი ქმნიან თავისებურ თემს, კულტურულ ერთობას, რომელიც აერთიანებს მის მატერიალურ და არამატერიალურ ასპექტებს.

---

---

კაცობრიობის ისტორიაც, თუ გადავხედავთ, სწორედ ქალაქებში ჰპოვეს დასაბამს. ქალაქებმა დიდი გავლენა იქონიეს კულტურის განვითარებაზე – რეგიონალურ, ნაციონალურსა და საერთაშორისოზე. განცალკევებულობასა და უნიკალურობასთან ერთად, მათ წვლილი შეაქვთ გლობალურ კულტურაში. უდავოა, რომ სწორედ კულტურა აერთიანებს ადამიანური აქტივობის ყველა სფეროს და შეიძლება აღიქვას კრეატიულობის მამოძრავებელი ძალად, რომელიც მომავალი განვითარების საყრდენია ყველა დონეზე.

გლობალიზაციის ერაში, როდესაც საწინააღმდეგო ტენდენციები ეჯახება ერთმანეთს, შეინიშნება კულტურული არეალის გაფართოების ტენდენციები, თუმცა, მეორე მხრივ, არსებობს მისი სპეციფიკურობის შენარჩუნების სურვილიც (ფოკუსი ადგილობრივ, მაგრამ ამავე დროს საერთაშორისო საკითხებზე). როგორც ორგანიზაციული სტრუქტურები, ქალაქები არ არიან სრულად იზოლირებულნი, არამედ არსებობენ უფრო ფართო გარემოში და ასევე კომუნიკაცია აქვთ ერთმანეთთან. მათ აქტივობებს ესაჭიროება გამიზნული მენეჯმენტი. კულტურა მათი იდენტიფიკაციის მთავარი ფაქტორია, შესაბამისად, მას უნდა მიენიჭოს მაღალი ღირებულება ქალაქების, როგორც კულტურის გამავრცელებლების მენეჯმენტში.

კულტურული მენეჯმენტი არც ისე მარტივია. ის დიდწილად განპირობებულია ადგილობრივი ფაქტორებით და ასევე გავლენას ახდენს გარე ფაქტორებზე. ტერმინი „განვითარება“ – აღარაა მხოლოდ ისტორია, მემკვიდრეობა და მისი მატერიალური ფორმები. კულტურის მენეჯმენტი არ ნიშნავს მხოლოდ წარსულის შენარჩუნებას. გამონვევაა მიიღო წარსული, აწმყო და მომავალი მუდმივად ცვალებად გარემოში. დღესდღეობით კულტურის პროდუქტები გახდა ეკონომიკური, სოციალური და ხანდახან პოლიტიკურიც, ჩნდება სულ უფრო მეტი ფორმა ადამიანის შემოქმედებითობის გამოსახატავად, ხოლო არსებული ფორმები განიცდიან ტრანსფორმაციას. და ისევ, სირთულეს წარმოადგენს ადგილობრივი კულტურის შენარჩუნება და განსხვავებული კულტურების ელემენტების

---

---

ასიმილაცია (მიგრაცია, გლობალური კულტურის გავლენა).

ამგვარად, როგორ ვმართოთ კულტურა ქალაქში და ქალაქი კულტურის მეშვეობით? ადამიანების, ადგილებისა და სივრცეების კომბინირება გულისხმობს ინფრასტრუქტურას, მმართველობასა და ურთიერთობებს. ჩვენ ველით ამ სფეროში პრაქტიკული გამოცდილებების მქონე უფლებამოსილი პირების, სამოქალაქო საზოგადოების წევრების, ცალკეული მოსახლეებისა და მათ ჯგუფების, ბიზნესის მეპატრონეებისა და შემოქმედებითი ადამიანების მიერ შემოთავაზებულ ახალი იდეებს განსახილველად.

### **სფეროები:**

- მმართველობა კულტურულ სფეროში
- კულტურა ქალაქში
- კრეატიული ქალაქი

### **პანელები:**

- კულტურის ფასეულობა ქალაქის მმართველობაში
- კულტურა ურბანული განვითარების სტრატეგიებში
- თანამშრომლობის უფლებამოსილება – ბიზნესი (და განათლება) – სამოქალაქო საზოგადოება
- ტურიზმი და ტურისტული გამოცდილება ქალაქში
- ქალაქის მემკვიდრეობა – შენარჩუნება და ხელშეწყობა
- ხელოვნება – როლი, ფორმა, ძველი და ახალი
- შეკრული კულტურული თანაცხოვრება
- შეკრული ქალაქი – ანტიკური და თანამედროვე არქიტექტურის ნაზავი
- ინოვაციები კულტურის მენეჯმენტში
- კულტურული ინვესტიციები – გარე და შიდა
- კულტურული მარკეტი – კულტურა როგორც პროდუქტი
- დაგეგმვა კულტურისთვის და კულტურასთან ერთად
- კრეატიული კულტურის მენეჯმენტი – დაგეგმვა, ორგანიზება, განხორციელება და მართვა
- კულტურა ქალაქის მარკეტინგში

- 
- 
- ინდუსტრია და კულტურა ქალაქში (სამუშაო ადგილი, ტრანსპორტი, დასახლება)
  - კულტურული ადგილები და სივრცეები
  - განათლება კულტურაში და კულტურული პოლიტიკა
  - კულტურული მრავალფეროვნების მენეჯმენტი, თანამეგობრობის შექმნა, თანამეგობრობები და კულტურული ცვლილებები
  - კულტურა და დემოკრატია – ინკლუზია, ინტეგრაცია, პოლიტიკა
  - ქალაქი – კულტურული რეგიონი, სტრატეგიული კომუნიკაცია
  - ეკოლოგიური კულტურა ქალაქში.

---

---

**ნინო წითლანაძე,**  
ხელოვნების მენეჯმენტის დოქტორი,  
საქართველოს საზოგადოებრივ საქმეთა ინსტიტუტის (GIPA)  
მონწვეული ლექტორი

## **„შემოქმედებითი ინდუსტრიების“ ცნება და მისი კლასიფიკაციის მეთოდოლოგია საქართველოში**

რა არის შემოქმედებითი ინდუსტრიები? სხვადასხვა წყარო ამ ტერმინს სხვადასხვანაირად ხსნის, თუმცა არსი ერთია. როგორც საქართველოს კულტურის სტრატეგიაშია ნათქვამი, „შემოქმედებითი ინდუსტრიები სამუშაო ადგილების შექმნის, ეკონომიკური ზრდისა და ინოვაციის მნიშვნელოვანი წყარო და კონკურენტუნარიანი სფეროა“.[1]

მოვიყვანოთ რამდენიმე ძირითად განმარტებას:

**UNESCO:** „კულტურული და შემოქმედებითი ინდუსტრიები აერთიანებენ არამატერიალური და კულტურული წარმოშობის შემოქმედებითი პროდუქტის შექმნას, წარმოებას და კომერციალიზაციას. ეს პროდუქტები ჩვეულებრივ დაკუთვნილია საავტორო უფლებით და შეიძლება ჰქონდეთ საგნის/საქონლის ან მომსახურების ფორმა. ყველა არტისტული და კულტურული შემოქმედების გარდა, მასში შედის არქიტექტურა და რეკლამა“.[2]

**დიდი ბრიტანეთის კულტურის, მედიისა და სპორტის დეპარტამენტი (DCMS):** „შემოქმედებითი ინდუსტრია არის საქმიანობა, რომელიც ემყარება კრეატიულობას, ინდივიდუალურ ნიჭსა და უნარებს, და რომელსაც მესწვევს ძალა შექმნას სამუშაო ადგილები და დოვლათი ინტელექტუალური საკუთრების გენერირებისა და ექსპლუატაციის გზით“.[3]

**საქართველოს კულტურის სტრატეგია 2025:** „შემოქმედებითი ინდუსტრიები არის სექტორი, რომელიც ახორციელებს მხატვრული და შემოქმედებითი ხასიათის პროდუქტისა და მომსახურების წარმოებასა და გავრცელებას, განურჩევლად მათი კომერციული ღირებულებისა, და სხვადასხვა ინდუსტრიულ საქმიანობას, რომელიც



---

---

შემოქმედებით და მხატვრულ ძალისხმევას ემყარება, ან/და იყენებს კულტურას, როგორც რესურსს ინდუსტრიული პროდუქტის შექმნაში“.[4]

შემოქმედებითი ინდუსტრიების ცნობილი ბრიტანელი ექსპერტი დევიდ პერიში ამ ცნებას შემდეგ განმარტებას აძლევს: „ზოგადად რომ ვთქვათ, ტერმინი „კრეატიული ინდუსტრიები“ ეხება ეკონომიკურ საქმიანობას, რომელიც კავშირშია კრეატიულობის, იდეების, ცოდნისა და ინფორმაციის გენერირებასა და კომერციალიზაციასთან“.[5]

თავდაპირველად ტერმინი „შემოქმედებითი ინდუსტრიები“ 1948 წელს გამოიყენეს თეოდორ ადორნომ და მაქს შორკმაიერმა.[6] ცნების სამეცნიერო ჩარჩო UNESCO-ს ხელშეწყობით 60-70 წლებში შემუშავდა. როგორც ამ განმარტებებიდან გასაგები ხდება, შემოქმედებითი ინდუსტრიები ქმნიან კულტურის ეკონომიკას (საინტერესოა, რომ ლათინურ ამერიკაში მას ასევე „ნარინჯისფერ ეკონომიკას“ უწოდებენ).

სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვანია ის ფაქტი, რომ შემოქმედებითი ინდუსტრიები მრავალფეროვანი კულტურული პროდუქტის შექმნით ავითარებენ კულტურის ეკონომიკას და გლობალურად, ნებისმიერი ქვეყნის კეთილდღეობას და წინსვლას უწყობენ ხელს.

ათწლეულების განმავლობაში, ამ პროცესის მსოფლიო ლიდერია დიდი ბრიტანეთი, სადაც შემოქმედებითი ეკონომიკის შემოსავალი წელიწადში დაახლოებით 111 მილიარდ გირვანჯა სტერლინგს უტოლდება (საშუალოდ 12%)[7]. შედარებისთვის, 2017 წლის UNESCO-ს რეპორტის თანახმად, საქართველოში კულტურის ეკონომიკა საერთო შემოსავლის 2.8% შეადგენდა. და ეს ციფრი ვერ იქნება ბევრად გაზრდილი მიმდინარე პერიოდისთვის. დიდ ბრიტანეთში არსებული შემოქმედებითი ინდუსტრიების სააგენტო (CIC) არის ქოლგა ორგანიზაცია, რომელიც თავს უყრის როგორც სამთავრობო სექტორს, ასევე ინდუსტრის წარმომადგენლებს მათი დაფინანსებისა და თანამშრომლობის მიზნით. ორგანიზაციის საიტზე თავმოყრილია დიდი ბრიტანეთის შემოქმედებითი ინდუსტრიების სხვადასხვა ორგანიზაციის შესახებ ინფორმაცია,

---

---

რაც გარკვეულწილად მეფინგის ფუნქციას ასრულებს.

საქართველოში შემოქმედებითი ინდუსტრიების ცნებამ ოფიციალურად 2014 წლიდან დაიწყო ცირკულირება. 2013 წლის ბოლოს ევროკავშირმა მისცა საქართველოს კულტურის სამინისტროს[8] რეკომენდაცია, შეემუშავებინა შემოქმედებითი ინდუსტრიების კლასიფიკაცია და განვითარების სამოქმედო გეგმა. 2014 წელს კულტურის სამინისტროში შეიქმნა კულტურის პოლიტიკის სამმართველო, რომელმაც შემდგომში საფუძველი ჩაუყარა სსიპ „შემოქმედებითი საქართველოს“ შექმნას.

სსიპ შემოქმედებითი საქართველო – განათლების, მეცნიერების, კულტურისა და სპორტის სამინისტროს დაქვემდებარებაში მყოფი საჯარო სამართლის იურიდიული პირია. ორგანიზაციის ხედვა მდგომარეობს შემდეგში: შემოქმედებითი ინდუსტრიები სამუშაო ადგილების შექმნის, ეკონომიკური ზრდის და სოციალური კეთილდღეობის გენერატორია. ორგანიზაციის მისიაა საქართველოში შემოქმედებითი ინდუსტრიებისთვის ხელშემწყობი გარემოს შექმნა შესაბამისი პროგრამების, პროექტებისა და კონკურსების განხორციელების გზით.

ამ მისიის შესასრულებლად ორგანიზაცია მიზნად ისახავს:

- შემოქმედებითი ინდუსტრიების ცნობადობის გაზრდას;
- შემოქმედებითი მენარმეების შესაძლებლობების განვითარებას გადამზადების პროგრამებით, სემინარებითა და სხვა აქტივობებით;
- თანამშრომლობის პლატფორმების ჩამოყალიბებას;
- დაფინანსების შესაძლებლობების შექმნას და არსებული დაფინანსების შესაძლებლობების შესახებ ინფორმაციის გავრცელებას;
- შემოქმედებითი პროდუქტის ექსპორტის ხელშემწყობას და დარგის ინტერნაციონალიზაციას;
- შემოქმედებითი ინდუსტრიების სფეროში კვლევითი საქმიანობის განვითარებას.

საქართველოს შემოქმედებითი ინდუსტრიების კლასიფიკაციის დოკუმენტი შემუშავებულია როგორც ადგილობრივ, ისე საერთაშორისო გამოცდილებაზე დაყრდნობით. კლასიფიკაციის დოკუმენტის შექმნის მიზანია

ხელი შეუწყოს შემოქმედებით ინდუსტრიაში არსებული მდგომარეობის ანალიზისთვის აუცილებელი მექანიზმის შექმნას და სრულყოფას, ასევე შემოქმედებითი ეკონომიკის მნიშვნელობის და პოტენციალის შეფასებას. კლასიფიკაციის ძირითადი ამოცანა შემოქმედებითი ინდუსტრიების კონცეპტუალური განსაზღვრა და მისი სისტემატიზაციაა, რაც შემდგომ უნდა აისახოს როგორც ინდუსტრიების თანმიმდევრულ/პერიოდულ მეფინგსა და სტატისტიკურ აღრიცხვაზე, ისე წლიური ეკონომიკური დინამიკის შეფასებასა და შემდგომი ანალიტიკური ინსტრუმენტების განვითარებაზე. დღევანდელი კლასიფიკაციით, საქართველოში შემოქმედებით ინდუსტრიებს მიეკუთვნება 13 დარგი. ამ სტატიაში კლასიფიკაციის სრულად მოყვანა საჭიროდ მიგვაჩნია.

არქიტექტურა	1. არქიტექტურული საქმიანობა 2. საინჟინრო და ტექნიკური მომსახურება
ღიზინი და მოღის ინდუსტრია	1. სპეციალიზირებული ღიზინერული საქმიანობა (ინტერიერის, ინდუსტრიული, გრაფიკული ღიზინი) 2. მოღის ინდუსტრია
სახვითი ხელოვნება	1. არტისტული შემოქმედება (ფერწერა, სკულპტურა, ფოტოგრაფია, ახალი მედია ხელოვნება და ა.შ.) 2. სახელოვნებო ორგანიზაციებისა და ინსტიტუციების შემოქმედებითი ინდუსტრიული საქმიანობა
კინო და ვიდეო	1. კინო ფილმების, ვიდეო და სატელევიზიო პროგრამების პროდუქცია 2. კინო ფილმების, ვიდეო და სატელევიზიო პროგრამების პოსტ-პროდუქცია 3. კინო ფილმების, ვიდეო და სატელევიზიო პროგრამების დისტრიბუცია
კულტურული მემკვიდრეობა	1. მუზეუმის აქტივობები 2. საბიბლიოთეკო და საარქივო მომსახურებები 3. ისტორიული ნაგებობების და ადგილების პრეზერვაცია 4. ბუნებრივი ნაკრძალების, ბოტანიკური, ზოოლოგიური და გასართობი პარკების ინდუსტრია

ლიტერატურა და საგამომცემლო ინდუსტრია	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. ჟურნალები და პერიოდული გამოცემები</li> <li>2. წიგნების გამოცემა</li> <li>3. მეორადი წიგნების გაყიდვა</li> <li>4. თარგმნა</li> <li>5. წიგნების და ნაბეჭდი პროდუქციის გაყიდვა სპეციალიზირებულ მაღაზიებში</li> <li>6. ელექტრონული წიგნების წარმოება და დისტრიბუცია</li> </ol>
მედია და მაუწყებლობა	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. რადიო მაუწყებლობა</li> <li>2. სატელევიზიო მაუწყებლობა</li> <li>3. ინტერნეტ მაუწყებლობა</li> </ol>
მუსიკა	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. მუსიკალური ინსტრუმენტების წარმოება</li> <li>2. მუსიკის ელექტრონული კომერცია</li> <li>3. მუსიკალური და ვიდეო ჩანაწერების გაყიდვა სპეციალიზირებულ მაღაზიებში</li> <li>4. აუდიო ჩანაწერების წარმოება და მუსიკის პროდუქცია</li> <li>5. მუსიკალური ინსტრუმენტების გაყიდვა სპეციალიზირებულ მაღაზიებში</li> <li>6. ცოცხალი შესრულება</li> </ol>
რეკლამა	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. სარეკლამო სააგენტოების მომსახურება, საზოგადოებასთან ურთიერთობები, კომუნიკაცია, სარეკლამო პროდუქციის წარმოება</li> <li>2. მედია რეპრეზენტაცია</li> <li>3. საკონსულტაციო საქმიანობა</li> </ol>
საშემსრულებლო ხელოვნება	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. საშემსრულებლო ხელოვნების დარგები - თეატრი, ცეკვა, ბალეტი, ცირკი, საოპერო და მუსიკალური წარმოდგენები</li> <li>2. საშემსრულებლო ხელოვნების ხელშემწყობი აქტივობები</li> <li>3. გასართობი ინდუსტრია და ფესტივალები</li> </ol>
სახელოვნებო და კულტურული განათლება	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. სახელოვნებო და კულტურული განათლების ინდუსტრია</li> </ol>

ციფრული ტექნოლოგიების ინდუსტრია	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. კომპიუტერული პროგრამების, ვებ პორტალებისა და აპლიკაციების შექმნა</li> <li>2. მონაცემთა ბაზები</li> <li>3. კომპიუტერული მედიის წარმოება და რეპროდუქცია</li> <li>4. კომპიუტერული თამაშების პროდუქცია</li> <li>5. პროგრამირება</li> <li>6. ინოვაციური ტექნოლოგიური სერვისების და პროდუქციის შექმნა</li> </ol>
რენვა	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. ტექსტილი, კერამიკა, ხის, მეტალის, მინის, ტყავის ნაწარმი და სხვა</li> </ol>
გასტრონომია და კულინარიული ინდუსტრია	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. კულინარიული განათლება</li> <li>2. ორგანული, ადგილობრივი და ინოვაციური სტარტაპები კვებისა და კულინარიის მიმართულებით</li> </ol>

სტატიაზე მუშაობისთვის ჩატარდა სიღრმისეული ინტერვიუ სსიპ „შემოქმედებითი საქართველოს“ შემოქმედებითი ინდუსტრიების მიმართულების ხელმძღვანელთან ელენე თოიძესთან. მოვიყვანთ ამ ინტერვიუს საკვანძო პუნქტებს.

- შემოქმედებითი ინდუსტრია, როგორც ცნება, პირველად ოფიციალურად იქნა გამოყენებული საქართველოს კულტურის სტრატეგიაზე მუშაობის დროს. მანამდე, სახელმწიფო სტრუქტურებში, და მათ შორის კულტურის სამინისტროში, ბევრს არ ჰქონდა იმის შესახებ ინფორმაცია, რას წარმოადგენდა ეს სექტორი.
- კულტურის სტრატეგიის დამტკიცების შემდეგ გადანცდა, რომ შემოქმედებითი ინდუსტრიების განვითარება ერთერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი მიმართულება იყო. შემდეგ გაკეთდა გზამკვლევი, რომელშიც უკვე არსებული კლასიფიკაციების მიხედვით, გარკვეული მოდელი შემუშავდა, რა შეიძლებოდა ყოფილიყო საქართველოსთვის შემოქმედებითი ინდუსტრიები. ამასთანავე, შემუშავდა მცირე გეგმა, რა ნაბიჯები უნდა გადამდგარიყო. ამას მოჰყვა „შემოქმედებითი საქართველოს“ დაფუძნება.
- საქართველოს სტატისტიკის ეროვნულ სამსახურთან თანამშრომლობით, ორგანიზაციამ მოამზადა

---

---

შემოქმედებითი ინდუსტრიების კლასიფიკაცია საქართველოში არსებული რეალობიდან გამომდინარე. ჩვენ გვინდა, როდესაც გვექნება ამის საშუალება, გვეჩვენოს სტატისტიკური ინფორმაცია მოქმედი ინდუსტრიის შესახებ. ეს საჭიროა თუნდაც იმიტომ, რომ სახელმწიფომ სწორად გაანალიზოს ფინანსები, ტექნოლოგიები, და ყველა სხვა რესურსი, რომელიც გააჩნია.

- ჩვენ ავიღეთ UNESCO-ს უზარმაზარი ჩარჩო დოკუმენტი და იქიდან ამოვარჩიეთ ის სექტორები, რაც საქართველოსთვის შეიძლება ყოფილიყო შემოქმედებითი ინდუსტრიები. ამან მოგვცა შესაძლებლობა შეგვემუშავებინა კონკრეტული კრიტერიუმები და ინდიკატორები. მაგალითად, დღეს თუ ვამბობთ, რომ არქიტექტურა – შემოქმედებითი ინდუსტრიაა, უკვე ვიცით, თავიდან რა უნდა დავითვალოთ არქიტექტურის ქვეშ, რომ საბოლოო ჯამში შედეგი მივიღოთ.
- საქართველოსთვის სპეციალურ დარგად გამოვყავით ორი სექტორი. ესაა რენჯა და გასტრონომია/კულინარიული ინდუსტრია. რეალურად შეიძლებოდა მათი სხვა დარგებში შეყვანა, მაგრამ გამოვყავით, როგორც ქვეყნის კონტექსტისთვის მეტად მნიშვნელოვანი ინდუსტრიები.
- ყველაზე მნიშვნელოვანი პრობლემა, რაც ხელს გვიშლის სექტორის მუშაობაში – ერთი მხრივ არის ის, რომ არ გვაქვს მონაცემები და ციფრები, რათა დავანახოთ ფინანსთა სამინისტროს და სხვა სახელმწიფო სტრუქტურებს, როგორი ეკონომიკური პოტენციალი აქვს ჩვენ სექტორს. მეორე მხრივ, გჭკირდება ვიცოდეთ, რა მიმართულებით მივმართოდ სახელმწიფო პროგრამა, რა სჭირდება სექტორს.

ელენე თოიძის თქმით, „შემოქმედებითი საქართველოსთვის“ აუცილებლობას წარმოადგენს შემოქმედებითი ინდუსტრიების შესახებ შემდეგი სახის სტატისტიკური ინფორმაციის შეგროვება.

- შემოქმედებითი ინდუსტრიების და მისი ქვესისტემების

---

---

წილი მთლიან შიდა პროდუქტთან მიმართებაში და მისი წლიური დინამიკა

- შემოქმედებითი ინდუსტრიების და მისი ქვესექტორების წილი ქვეყნის მთლიან დამატებულ ღირებულებაში.
- დასაქმების მაჩვენებლები შემოქმედებითი ინდუსტრიებში – სექტორში და ქვესექტორებში დასაქმებულთა მთლიანი რაოდენობა და მისი შეფარდება ქვეყანაში დასაქმებულთა მთლიან რაოდენობასთან, წლიური დინამიკა.
- შემოქმედებითი ინდუსტრიების მომსახურებისა და პროდუქტის ექსპორტისა და იმპორტის მოცულობა.
- შემოქმედებითი ინდუსტრიების სექტორში არსებული ორგანიზაციების საერთო და ჩაშლილი მონაცემების მოპოვება და მათი პერიოდული აღრიცხვა.

დასკვნის სახით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ამ ეტაპზე საქართველოში ცნებას -შემოქმედებითი ინდუსტრიები – მხოლოდ დარგის სპეციალისტები იყენებენ. არსებობს ოთხი ძირითადი პრობლემა, რომელსაც ვაწყდებით შემოქმედებითი ინდუსტრიების განვითარების პროცესში:

### **1. ცნობიერების ამაღლება**

აქ აუცილებელია ორი მიმართულებით მუშაობა. პირველი – საზოგადოების ცნობიერების ამაღლება და იმ სტერეოტიპის დამსხვრევა, რომ კულტურიდან შემოსავლის მიღება არ შეიძლება. მეორე მხრივ, საჯარო სტრუქტურებში ცნობიერების ამაღლება იმასთან დაკავშირებით, რომ კულტურა არის ეროვნული ეკონომიკის მნიშვნელოვანი კომპონენტი, რომელსაც უზარმაზარი პოტენციალი გააჩნია.

### **2. კვლევის ჩატარება**

აუცილებელია სიღრმისეული, მასშტაბური და ფასეული კვლევის ჩატარება, რომელიც შემოქმედებითი ინდუსტრიების შესახებ ფართო, და ამავდროულად ძალიან კონკრეტულ სურათს შექმნის. ასეთ კვლევას ესაჭიროება დიდი რესურსი (ფინანსური, ადამიანური, დროის და ა.შ). აქედან გამომდინარეობს შემდეგი პრობლემაც.

---

---

### 3. პროფესიონალიზმის ამაღლება და სამეწარმეო განათლების ხელშეწყობა

განათლების სისტემაში, განსაკუთრებით კულტურის სფეროში, სამეწარმეო უნარების კომპონენტის ჩართვა აუცილებელი პირობაა იმისთვის, რომ შემოქმედებითი ინდუსტრიები ჩამოყალიბდეს ძლიერ და ეკონომიკურად გამართულ დარგად. წინა პერიოდის მენტალიტეტი და მმართველობის მოდელი ძალიან უშლიან ხელს ამ პროცესის განვითარებას. ამიტომ, ჩვენი მიზანია განუვითაროთ სპეციალისტების ახალ თაობას ყველა ის უნარი, რომლებიც მდგრადი შემოქმედებითი ეკოსისტემის შექმნაში დაეხმარება.

[1] კულტურის სტრატეგია, 2025.

[2] UNESCO, Creative Industries.

[3] Department for Digital, Culture, Media & Sport , Creative Industries.

[4] კულტურის სტრატეგია, 2025.

[5] Parrish D, Creative Industries.

[6] What do we Mean by the Cultural and Creative Industries?

[7] Creative Industries Council

[8] ვინაიდან ბოლო წლების განმავლობაში კულტურის სამინისტრომ არაერთხელ შეიცვალა თავისი დასახელება და სტრუქტურა, ამ სტატიაში „კულტურის სამინისტრო“ გამოყენებულია როგორც კულტურის პოლიტიკის შემდგენელი და განმახორციელებელი სახელმწიფო ორგანო.



---

---

### გამოყენებული რესურსები:

- პერიში დ., მაისურები და პიჯაკები. შემოქმედებითი ბიზნეს გზამკვლევი, 2018
- UNESCO, Creative Industries <http://www.unesco.org/new/en/culture/themes/creativity/creative-industries/> (შემონმებულია 28 მაისს)
- Creative Industries Council – <https://www.thecreativeindustries.co.uk> (შემონმებულია 28 მაისს)
- What do we Mean by the Cultural and Creative Industries?<https://en.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/digital-library/What%20Do%20We%20Mean%20by%20CCI.PDF> (შემონმებულია 28 მაისს)
- David Parrish, Creative Industries definitions <https://www.davidparrish.com/creative-industries-definitions/> (შემონმებულია 28 მაისს)
- International Trade Centre (ITC), Creative Industries – <http://www.intracen.org/itc/sectors/creative-industries/> (შემონმებულია 28 მაისს)
- საქართველოს კულტურის სტრატეგია 2025 – [http://creativegeorgia.ge/Publications/Strategic\\_Documents/saqartvelos-kulturis-strategia-2025.aspx](http://creativegeorgia.ge/Publications/Strategic_Documents/saqartvelos-kulturis-strategia-2025.aspx) (შემონმებულია 28 მაისს)
- საქართველოში შემოქმედებითი ინდუსტრიების განვითარების გზამკვლევი – [http://creativegeorgia.ge/Publications/Strategic\\_Documents/saqartveloshi-shemoqmedebiti-industriebis-ganvitar.aspx](http://creativegeorgia.ge/Publications/Strategic_Documents/saqartveloshi-shemoqmedebiti-industriebis-ganvitar.aspx) (შემონმებულია 28 მაისს)
- შემოქმედებითი ინდუსტრიების კლასიფიკაცია – <https://drive.google.com/file/d/1KPQD07mLM-zRFnj2Ask1jTSPQ2PyjiGA/view?fbclid=IwAR1yGB4U0-Lmf9BbKfDsD1h6zXg5I44v14iLobEg2HgDTSNtv6p2424sXqY> (შემონმებულია 28 მაისს)

---

---

**მალხაზ ღვინჯილია,**  
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს  
სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორი

## **არამატერიალური მემკვიდრეობის „ახალი სიცოცხლე“ თანამედროვე ქართულ ტურიზმში**

(პოსტპანდემიური ტურიზმი საქართველოში – 2020 წ.)

საქართველო უძველესი კულტურისა და ცივილიზაციის ქვეყანაა. ქართველი კაცის სულსა და გონებაში საუკუნეების განმავლობაში თაობიდან თაობას გადაეცემოდა ძალიან ბევრი ლეგენდა და თქმულება, რომლებიც ერთი შეხედვით, ჩვენი იდენტობისა და ეთნოგენეზის მაჩვენებელიც კი გახლდათ.

არსებული თემის კიდევ ერთხელ „გალვიძება“ იმ არსებულმა რეალობამ უზრუნველყო, რაც მსოფლიოში კორონავირუსის პანდემიამ, მისი გავრცელების გეოგრაფიამ და მისმა სტატისტიკურმა კლინიკურმა შედეგებმა გამოიწვია.

დღეს მთელი მსოფლიო აკვირდება პანდემიის გავრცელების პირობებს. წარმატებულ შესახელმწიფოებში პანდემიის პიკია. ასეულ ათასობით ფატალური შედეგი, მილიონობით დაავირუსებული. ფაქტობრივად გაჩერდა ყველაფერი: დაიხურა საწარმოები, დაიკეტა მომსახურების სფეროს ობიექტები. დაიხურა ტურისტული საწარმოები, ჩაიკეტა საჰაერო, სახმელეთო და საზღვაო კარიბჭეები. მსოფლიოში გაჩნდა ტერმინი – „დედამინამ პაუზა გამოაცხადა“.

ანალოგიური სურათი შეეხო საქართველოსაც, სადაც ჩაიკეტა ქალაქები და ინფექციის მცირედი კერებიც კი. აქაც, ისე, როგორც მთელ მსოფლიოში, განხორციელდა სოციალური დისტანცირების მექანიზმები.

მსოფლიოში წამყვანი ვირუსოლოგები, ინფექციონისტები და პანდემიის სპეციალისტები ახალი ვაქცინის შექმნის მოლოდინში, მუდმივი კონსულტაციის პირობებში, ახორციელებენ „საუკეთესო პრაქტიკის“ ურთიერთგაზიარებას. იუნესკოს მსოფლიო მემკვიდრეობის 80% -ზე მეტი დაიხურა, მილიონობით კულტურის სფეროში დასაქმებულების

---

---

შემოსავლები სერიოზულად შემცირდა[1].

თუ ტურიზმი ხელს შეუწყობს კულტურის სექტორის, ანუ კინოთეატრების, ხელოვნებისა და მრავალი სხვა სეგმენტის გადარჩენას, ამან უნდა გააძლიეროს ტურისტული მიმართულებების კულტურული იდენტურობა და ბრენდინგი.

მიუხედავად ყველა გამონკვევისა, ტურიზმისა და კულტურის სექტორებს აქვთ შესაძლებლობა – შექმნან ახალი პაკეტი პარტნიორობისა და თანამშრომლობისთვის. ისინი ვალდებული არიან, ერთობლივად განაახლონ და გაამრავალონ შეთავაზება, მოიზიდონ ახალი აუდიტორია, განავითარონ ახალი უნარები და მხარი დაუჭირონ მსოფლიოს ახალ პირობებზე გადასვლას. რეკომენდაციები მოამზადა გაეროს მსოფლიო ორგანიზაციის ეთიკის, კულტურისა და სასოციალური პასუხისმგებლობის დეპარტამენტმა საერთაშორისო პარტნიორობითან თანამშრომლობით, კულტურისა და ტურიზმის კომპეტენციებით.[2] გაეროს მსოფლიო სავაჭრო ორგანიზაციის რეკომენდაციებით მნიშვნელოვანია უსაფრთხოების და ჰიგიენის პროტოკოლების განხორციელება განსახლებისა და დასვენების ობიექტებისთვის, აგრეთვე ტურისტული სანარმოებისათვის (ტუროპერატორები, გიდები, სასტუმროები და ა.შ.) COVID-19 კრიზისის დროს. [3] ამის ფონზე მნიშვნელოვანია საქართველოში არსებული პანდემიის სურათის ანალიზი: 600-მდე ინფიცირებულიდან 300 გამოჯანმრთელებული. ეს ყველაფერი კი იმ პირობებში, როცა არ არსებობს არც ვაქცინა და არც სხვა პრეპარატი დაავადებულთა გადასარჩენად.

მთელი მსოფლიო აკვირდება საქართველოში არსებულ სიტუაციას და ყველას ებაღება კითხვა – რა ტიპის ფენომენთან გვაქვს საქმე? არის თუ არა ეს მხოლოდ და მხოლოდ მაღალკვალიფიციური ექიმებისა და სახელმწიფოს მმართველობითი აპარატის კოორდინირებული მუშაობის შედეგი?... თუ არის კიდევ სხვა რამ, იღუმალი და შეუცნობელი?

საინტერესოა ის პასუხები, რაც თავად ინფექციონისტებსა და სამედიცინო სექტორის სხვა წარმომადგენლებს აქვთ აღნიშნულ საკითხთან მიმართებაში. კვლევის განსახორციელებლად მივყვეთ ნაბიჯ-ნაბიჯ მათ შეხედულებებს, მოსაზრებებსა

---

---

და პროგნოზულ მოდელირებებს. კრიტიკული მედიცინის, ვირუსოლოგიებისა და ინფექციონისტების უმაღლესი რგოლის წარმომადგენლები, პანდემიის პრევენციის მიზნით, მთავრობას ეტაპობრივად, პანდემიური სურათის ლოკალური (წერტილოვანი) გამოვლინებებიდან გამომდინარე, სთავაზობენ ე.წ. „კლასტერიზაციის“ პროგრამას. არსებული პროგრამა იძლევა დადებით შედეგს და ვირუსის (COVID-19) შიდა გავრცელება ნელ-ნელა მცირდება.

მიუხედავად გატარებული ღონისძიებებისა, ყველა მიიჩნევს, რომ პანდემიური „აფეთქება“ გარდაუვალია, ვინაიდან მოახლოებულია რელიგიური დღესასწაულები – „ბოზა“ და „აღდგომა“. ამ პირობებში კი გართულება სოციალური დისტანცირება. მსოფლიოს ძალიან ბევრ სახელმწიფოში ეკლესიების დიდი ნაწილი იხურება. წირვებს მხოლოდ ეკლესიაში მომუშავე მღვდელმთავრები და ტაძრის საეკლესიო პერსონალი ახორციელებს. რომის პაპი ვატიკანში სააღდგომო მესას მარტოდმარტო ატარებს.

საქართველოს მთავრობა კონსულტაციებს ახორციელებს საპატრიარქოსთან სოციალური დისტანცირების შესახებ და თანხმდებიან სააღდგომო რიტუალის ჩატარების წესის თაობაზე.

მეორე და საზოგადოებისათვის არანაკლებ მნიშვნელოვანი საკითხი – ეს არის აღდგომის ღამეს ერთი კოვზით ზიარების წესი. ჯანდაცვის სამინისტროს პირველი პირი ხმამაღლა აცხადებს, ერთი კოვზით ზიარების შემდეგ ადამიანთა დაინფიცირების შესახებ ინფორმაციას ვერ დაადასტურებს, რადგან კვლევები ამ მიმართულებით არ ჩატარებულა. ჯანდაცვის სამინისტრო ეკლესიას არ უპირისპირდება, ისევე როგორც მთავრობა. თუმცა არსებობს ინფექციონისტთა რეკომენდაციები სახლში დარჩენის და შინ ლოცვის შესახებ.

აღდგომის ღამე საქართველოში მშვიდად ჩაივლის. მოსახლეობის მცირედი ნაწილი ტაძრებში ღამისთევით მიდის, ნაწილი სახლში ლოცულობს, ნაწილი კი ორივე ქმედებას „ჩვეული“ კრიტიკით ხვდება. მოვლენები საინტერესოდ ვითარდება. ორ კვირაში მთავარი ინფექციონისტი აცხადებს, რომ ქვეყანაში „საეკლესიო კლასტერი“ არა აქვთ, არც ერთი

---

---

---

---

დაინფიცირებული. პირიქით, იგრძნობა დაინფიცირებულთა მკვეთრად შემცირების ტენდენცია.

თანამედროვე ქართულ საზოგადოებაში მოსაზრებები აღნიშნულ ფაქტთან დაკავშირებით მრავალფეროვანი ხდება. პირველები მიიჩნევენ, რომ არსებული სურათის დადგომა მხოლოდ მთავრობისა და სამედიცინო მენეჯმენტის კოორდინირებული და მიზნობრივი მუშაობის შედეგია. მეორენი (პირობითად ვუნოდოთ „სკეპტიკოსები“) თვლიან, რომ საერთოდ „კორონავირუსული პანდემია“ შემოგდებული თემაა. ყოველივე საზოგადოების ყურადღების გადატანასთან და „ფასიანი ქალაქების“ ბაზარზე ახალი თამაშის პირობების დამკვიდრებზეა ორიენტირებული. შესაბამისად მსოფლიოს ახალი გეოპოლიტიკური წესრიგის პირობებში, მაკროეკონომიკური სიტუაციის „გადასახალისებლად“ და საფონდო ბირჟებსა და მსხვილ სავაჭრო ცენტრებში, „მსხვილი რესურსების“ იაფად ხელში ჩაგდების მიზნით ხორციელდება. სკეპტიკოსთა მეორე ნაწილი უფრო რადიკალური შეხედულებების მომხრეა. ისინიც პანდემიას ხელოვნურ თემად მიიჩნევენ, რასაც მოსახლეობის მასობრივი ვაქცინაცია, „ჩიპიზაცია“ და 5G ანტენების საშუალებით ადამიანებზე ფსიქოლოგიური ზეგავლენა და მათი ქმედებების მუდმივი გაკონტროლება მოჰყვება. ქართულ საზოგადოებაში, მათ შორის მედიკოსთა კორპუსშიც, მუსირებს მნიშვნელოვანი მოსაზრება, რომ ჩვენს ქვეყანაში, მარტო სამედიცინო კვლევითი ექსპერიმენტებით არ არიან გასული მიღწეულ შედეგზე. აქ ყველგან უფლის ხელი ურევია. როგორც უ. სკოტი იტყოდა: „არ ვიცი არც ერთი სალი მეცნიერული დასკვნა, რომელიც ქრისტიანულ რელიგიას ეწინააღმდეგება“.

არსებული მოსაზრების გაანალიზებისას, ქართველი კაცის სამყაროში უმაღვე ჩნდება ყველა მითი, ლეგენდა საქართველოს შესახებ. საქართველოში ქრისტიანობის შემოსვლისა და გავრცელების ისტორია, წმინდანთა მონამეობრივი ცხოვრება, რომლითაც ჩვენს ერს, როგორც ილია მართალი იტყოდა: „სამი ღვთაებრივი საუნჯე დაგვრჩა ჩვენ მამა-პაპათგან: მამული, ენა, სარწმუნოება“. ფაქტი უდავოა-კორონავირუსული პანდემიის პირობებში საქართველო

---

---

„გადარჩა“, მინიმალური მსხვერპლითა და პანდემიასთან ბრძოლის უდიდესი გამოცდილებით.

საქართველოს ეკონომიკური განვითარების დღის წესრიგში ახალი გამოწვევა გაჩნდა: ერთ თვეში შიდა ტურიზმის რეაბილიტაცია, ხოლო 1,5 თვეში (ანუ 15 ივნისს) საერთაშორისო ტურისტების მიღება. დიახ, არსებული რეალიებიდან გამომდინარე, ყველა ღონისძიება ტარდება, რათა საქართველო მსოფლიოში გახდეს პირველი ქვეყანა, რომელიც უცხოელ ტურისტებს გაუღებს კარს და საერთაშორისო საჰაერო ფრენებს განახორციელებს.

არსებული გამოწვევაც საკმაოდ შეიცავს რისკის ელემენტებს. მართალია, მსოფლიოში კორონავირუსული ინფექცია დაღმავალი ტემპებით, მაგრამ საერთო სტატისტიკა მაინც საკმაოდ მაღალი მაჩვენებლებით ხასიათდება. მსოფლიო ტურიზმის ორგანიზაციასთან საქართველოს მთავრობის კოორდინირებული მუშაობის შედეგად, პირველ ეტაპზე, პოტენციურ ტურისტულ ბაზრებად შერჩეულ იქნება სამხრეთ-დასავლეთ აზიის ის სახელმწიფოები, რომელთაც ნაკლებად შეეხოთ პანდემიური სიტუაცია.

მნიშვნელოვანია სახელმწიფოს პოლიტიკა ტურისტების მიღება – მომსახურებებთან დაკავშირებით. მიზნობრივი მენეჯმენტის განხორციელების პირობებში სწრაფი ტესტებით შესაძლებელია შემომსველთა ეპიდემიოლოგიური სურათის დადგენა. ამ მხრივ საქართველოს აეროპორტებსა და განთავსების სისტემებში გვყავს მომსახურე პერსონალი, რომელთაც პანდემიის პერიოდში, უცხო ქვეყნიდან ჩამოსულ ათიათასამდე საქართველოს მოქალაქეს გაუწიეს მომსახურება კარანტინის პირობებში. ტურისტულ ობიექტებზე გადაადგილებისას მაქსიმალურად განხორციელდება სოციალური დისტანცირების პირობების დაცვა. აღნიშნული ქმედებები მაინც რისკის შემცველია.

---

---

### დღის წესრიგში დგება მთავარი 3 თემა:

- რატომ უნდა აირჩიოს უცხოელმა ტურისტმა სამოგზაუროდ საქართველო?
- რატომ არის საიმედო და უსაფრთხო ქვეყანა საქართველო?
- რამდენად ღვეს არსებული უსაფრთხოების საკითხების მის ეთნიკურ, რელიგიურ და ყოფით ისტორიაში?

რა მოსაზრებებით შეგვიძლია დავადასტუროთ ყოველივე? სწორედ ეს არის ჩვენთვის მთავარი საკითხი. როგორც წესი, ნებისმიერ ქვეყანაში შესვლამდე, ტურისტი პირველ რიგში ღებულობს ცნობებს ამ ქვეყანაში გადაადგილებისა და ყოფნის უსაფრთხოების შესახებ. შემდეგ კი თუ რამდენად ტოლერანტულია ქვეყანა განსხვავებული რასის, კონფესიისა და ეთნიკური ჯგუფის მიმართ. შემდეგი ინტერესის ობიექტი – ამ ქვეყნის ისტორიულ-კულტურული ფასეულობები, მათ შორის წარმოშობისა და სახელმწიფოდ ჩამოყალიბების შესახებ არსებული მითები და ლეგენდებია.

დღეს, არსებულ ვითარებაში, ჩვენს ქვეყანას ყველა პირობა აქვს, ღრმა ისტორიულ წარსულში არსებული ლეგენდები საქართველოს, როგორც ტერიტორიული ერთეულის რუკაზე ჩამოყალიბების შესახებ მიაწოდოს ტურისტებს. ნებისმიერ ტურისტში განცვიფრებას იწვევს ლეგენდა საქართველოს შესახებ; ქართული სუფრის სანყისი ფენომენი; ქართველი, როგორც მლოცველი ერი; ქართული ღვინო როგორც დალოცვის საშუალება; ისტორიული ნიაღვრები – ქართული „წიპნების აღმოჩენა – დასტური იმისა, რომ საქართველო ღვინის სამშობლოა; ქართული სადღეგრძელოების თანმიმდევრობა და თითოეულ სადღეგრძელოში დალოცვის ეთნოტრადიციული ელემენტი; სუფრის პირველი სასმისი – „უფლის დიდების“, ხოლო დასასრულ „ყოვლადწმინდა ღვთისმშობლის“ სადღეგრძელო. ტურისტებისთვის საინტერესოა ეს თემა, რადგანაც ამ ტრადიციას იცავს ქართველთა აბსოლუტური უმრავლესობა, მათ შორის ნაკლებად მორწმუნეებს და ათეისტებს.

---

---

ყოველივე ზემოაღნიშნულიდან გამომდინარე, უკვე ქრისტიანობის გავრცელების ისტორია ინვესს განსაკუთრებულ ინტერესს ტურისტებში. მნიშვნელოვანია ისტორია საქართველოს მარიამ ღვთისმშობლის წილხვედრობის შესახებ. აღნიშნული ისტორიის უნიკალური გავრცელებაა ის, რომ ქრისტეს მონაფეთაგან სწორედ პირველს-ანდრია პირველწოდებულს ავალებს ქალწული მარიამი საქართველოში ქრისტიანობის გავრცელებას. შესაბამისად რამოდენიმე საუკუნეში საქართველო სამოციქულო ეკლესიად ყალიბდება. მანამდე კი კაპადოკიელი წმ. ნინოს ვაზის ჯვრით შემოსვლა საქართველოში და ქრისტიანობის ჩამოყალიბების ისტორია.

ტურისტებისათვის მნიშვნელოვანია ინფორმაციის მიწოდება: საქართველოში არსებული ქრისტიანული სინამდინეების შესახებ (უფლის კვართი, ღვთისმშობლის ვლაქერნი, წმ. გიორგის მტევანი და სხვ.), მათი ჩამობრძანების პირობები და შედეგები; ქართული არამატერიალური და კონფესიური კულტურის გზაჯვარედინზე ქრისტიანობა, როგორც უმთავრესი ფასეულობა; საქართველოს ისტორია, როგორც ომებისა და ბრძოლების ისტორია და მასში წმ.გიორგის, როგორც ქართველ მებრძოლთა მფარველი ანგელოზის შესახებ.

არსებული სიტუაციიდან გამომდინარე, ტურისტებში განსაკუთრებულ ინტერესს გამოიწვევს მითები აიეტისა და გრძნეული კოლხი მედეას შესახებ, რომელიც ბალახებით უამრავ დაავადებას კურნავდა და რომლიდანაც სათავეს იღებს მსოფლიოში ცნობილი ტერმინი „მედიცინა“. შესაბამისად, არსებული ტერმინი და მისი მიმდევრები ამ ქვეყანაში კვლავაც „მონოდების სიმალღეზე“ არიან.

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ საერთაშორისო ტურისტებს ჩვენი ქვეყნის საიმედოობის, უსაფრთხოებისა და უნიკალურობის შესახებ, გარდა ეპიდემდგომარეობის დაძლევისა, შეიძლება შემდეგი თეზისები შევთავაზოთ:

- საქართველო-მედიცინის სამშობლო;
- საქართველო- ღვთისმშობლის წილხვედრი ქვეყანა;
- საქართველო-ღვინის სამშობლო;



- საქართველო-ქვეყანა, სადაც „სტუმარს ღვთის კაცად სთვლიან“;
- საქართველო-ეთნიკური და კონფესიური ტოლერანტობის ქვეყანა;
- საქართველო-ქვეყანა პანდემიის მიღმა.

არსებული თემების დახვეწის, უცხოელისახელმწიფოებისა და ტურისტებისათვის მიზნობრივად მიწოდებისა და მათი ჩვენს ქვეყანაში უსაფრთხოდ მომსახურების პირობებში, ქვეყანა ტურისტთა მიღების წინა წლის ნიშნულს სულ მალე დაუბრუნდება. ღვთის წყალობით კი საქართველოში ყველაფერი კარგად იქნება.

[1] United Nations Sustainable Development Group, Policy Brief: COVID-19 and Transforming Tourism.

[2] World Tourism Organization (UNWTO), cultural tourism & covid19;

[3] Covid – 19 Related Travel Restrictions, 2020

### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

- სტოველი ჰ. რისკითვის მზადყოფნა – მსოფლიო კულტურული მემკვიდრეობის მენეჯმენტის სახელმძღვანელო, თბილისი, „ნეკერი“ 2007.
- სურგულაძე ი. მითოსი, კულტი, რიტუალი, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი
- ფილდენი ბ. მ., იოკილეთო ი. მსოფლიო მემკვიდრეობის ღირსშესანიშნავი ადგილების მართვის სახელმძღვანელო პრინციპები, თბილისი, „ნეკერი“ 2007.
- United Nations Sustainable Development Group, Policy Brief: COVID-19 and Transforming Tourism- [https://www.unwto.org/cultural-tourism-covid-19?fbclid=IwAR1kMwDnFDM2EXhyWO5umJ\\_XTEbIB2\\_iOHUqYj3v7NvjYcikUdzdbOh-Kg](https://www.unwto.org/cultural-tourism-covid-19?fbclid=IwAR1kMwDnFDM2EXhyWO5umJ_XTEbIB2_iOHUqYj3v7NvjYcikUdzdbOh-Kg)
- World Tourism Organization (UNWTO), cultural tourism & covid19; – <https://unsdg.un.org/resources/policy-brief-covid-19-and-transforming-tourism>
- Covid – 19 Related Travel Restrictions, 2020 – <https://webunwto.s3.eu-west-1.amazonaws.com/s3fs-public/2020-09/200909-travel-restrictions.pdf>

---

---

**ნიკო კვარაცხელია,**  
საქართველოს საპატრიარქოს ანდრია  
პირველწოდებულის სახელობის ქართული უნივერსიტეტის  
პროფესორი

**ხის საკულტო ნაგებობები დასავლეთ საქართველოში,  
როგორც საჩვენებელი ობიექტი ტურიზმში**

**1. საჩვენებელი ობიექტი ტურიზმში.**

წინასწარ საგულდაგულოდ შერჩეული საჩვენებელი ობიექტი ტურის წარმატებით ჩატარების საფუძველია. საექსკურსიო თემის სრულყოფილად წარმოსაჩენად აუცილებელია გავითვალისწინოთ საჩვენებელი ობიექტის მნიშვნელობა. ამ მიზნით, საჩვენებელი ობიექტის შერჩევა-შეფასებისათვის შესაძლებელია სხვადასხვა კრიტერიუმების გამოყენება. მათ შორისაა:

- ობიექტის შემეცნებითი ღირებულება;
- ობიექტის ცნობადობა (მაგ., იუნესკოს ნუსხაში შეტანილი ძეგლი);
- ობიექტის როლი და ადგილი კულტურულ მემკვიდრეობაში;
- ობიექტის კავშირი ისტორიულ მოვლენებთან, ან პიროვნებებთან;
- ობიექტის ეგზოტიკურობა, ან ორიგინალობა;
- ექსპრესიულობა, რომელშიც იგულისხმება თავად ობიექტის გარეგნული ფორმა, ან მისი ჰარმონიული კავშირი გარემოსთან;
- ობიექტის უსაფრთხოება (გულისხმობს, რომ იგი უსაფრთხოა ტურისტებისთვის, მისი მდგომარეობა შესწავლილია, მისი დათვალიერება მიზანშეწონილია);
- ობიექტის მზაობა (გულისხმობს, რომ ნახვა მარტივად შეიძლება, ინფრასტრუქტურა გამართულია, მისასვლელი გზის მდგომარეობა კარგია, პარკინგი მოწესრიგებულია).

საექსკურსიო ობიექტის შეფასების და მათთან დაკავშირებული ლიტერატურული წყაროების შესწავლის შემდეგ, თითოეული ობიექტის შესახებ ივსება ობიექტის ბარათი, რომელიც უნდა მოიცავდეს :

---

---

1. **ობიექტის სახეობა:** „ძეგლი, ბრძოლის ადგილი, ობელისკი, ქანდაკება და ა.შ.“

2. **ობიექტის ზუსტი სახელწოდება** „პირველადი და თანამედროვე, ზედწოდება, რომლითაც ის ცნობილია ხალხში“

3. **ისტორიული მოვლენა, ფაქტი, რომელიც დაკავშირებულია ობიექტთან** „მოვლენის თარიღი“;

4. **ობიექტის ადგილმდებარეობა**, მისი საფოსტო მისამართი და რეკვიზიტები, დაშორება უახლესი დასახლებული პუნქტიდან, ან სხვა ცნობილი ობიექტიდან

5. **ობიექტის დეტალური აღწერა** „ავტორი, თარიღი, რა მასალისგანაა დამზადებული, მემორიალური წარწერის ტექსტი“ ობიექტის დახასიათება

6. **მონაცემები ობიექტის შესახებ:** ბიბლიოგრაფია, ლიტერატურა, სადაც ობიექტია აღწერილი, საარქივო მასალები, ზეპირი გადმოცემები

7. **ობიექტის მდგომარეობა** „როგორ არის იგი შენახული“ - ბოლო რესტავრაციის, ან რემონტის თარიღი;

8. **ძეგლის დაცვა და უსაფრთხოება;**

9. **რეკომენდაციები**, თუ რომელ ექსპერსიაში შეიძლება მისი გამოყენება;

10. **შევსების თარიღი** და შემდგენლის სახელი და გვარი.<sup>1</sup>

საექსპერსიო ობიექტები იყოფა ძირითად და დამატებით ობიექტებად: ძირითადია ობიექტი, რომლის გარეშე შეუძლებელია ექსპერსიის თემის ახსნა. როგორც წესი, ექსპერსიის მთავარი სათქმელი ვლინდება ძირითადი ობიექტების ჩვენებისას. დამატებითი ობიექტები ხელს უწყობენ ინდივიდუალურ ეპიზოდებს, ფაქტებს, ადგილობრივ მოვლენებს, რომლებიც ამდიდრებენ ტურს სპეციფიკური დეტალებით. არ არის რეკომენდებული ისეთი საგნების დამატება, რომლებიც თემასთან არ არის დაკავშირებული, რადგან ისინი გადაიტანენ ექსპერსიის ანტიტეზის ყურადღებას და დაარღვევენ ექსპერსიის ჰარმონიას. საჩვენებელი ობიექტის შერჩევა ხანგრძლივი პროცესია და იგი ტურის მოქმედების პერიოდში შეიძლება რამდენჯერმე შეიცვალოს, თუ არსებობს

---

<sup>1</sup> ნიკო კვარაცხელია. საექსპერსიო საქმე. თბ. 2015. <http://vet.ge/wp-content/uploads/2015/08/studentis-saxelmzgvanelo-saeqskursio-saqme.pdf> გვ. 73

---

---

ამისთვის ობიექტური მიზეზი, ან აღმოჩნდა ახალი, მანამდე უცნობი ობიექტი.

## **2. ხის საკულტო არქიტექტურა დასავლეთ საქართველოში.**

კულტურული ტურიზმის ამოცანაა მაქსიმალურად სრულყოფილად წარმოაჩინოს დესტინაციაში დავანებული მატერიალური და არამატერიალური კულტურა. ეს პროცესი ხანგრძლივია და გარკვეულწილად სტერეოტიპებზე დამოკიდებული. სტერეოტიპების შექმნას ხელსუწყობს ერთი მხრივ ხელოვნებათმცოდნეების, ხუროთმოძღვრების, სპეციალისტთა შეფასებები და დასკვნები, ხოლო მეორეს მხრივ ტუროპერატორების გემოვნება და ტურიზმში დამკვიდრებული ტენდენციები. შედეგად, ტური და მასში შემავალი საჩვენებელი ობიექტების შეცვლა, ან ახლით ჩანაცვლება, ან მარშრუტში სიახლის შეტანა რიგ სირთულეებთანაა დაკავშირებული. მაგალითისთვის მოვიტან დასავლეთ საქართველოს კონკრეტულ რეგიონებში მარგალიტებად შემორჩენილ საკულტო ნაგებობებს, კერძოდ, ხის ეკლესიებს და მეჩეთებს იმერეთსა და აჭარაში. ეს ძეგლები ქართველი ხალხის შთავგონების, ფანტაზიის და საამშენებლო კულტურის შესანიშნავი ნიმუშებია და ვფიქრობ, რომ საჭიროა მათი პოპულარიზაცია და ქართველ თუ უცხოელ ტურისტებამდე მიტანა.

ხის არქიტექტურა ოთიდგანვე პოპულარული იყო დასავლეთ საქართველოს მთაში და ბარშიც, რასაც განაპირობებდა შავი ზღვის კლიმატი, კერძოდ, ჰაერის ტემპერატურა და ტენიანობა; ქარი; ნალექები; მზის რადიაცია და ბუნებრივი ნათება. ხე, როგორც საამშენებლო მასალა, კარგად ასრულებს მზიდი კონსტრუქციების ფუნქციას. ის ითვლება როგორც კარგი თბოიზოლატორი. ნებისმიერი ამინდის მიუხედავად, ხის სახლები ძალიან კომფორტულია, მასში ადამიანი ადვილად სუთქავს, აქვს იდეალური ტემპერატურა და ტენიანობა, რაც ადამიანის ჯანმრთელობისთვის აუცილებელია.<sup>1</sup>

რასაკვირველია, ხალხური არქიტექტურის

---

---

<sup>1</sup> ენერგოეფექტური პრინციპები ტრადიციულ ქართულ არქიტექტურაში. თბ. 2016 გვ. 16. ციტირებულია <http://www.eecgeo.org/docs/EE-Principles-Arch-Ge.pdf> ნანახია 23.03. 2020

თვითმყოფადობის ჩამოყალიბებაში ბუნებრივი გარემო არ წარმოადგენს ერთადერთ განმსაზღვრელ პირობას და აქ ფაქტორთა მთელი კომპლექსი მოქმედებს: ისტორიული, რელიგიური, ეკონომიკური, სოციალური, პოლიტიკური და ა.შ., მაგრამ ხის საკულტო ნაგებობების ორი განსხვავებული სტილის დამკვიდრება ორ ახლომდებარე რეგიონში, ორი განსხვავებული რელიგიის მიერ, მათი ხუროთმოძღვრული თავისებურებები, სივრცე, ლანდშაფტი უადაოდ საინტერესო საჩვენებელი მასალა და ობიექტია.

### 3. ხის ეკლესიები იმერეთში.

სტატიაში განვიხილავთ მხოლოდ ოთხ ხის ეკლესიას, რომლებიც სამტრედიის მუნიციპალიტეტშია დაფიქსირებული. იხ. ამონარიდი ძეგლთა ნუსხიდან:

საქართველოს მატერიალურ ძეგლთა ნუსხა, სადაც 7746 ძეგლია შეტანილი <sup>1</sup>				
ძეგლის N	სახელწოდება	შექმნის/აგების თარიღი	ადგილ-მდებარეობა/მისამართი	რეესტრში შეტანის თარიღი
833	წმ. გიორგის ეკლესია	XIX-XX	სოფ. ნიგორზღვა	03.10.07
838	წმ. გიორგის ხის ეკლესია	XX ს. დასაწყისი	სოფ. ლანირი, სასაფლაოზე	03.10.07
842	ხის ეკლესია	XX ს. დასაწყისი	სოფ. ჭავანი, სასაფლაოზე	03.10.07
843	ხის ეკლესია	XX ს. დასაწყისი	სოფ. ხუნჯულაური, სასაფლაოზე	03.10.07

სამტრედიის რაიონის ოთხ სოფელში: **ლანირში, ჭავანში, ნიგორზღვაში და ხუნჯულაურში** არსებობს ხის ეკლესიები: **სოფელ პირველ ნიგორზღვაში** ორი ეკლესია არსებობდა წმ. გიორგის სახელზე. ერთი იყო ქვის, ხოლო მეორე - ხის ეკლესია იყო, რომელიც აგებული ყოფილა 1861 წელს. საბჭოთა წლებში, კოლმეურნეობის ჩამოყალიბების შემდეგ ეკლესია

<sup>1</sup> <https://www.heritagesites.ge/uploads/files/5e440bd5233c4.pdf> ნანახია 23.03. 2020

---

---

დაუნგრევიათ და მისგან კოლმეურნეობის კანტორა აუგიათ. საქართველოში ხშირი იყო ე.წ. კარის ეკლესიები, რომელიც ამა თუ იმ ფეოდალს ეკუთვნოდა და ძირითადად ხის იყო. შესაძლოა ეს ეკლესიაც ასეთ კარის ეკლესიას წარმოადგენდა. 1915 წელს სოფელ ნიგორზღვაში მღვდლად ნიკო შანიძეა, იქნებ უფრო ადრეც. ის ერთ კვირას პირველი ნიგორზღვის ხის ეკლესიაში ატარებდა წირვას, მეორე კვირას - მეორე ნიგორზღვის ქვის ეკლესიაში.<sup>1</sup>

**ხუნჯულაური** — სოფელი სამტრედიის მუნიციპალიტეტში, ნაბაკევის თემში. მდებარეობს იმერეთის დაბლობზე, მდინარე ცხენისწყლის მარცხენა მხარეს. ზღვის დონიდან 30 მეტრი, სამტრედიიდან 8 კილომეტრი. სოფელს ემსახურება დაბაკულაშის სკოლა. სოფელში დგას XVII საუკუნის მაცხოვრის შობის ტაძარი. სოფელი შედიოდა მიქელაძეების სათავადოში. სოფელში მოიპოვება ინერტული მასალა. სამტრედიის მუნიციპალიტეტის სოფელ ხუნჯულაურის ეკლესიის შენობა ერთ ერთი იშვიათი ნაგებობაა საქართველოში. ეკლესია ხისაა და მისი არსებობა სამას წელს ითვლის. ამ ხნის განმავლობაში არაერთხელ იდგა მისი ყოფნა-არყოფნის საკითხი. თუმცა ყველაზე დიდი პრობლემა საბჭოთა ტერორის დროს შეექმნა. მათ სცადეს ეკლესიის დაწვა, დანგრევა.

ეკლესიას სამი ზარი ჰქონდა, აქედან ორი მეორე მსოფლიო ომის დროს საბჭოთა ხელისუფლებამ წაიღო. მესამე კი მოსახლეობამ გადამალა. თუმცა ტაძარი ვერ დაიკვეს მძარცველებიდან. დაიკარგა ხატები და ისტორიის ამსახველი დოკუმენტები. ეკლესიის მსახურები სხვადასხვა დროს საგანმანათლებლო საქმეშიც იყვნენ ჩართულნი. ტაძრის წინ სკოლააც არსებულა.<sup>2</sup>

**ღანირის უძველესი ხის ეკლესია.** ამ ეკლესიაში ყველაფერი პირვანდელი სახით არის შემორჩენილი. წლების წინ პატრიარქი იყო ჩამობრძანებული და აღფრთოვანებული დარჩა. ეს ყველაფერი ჩვენი, სოფლის დამსახურებაა, გადმოცემა შეუძლებელია თუ რისი გადატანა მოუწიათ ჩვენს წინაპრებს”, – წერს 82 წლის დოდო კობახიძე. ღანირში გული

---

<sup>1</sup> უურნალი „სამტრედიის მატინე“, N 1. თბ. 2016. გვ. 60

<sup>2</sup> <https://www.kutaisipost.ge/ka/video/article/11880-samastslovani-khis-eklesia-khunjulaurshi-video> ნანახია 23.03. 2020

---

---

წყდებათ, რომ ის ზარი ვერ გადაარჩინეს, რომლის ხმაც სამ სოფელს წვდებოდა. სალოცავის დასანგრევად შემოსვლის ამბავსაც სოფელი ხეზე ჩამოკიდული ზარის რეკვით იგებდა და ირაზმებოდა.<sup>1</sup>

კიდევ ერთი ზარის საინტერესო ამბავის შესახებ უკვე სხვა სოფელში, ჭაგანში ღვთისმშობლის შობის სახელობის ეკლესიის წინამძღვარი, დეკანოზი აკაკი უვანია წერს: “აქ ეკლესიაში ზარი, იმერეთის მეფეს სოლომონ მეორეს შემოუწირავს. განსხვავებული მასალისგან იყო დამზადებული. საბჭოთა პერიოდში დაზიანებულა. ამდრომდე ხის ძირში იდო. ვიფიქრეთ, რომ გადავვედნო და აღვკვედგინა. იმ დროს ვერ ვიფიქრეთ და ახლა ვნანობ, არ უნდა დაგვეკარგა იმ ზარის პირვანდელი სახე. ახლა რაც არის, იგივე მასალაა მაგრამ ვერ შენარჩუნდა ფორმები”. ჭაგანში კაკლის ხის მასალით აგებულ ეკლესიას საბჭოთა ტერორის დროს საწყობად იყენებდნენ. სოფლის ერთობით ვერც ამ ეკლესიის დანგრევა მოახერხეს, მხოლოდ ტაძარზე აღმართული ჭვრის ჩამოკლებით შემოიფარგლნენ. 2000-იანი წლების დასაწყისში ტაძარი მძიმე მდგომარეობაში იყო. დეკანოზმა და სოფლის მოსახლეობამ ფული შეკრიბა და ეკლესია საკუთარი ხელით შეაკეთა.

სამტრედიის მუნიციპალიტეტში ხის ეკლესიების არქიტექტურა მეტ-ნაკლებად მსგავსია. მისი ორნამენტები და ჩუქურთმა სოფლის სახლებსა და ჭიშკრებზეც მეორდება. ზოგიერთზე ხის რიკულები დღემდე შემორჩა. ერთი შეხედვითაც ნათელია, რომ ხეზე მაშინ ბევრ სოფელში მუშაობდნენ, დღეს კი ხითხუროს ვერსად იპოვით. ჭაგანში ფიქრობენ, რომ იქ არსებულ ორ ეკლესიას ერთი ხუროთმოძღვარი ჰყავდა, სავარაუდოდ, ბერძენი, რომლის ვინაობა უცნობია.<sup>2</sup>

#### **4. აჭარის ხის მეჩეთები.**

სტატიაში მხოლოდ აჭარის ოთხი ხის მეჩეთია აღწერილი, რომლებიც მატერიალურ ძეგლთა ნუსხაშია შეტანილი. ის.  
ამონარიდი ნუსხიდან:

---

<sup>1</sup> <https://www.kutaisipost.ge/ka/video/article/11880-samastslovani-khis-eklesia-khunjulaurshi-video> ნანახია 23.03. 2020

<sup>2</sup> იქვე.

საქართველოს მატერიალურ ძეგლთა ნუსხა, სადაც 7746 ძეგლია შეტანილი <sup>1</sup>				
ძეგლის N	სახელწოდება	შექმნის/ აგების თარიღი	ადგილ- მდებარეობა/ მისამართი	რეესტრში შეტანის თარიღი
7527	ღორჯომის ჯამე	1903 წელი	წელი სოფ. ღორჯომი	24.06.18
3457	ჯამე. ეროვნული მნიშვნელობის	გვიანი შუა საუკუნეები	სოფ. ახო	03.10.07
3441	ჯამე. ეროვნული მნიშვნელობის	გვიანი შუა საუკუნეები	სოფ. კვირიკე	03.10.07
3459	ჯამე	XIX ს.	სოფ. გველიძეები	03.10.07

**ხულოს მუნიციპალიტეტის, სოფ. ღორჯომში** მდებარე 1903 წელს აშენებულ ჯამეს 2018 წლის 21 ივნისს საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნული სააგენტოს მიერ კულტურული მემკვიდრეობის უძრავი ძეგლის სტატუსი მიენიჭა. ჯამე მდებარეობს სოფლის ცენტრში და წარმოადგენს ორსართულიან აჭარული სახლის სახესხვაობას. ჯამესთან ცალკე შენობაში ფუნქციონირებს ორსართულიანი მედრესე და განბანვის ოთახი, გადახურულია თუნუქის სახურავით, ასევე გარედან ჯამეს კედლებზე ოთხივე მხრიდან აკრულია თუნუქის ფურცლები. ჯამეს მშენებლობა დაწყებულია 1900 წელს და ის 3 წლის განმავლობაში შენდებოდა, ფუნქციონირებს 1903 წლიდან. სამენი მასალები გადმოუტანიათ ჩოხატაურის მუნიციპალიტეტის სოფელ ზოტიდან. ჯამე აშენებულია ლაზაბდი უსტას მიერ. იგი მართკუთხა ფორმისაა, მისი სიგრძე 22 მეტრია, სიგანე 20 მეტრი, ხოლო სიმაღლე 8.45 მ-ია და დაშენებულია ქვის ცოკოლზე. ჯამეს ისევე როგორ სხვა სააღმსრულებლო დაწესებულებებს 1930 წ. შეუწყვეტია ფუნქციონირება და 1950 წლამდე გამოიყენებოდა სოფლის მალაზიის საწყობად, ხოლო 1960-დან 1982-წლამდე იქ ფუნქციონირებდა მუზეუმი.

<sup>1</sup> <https://www.heritagesites.ge/uploads/files/5e440bd5233c4.pdf> ნანახია 23.03. 2020



---

---

ჯამეში შესასვლელი ჩრდილოეთიდანაა პირველად ხვდები ტამბურში (კორიდორი) მისი სიგრძე 20მ-ია, სიგანე 3მ სადაც განთავსებულია ტანსაცმლისა და ფეხსაცმლის გარდერობები. იქ არსებული ცენტრალური კარებით შესაძლებელია სამლოცველო დარბაზში შესვლა, ჯამე აივნიდან გეგმით სწორკუთხაა, სამლოცველო დარბაზი ორსართულიანია და სამი მხრიდან შემოსაზღვრულია აივნებით. სამხრეთით თაღოვანი მიჰრაბით, რომლის წინ ხის ბაქანია. მიჰრაბის თავზე არაბული წარწერაა. დასავლეთით მიმბარია, ხოლო აღმოსავლეთი კათედრა. ცენტრალური სივრცის ჭერი კესონურია. ჭერის ცენტრში დამაგრებულია ხის მოჩუქურთმებული ვარდული. ქოროს ჭერი ბრტყელია. ქორო შემაგრებულია რვა მოჩუქურთმებულ სვეტზე. სამი მხრიდან რიკულებიანი მოაჯირი აკრავს. ქოროზე ასასვლელი კიბეები მოწყობილია ჩრდილო-აღმოსავლეთიდან. ინტერიერში დეკორატიულად აქცენტირებულია მიჰრაბი, მიმბარი, კათედრა, ქოროს აივანი და სვეტები. მოსართავი ჩუქურთმები შესრულებულია ხის აპლიკაციებითა და ორნამენტებით. შესასვლელი აღმოსავლეთიდანაა.<sup>1</sup>

**სოფელ ახოს** ძველი სასაფლაოს ტერიტორიაზე მდებარე ორსართულიანი ხის ჯამეს პირველი სართული სარდაფია, მეორე – ორსინათლიანი სამლოცველო დარბაზი. ზომები: 8.8 X 9.3 მეტრი სახურავად გამოყენებულია კრამიტი. ჯამე აივნიანად გეგმით სწორკუთხედს წარმოადგენს, სამხრეთით კბილანათალიანი მიჰრაბით, რომლის თავზეც არაბული წარწერაა. ცენტრალური სივრცის ჭერი გუმბათიანია, გუმბათი შიგნიდან მოხატულია ზეთის საღებავებით. ოთხივე მხრიდან აუურული მოაჯირი აკრავს. რომელიც სამხრეთის მხარეს დეკორაციულ მორთულობას წარმოადგენს, ჩრდილოეთით კი მცირე ზომის ნახევარწრიული აივანია გამოყოფილი. ინტერიერში დეკორაციულად აქცენტირებულია კათედრა, მიმბარი და ქოროს მოაჯირი. ხის ორნამენტები შესრულებულია აპლიკაციის სახით და დაფერილია. ჯამეს ყველა კედელი დანაწევრებულია სარკმლებით. ჯამეს ჩრდილო-დასავლეთ კუთხეში შემორჩენილია მინარეთის ქვედა ნაწილი, მისი ქვის წყობა მშრალია, სიმაღლე 2 მეტრს აღწევს. მეჩეთი იმით არის

---

<sup>1</sup> [https://heritagesites.ge/ka/news\\_item/202](https://heritagesites.ge/ka/news_item/202) ნანახია 23.03. 2020

---

---

გამორჩეული, რომ ერთერთი ყველაზე ადრინდელია აქ არსებულ ჯამეებს შორის.<sup>1</sup>

**სოფ. კვირიკეში** მდებარე, ნაბლის ხით ნაგები ჯამე ერთ-ერთი საუკეთესო მიხედავით საქართველოში არსებულ ამ ტიპის ნაგებობებია. ჯამე 1860-იან წლების დასაწყისი (1860-1862 წწ.) არჰიტექტორი ლაზი ოსტატის მიერაა აგებული. ქვის საძირკველზე დაფუძნებული ხის ორსართულიანი შენობა ძლიერად შევრილი კრამიტის სახურავით სრულდება. მდიდრულად მოჩუქურთმებული ბოძებითა და რიკულებით შემოჭარული შენობის პირველი სართული ღია აივნით ეხსნება გარემოს. ნაგებობა შიდა სივრცის გეგმარებით და რაც მთავარია ინტერიერის ფერადოვანი მოხატულობით გამოირჩევა. ნაგებობის ზომებია 11,7 მეტრი, სივრცე 9,7 მეტრი, სიმაღლე 4,3 მეტრი.<sup>2</sup>

**ქედის მუნიციპალიტეტის სოფელ გეგელიძეებში ხის მეჩეთი** მდებარეობს, ბათუმი – ხულოს საავტომობილო გზიდან 2,900 მეტრის დაშორებით. მეჩეთი ორსართულიანი ხის შენობაა, რომელიც დაშენებულია გათლილი ქვის საძირკველზე და წარმოადგენს აჭარული სახლის ხუროთმოძღვრულ სახესხვაობას. მეჩეთის შიდა ინტერიერი, ბოძები, მიჰრაბი, მიმბარი, ნიში შემკულია ქართული წესით ხეზე კვეთის უნიკალური ნიმუშებით: ჩუქურთმებითა და ორნამენტებით. გარე ფასადი შეღებილია ლურჯი საღებავით. შენობის სიგრძე 7 მეტრია, სივრცე – 6.5, ხოლო სიმაღლე – 4.5 მეტრი. საბჭოთა პერიოდში გამოიყენებოდა საწყობად. მეჩეთი ამჟამად კარგ მდგომარეობაშია.<sup>3</sup>

ამრიგად, მოკლე მიმოხილვაც საკმარისია იმისთვის, რომ დაფიქრდეთ თუ რამდენად მნიშვნელოვანია ქართველი ხითხუროების მიერ საკულტო ნაგებობებში ხის კონსტრუქციების გამოყენება. შესაძლებელია, ეს არ იყოს ისეთი შედეგები, როგორც ქვის არქიტექტურამ შემოგვინახა. მაგრამ ხის არქიტექტურის გარეშე ქართული

---

<sup>1</sup> <http://www.kedlag.ge/images/temp/2018/07/11/e51ec2fab819ba0e671e48a-1b9072e86.pdf> გვ.30 ნანახია 23.03 2020

<sup>2</sup> <http://www.tenders.procurement.gov.ge> ნანახია 23.03. 2020

<sup>3</sup> <http://www.kedlag.ge/images/temp/2018/07/11/e51ec2fab819ba0e671e48a-1b9072e86.pdf> გვ.28 ნანახია 23.03 2020

---

---

ხუროთმოძღვრება იქნებოდა გაცილებით ღარიბი. ქართველი კაცის გემოვნება, მისი დამოკიდებულება ხისადმი, როგორც საამშენებლო მასალისადმი, მისი გამოყენება ქართველების მიერ როგორც ქრისტიანულ, ისე მუსლიმანურ რელიგიურ ნაგებობებში უაღრესად საინტერესო და შთამბეჭდავია. ორივე რელიგიის საკულტო ნაგებობებში ამოსავალ წერტილად გამოდის საცხოვრებელი სახლი, რომლის კონსტრუქციაც ხდება განმსაზღვრელი სალოცავის გააზრებისას. არქიტექტურული ანალიზი ექსკურსიაში არ არის ადვილი საქმე. პარალელების გავლებაც მოითხოვს ჰასუხისმგებლობას. ასეთი ტურის მომზადებას და ჩატარებას წინ უნდა უძღოდეს ხელოვნებათმცოდნეების მიერ გაკეთებული ანალიზი და დასკვნები. იმედი უნდა ვიქონიოთ, რომ დაიბადება ასეთი ტური და მრავალფეროვნება ისევე გაამდიდრებს ქართულ ტურიზმს, როგორც ამდიდრებს ქართულ კულტურას.



**ჭავანის მთავარანგელოზის სახელობის ხის ეკლესია**



სოფ. ახოს ორსართულიანი ხის მეჩეთი

---

---

**გიორგი ფხაკაძე,**  
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს  
სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი,  
ხელმძღვანელი: ასოც. პროფესორი ნაირა გალახვარიძე.  
**ირინა ცხელაშვილი,**  
ოპოლეს უნივერსიტეტის დოქტორანტი  
ხელმძღვანელი: პროფ. ნიკოლაი ივანოვი

**„შემოქმედებითი ქალაქები“ -  
როგორც ადგილობრივი თვითმმართველობის ეფექტური  
ინსტრუმენტი**

მეცნიერები ცდილობენ შემოქმედებითი ბუნების განსაზღვრას და ახსნას ისტორიული და თანამედროვე

საზოგადოებების ხედვებითა და მათი კულტურული კონტექსტის ანალიზის საფუძველზე. პროფესორ კაჩერაუსკასის მიხედვით, „შემოქმედებითი ქალაქის კონცეფცია ემყარებოდა იდეას, რომ შემოქმედებითი ქალაქი უფრო მიმზიდველია ინვესტორებისთვის. რის შედეგად, ის უფრო პრიორიტეტულია რეგიონთაშორის გლობალურ კონკურენციაში. მკვლევრები საუბრობენ სამეცნიერო და ტექნოლოგიურად შემოქმედებითი მიზნობრივი ჯგუფების კონცენტრაციაზე, აგრეთვე შემოქმედებითი ინდუსტრიების როლზე რეგიონული ეკონომიკის განვითარებაში“. კულტურული ეკონომიკის განსაზღვრის მცდელობის მიზნით, ა. ჯ. სკოტი გვთავაზობს დებულებას, რომ რეგიონალური ან ადგილობრივი წარმოების ინსტიტუტების ზრდა და გავრცელება, რომელთა საქმიანობა დაფუძნებულია კულტურული პროდუქციის ინდუსტრიაზე, მიემართება არა კულტურული მსგავსობისაკენ, არამედ ფანტასტიკურად გაზრდილი მრავალფეროვნებისკენ გლობალურ დონეზე.

1980-იანი წლების ბოლოს, ცნება „შემოქმედებითი ქალაქი“ პირველად გაჩნდა ურბანულ მეცნიერებებში, კერძოდ კი სოციალურ-ეკონომიკური გეოგრაფიის, ეკონომიკისა და სოციოლოგიის კვებაზე. მისი „წარმოშობის“ მთავარი მიზანი იყო გლობალური ტრანსფორმაციის პროცესებით გამოწვეული კრიზისის დაძლევა, რაც ეკონომიკური და სოციალური კრიტიკურიუმების ცვლილებების შედეგი გახლდათ.

---

---

ამ პერიოდში, ინდუსტრიული ეკონომიკის მნიშვნელობა და ხედვა კარდინალურად შეიცვალა, რამაც გამოიწვია მრეწველობისა და ქარხნების ფუნქციონირების შემცირება XX საუკუნის ბოლოს. ამან მნიშვნელოვნად იმოქმედა იმ ქალაქებზე, რომლებიც ათწლეულების განმავლობაში ვითარდებოდნენ, ინდუსტრიული განვითარების მიდგომის გათვალისწინებით. გამოსავალი შემოთავაზებულ იქნა ადგილობრივი თვითმმართველობების სხვადასხვა დონის წარმომადგენლის მხრიდან, რომლებსაც ჰქონდათ შემოქმედებითი აზროვნების მიდგომა და შეიმუშავეს ინოვაციური სტრატეგიული ხედვა.

ეს კონცეფცია ითვალისწინებს კომპლექსურ მიდგომებს და ემყარება კონცეფციების ფართო სპექტრს, რომელიც წარმოადგენს ერთი „იდეის“ ინტეგრაციას სხვადასხვა დისციპლინის გადაკვეთაზე. აქვე უნდა აღინიშნოს რიჩარდ ფლორიდას მიერ შემოღებული შემოქმედების ინდექსი, რომელიც ეყრდნობა სამი ძირითადი პარამეტრის - ე.წ. „3 “T” მიდგომის“ - ტალანტისა, ტექნოლოგიისა და ტოლერანტობის - გაზომვას საზოგადოებაში. “Washington Monthly”-თან ინტერვიუში მან აღნიშნა - „ამრიგად, კრეატიულობის ინდექსი არის ჩემი ძირითადი მაჩვენებელი რეგიონის ზოგადი მდგომარეობისა შემოქმედებით ეკონომიკაში და ამ ინდექსს ვთავაზობ, როგორც რეგიონის გრძელვადიანი ეკონომიკური პოტენციალის განვითარების ბარომეტრს. ვიხილავ ცხრილებში მოთავსებული შემოქმედების ინდექსის რეიტინგს ზედა 10 და ქვედა 10 წამყვან რეგიონებს, რომლებიც თავის მხრივ 3 ჯგუფად არის დაყოფილი - დიდი, საშუალო და მცირე ქალაქები / რეგიონები“.

საგულისხმოა, რომ მაგალითი, რომელსაც წინამდებარე სტატიაში განვიხილავთ, წარმოადგენს პოლონეთის ქალაქ ვროცლავს, რომელიც 2016 წელს ევროპის კულტურის დედაქალაქის გამარჯვებული გახდა. ქალაქი შეირჩა არა მხოლოდ მდიდარი ისტორიული წარსულისა და გამოჩვევების დაძლევის გამო, რაც გამოიარა ადგილობრივმა თვითმმართველობამ, არამედ ადგილობრივი ხელისუფლების ინოვაციური ხედვის საფუძველზე - ადგილობრივი მოსახლეობის მხრიდან ქალაქის სტრატეგიულ საკითხებში უშუალო ჩართულობის თანხლებით.

ჩარლზ ლაუნდრის რჩევით, „ქალაქებს აქვთ ერთადერთი

---

---

თი გადამწყვეტი რესურსი - მათი მოსახლეობა“. ქალაქები გადაიქცნენ გამოსავლების ძიების საცდელ ლაბორატორიებად, რადგან ინდუსტრიალიზაციასა და ტექნოლოგიურ განვითარებასთან ერთად, მოსახლეობის მხრიდან რეალური მოთხოვნილება მნიშვნელოვნად შეიცვალა. კერძოდ, აქცენტი კეთდება თანამედროვე მოთხოვნაზე, როგორცაა ინოვაცია და ამდენად, დიდ კომპლექსურ არქიტექტურულ პროექტებშიც კი, საგანმანათლებლო ელემენტი, გასართობთან შედარებით, უფრო მეტ სეგმენტს იკავებს.

ქართული რეალობის კონტექსტში უნდა აღინიშნოს ტურიზმი, რომელიც კულტურულ ელემენტებთან ერთად, მთავარ მამოძრავებელ როლს ასრულებს.

პრობლემა მდგომარეობს იმაში, რომ ახალი გადამწყვეტილებები ვერ დაეფუძნება ძველ გამოცდილებას, რომელიც საქართველომ, ძირითადად, საბჭოთა წარსულში და დამოუკიდებლობის ხელახალა აღდგენის - გამოწვევებით საფუძვლად დააგროვა. შესაბამისად, ადგილობრივი თვითმმართველობის თანამედროვე მიღწევები შეიძლება დაეყრდნოს ან პარტნიორი ქვეყნებისა და რეგიონების გამოცდილებას, ან - თეორიული საფუძვლების შესწავლაზე დაყრდნობით, ინოვაციური პროექტები ნულიდან განხორციელდეს. თუმცა, ცხადია, დამეგობრებული რეგიონების ან ქალაქების გამოცდილება ბევრად უფრო მნიშვნელოვანია, რადგან მათი წარმომადგენლები წარმატებებთან ერთად, ასევე აზიარებენ იმ უარყოფით გამოცდილებასაც, რომელიც შეცდომების თავიდან არიდების საშუალებას იძლევა ინოვაციური კულტურული მიდგომების რეალიზაციისას.

ჩარლზ ლაუნდრის თანახმად, „XXI საუკუნე - ქალაქების საუკუნეა, რადგან პირველად მსოფლიოში მოსახლეობის ნახევარზე მეტი ცხოვრობს ქალაქებში. კერძოდ ევროპაში ქალაქებში ცხოვრობს მისახლეობის 75 პროცენტი განვითარებადი სამყაროს ქვეყნებში - 50 პროცენტი, და 80-იან წლებს რომ შევადაროთ - მათ შორის ორმაგი სხვაობაა, რადგან მაშინ ეს რიცხვი მხოლოდ 29 პროცენტს შეადგენდა“.

ვროცლავი მრავალეროვნული ქალაქია, რომელიც თავისი ისტორიული წარსულის გამო, მდიდარია სხვადასხვა კულტურის წარმომადგენლებით. ქალაქი სწრაფად ვითარდება,

---

---

ზუსტად მულტიკულტურალიზმისა და კულტურული მრავალფეროვნების მიმართ პოზიტიური მიდგომის გამო.

2016 წელს ქალაქ ვროცლავმა გაიმარჯვა მასშტაბურ კონკურსში და მოიპოვა ევროპის კულტურის დედაქალაქის წოდება. გამარჯვებამ, თავისი სტატუსის გამო, დაუყოვნებლივ გამოიყვანა ქალაქი და მთელი ქვეყანა საერთაშორისო ასპარეზზე და აპოზინა საკუთარი ადგილი მსოფლიოს კულტურული ქალაქების საერთაშორისო რუკაზე.

ვროცლავის მოსახლეობა შეადგენს 641,000 ამას ემატება 150 000 სტუდენტი, რომლებიც 23 სახელმწიფო და კერძო უნივერსიტეტებში სწავლობენ და შრომითი მიგრანტების რაოდენობა, რაც, ოფიციალური მონაცემებით, მერყეობს - 60-100 ათასს შორის. ქალაქი ცნობილია ავანგარდული კულტურითა და ძლიერი კულტურული ინსტიტუტებით. ტექნიკური პროგრესის სწრაფმა განვითარებამ, ინოვაციურმა ტექნოლოგიებმა და ინფორმაციის გავრცელების ძალიან სწრაფმა ტემპმა დიდი გავლენა იქონია საზოგადოების განვითარებაზე. იმავდროულად, გასათვალისწინებელია შრომითი მიგრაციისა და ხალხის მასობრივი გადაადგილების (უკრაინიდან პოლონეთში) კომპონენტები, რომლებმაც ქალაქი კიდევ უფრო სწრაფი ტრანსფორმაციის წინაშე დააყენა, ვიდრე ეს თუნდაც პოლონეთის დამოუკიდებლობის აღდგენის პერიოდში იყო.

პოლონეთში ადგილობრივი თვითმმართველობა აგებულია დეცენტრალიზაციის პრინციპზე და აქვს იურიდიული ძალაუფლება, გარანტირებული კონსტიტუციით. აუცილებელი საზოგადოებრივი ამოცანების შესრულებისას საკუთარი სახელით და დიდი პასუხისმგებლობით მოქმედებს - მისი დამფუძნებელი და აღმასრულებელი ორგანოების მეშვეობით. ადგილობრივი თვითმმართველობის წევრების არჩევა ვროცლავის კონსტიტუციის თანახმად, ხდება თავისუფალ, უნივერსალურ, ფარულ, პირდაპირ და თანაბარ არჩევნებში მონაწილეობის საფუძველზე.

საინტერესოა, რომ საქართველოში კონსტიტუცია ძალაში შევიდა 2 წლით ადრე, ვიდრე პოლონეთში. მაგრამ ადგილობრივი თვითმმართველობის შესახებ განმარტებები ჩვენთან, სახელმწიფოს მხრიდან, ოფიციალურად 1997 წელს გაკეთდა.



---

---

ქალაქის ადგილობრივ თვითმმართველობას ვროცლავეში დიდი როლი აქვს დაკისრებული, რომლის შესაბამის დონეზეც შემუშავდა შემდეგი პრიორიტეტები:

- ინოვაციების მოზიდვა და ტექნოლოგიური ცენტრების და-არსება;
- უმაღლესი საგანმანათლებლო და კვლევითი ცენტრების პრიორიტეტულობა;
- კულტურისა და ხელოვნების განზომილებების განვითარება;
- მოსახლეობის აქტიური მონაწილეობა ყველა სტრატეგიულ პროცესში.

წარმატება განისაზღვრა - ადგილობრივი ხელისუფლების, რეგიონალური ინსტიტუტების, არასამთავრობო ორგანიზაციებისა და აქტიური სამოქალაქო საზოგადოების ერთობლივი ძალისხმევით და დაულალავი შრომით მოეპოვებინათ დამოუკიდებლობის უმაღლესი ხარისხი და მიეღწიათ სასურველი შედეგისთვის. განვითარების ტემპში, პირველ რიგში, დაეყრდნო სტრატეგიული კომუნიკაციის კომპონენტების გამოყენების სიჩქარეს, რომელიც ორიენტირებული იყო უახლეს მომავალზე, რათა პროცესში მონაწილე ყველა დაწესებულებას დროულად შეძლებოდა დასახული მიზნების განხორციელება.

შესაბამისად, კულტურის სფეროს განვითარებას საფუძვლად დაედო ქალაქის და რეგიონის შიდა ინსტიტუციური რესურსების გამოყენება და ევროკავშირის ფინანსური ინსტრუმენტებით მოპოვებული მხარდაჭერა. ინოვაციური მიდგომა მოიცავდა კვლევითი პროგრამების შემუშავებას, რაც მომავალში სტრატეგიული პარტნიორების მოზიდვას, ქალაქის ცნობიერების ამაღლებას და ტურისტების ნაკადის გაზრდას გულისხმობდა. იდენტური მიდგომა იყო გათვალისწინებული განათლების სფეროშიც, რაც, თავის მხრივ, უცხოელი ტურისტიკური სტუდენტის ნაკადს გულისხმობს არა ერთი კვირის მანძილზე, არამედ ერთი ან რამდენიმე სემესტრით. ამ პერიოდის განმავლობაში სტუდენტები და მათი ოჯახის წევრები უნდა გაეცნონ ქალაქის კულტურულ მემკვიდრეობას და ხელოვნების პროდუქტებს და მზად იყვნენ ქალაქის კულტურის სხვადასხვა დარგის წარმომადგენლებთან თანამშრომლობისთვის.

ქალაქის კულტურა წარმოადგენს და აერთიანებს მრავალ

---

---

ვალ ეთნო ჯგუფს, რომლებიც ისტორიულმა მოვლენებმა გადაადგილა და, საბოლოო ჯამში, გადააქცია სტრატეგიული პარტნიორობისა და მემორანდუმის გაფორმების შთაგონების წყაროდ. როგორც ზემოთ აღინიშნა, „ქალაქებს აქვთ ერთი გადამწყვეტი რესურსი - მათი მოსახლეობა” და ადგილობრივი თვითმმართველობა მოქმედებს ამ განცხადების შესაბამისად.

ამდენად, ვროცლავის, როგორც ევროპული კულტურის დედაქალაქის, გრძელვადიან მიზნებად განისაზღვრა:

### **კულტურის ხელმისაწვდომობა და მონაწილეობა**

- ადგილობრივ მაცხოვრებლებს თავად შეუძლიათ შექმნან კულტურა და განსაზღვრონ მისი დივერსიფიკაცია შეზღუდვების გარეშე;

- ჰქონდეთ ადვილი წვდომა კულტურული და საგანმანათლებლო პროგრამებისადმი;

- შეიქმნას საზოგადოებრივი შემოქმედებითი სივრცე, რომლის მიზანი და ფუნქცია იქნება დამოუკიდებელი სამოქალაქო საზოგადოების ჩამოყალიბება კულტურასთან ურთიერთობის მეშვეობით.

### **კულტურული განვითარება**

- ქალაქი ვითარდება კულტურასთან ერთად;
- ვროცლავში კულტურის შემქმნელებს შეეძლოთ თანამშრომლობა და გამოცდილების გაზიარება და გაცვლა;
- კულტურის სექტორი შესანიშნავად იზიდავს როგორც ადგილობრივ ისე საერთაშორისო, გამოცდილ პროფესიონალებს და აქტიურად უწყობს ხელს ახალი პროფესიონალური კადრების შექმნას.

### **ბრენდინგი**

- პოლონეთსა და ევროპაში ცნობიერების ამაღლება ქალაქ ვროცლავისა და ქვემო სილეზიის რეგიონის შესახებ;

- მოსახლეობა ბავშვობიდან უნდა იცნობდეს ადგილობრივ კულტურას და ამაცობდეს ქვემო სილეზიის კულტურული მემკვიდრეობით.

### **ეკონომიკური განვითარება:**

- ვროცლავს ორჯერ მეტი ტურისტი სტუმრობს, ვიდრე წინა წლების განმავლობაში;

---

---

- კერძო სექტორი უფრო მეტად ერთვება კულტურულ საქმიანობაში;

- ევროპის კულტურის დედაქალაქის Wroclaw 2016-ის პროექტის განსახორციელებლად გამოყოფილი თანხები ეფექტურად დაიხარჯა და წარმოადგინა რეალური, ეფექტური და მნიშვნელოვანი ინვესტიცია.

ადგილობრივი ხელისუფლების მიერ მიღებული პოლიტიკური გადაწყვეტილებები უნიკალური მაგალითია გაერთიანებული, ერთობლივი მიდგომისა, რომელიც გამოიყენა ადგილობრივმა თვითმმართველობამ. მიუხედავად იმისა, რომ კონკურსში ერთადერთმა ქალაქმა გაიმარჯვა - მათ მოიწვიეს კულტურული წარმომადგენლობითი პროგრამის მონაწილეები ყველა იმ ქალაქიდან, რომლებსაც კანდიდატობაზე განაცხადი ჰქონდათ შეტანილი ევროპის კულტურის დედაქალაქის 2016 წლის სტატუსის მოსაპოვებლად. ეს ქალაქები გახლდათ - გდანსკი, კატოვიცე, ლუბლინი, ლოძი, პოზნანი და შჩეცინი.

შესაბამისად, ქ.ვროცლავის ხელისუფლებამ სათანამშრომლოდ მოიწვია პარტნიორები მთელი ქვეყნის მასშტაბით და მათ ერთად შექმნეს ღონისძიებების პროგრამა. ევროპის კულტურის დედაქალაქთა ისტორიაში, ეს იყო პირველი პროექტი - შემთხვევა, რომელშიც საპატიო ტიტულის მოსაპოვებლად კონკურენციის მქონე ქალაქებმა გადაწყვიტეს თანამშრომლობა. ამიტომაც მნიშვნელოვანია განიხილოს მათი როლი და წვდომა სხვადასხვა მიზნობრივი აუდიტორიისთვის ECoc2016-ის ფარგლებში დაგეგმილი ღონისძიებებისა და სხვა შესაბამისი მომსახურების თვალსაზრისით.

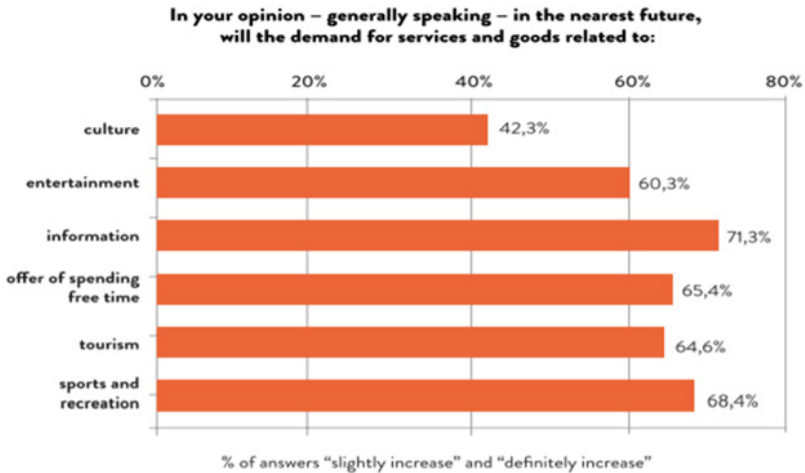
იმისათვის რომ წარმოვიდგინოთ ევროპის კულტურის დედაქალაქის 2016 წლის ღონისძიებების მასშტაბი - გავეცნოთ ზოგად სტატისტიკურ მონაცემებს ოფიციალურ ვებგვერდზე:

## General Statistics:

<p>Number of events <b>2,000</b></p> 	<p>Number of participants in ECoC events <b>5,2 million**</b></p> 	<p>Number of presentations of ECoC abroad <b>100</b> (from Japan and Ukraine to Spain)</p> 	<p>Number of publications as part of the ECoC programme <b>70</b> and dozens in preparation</p> 
<p>Number of people involved in ECoC projects <b>170,000</b></p> 	<p>Number of publications in the media in Poland and abroad <b>more than 100,000</b></p> 	<p>Number of ECoC employees <b>150</b></p> 	<p>Number of ECoC volunteers <b>2,000</b></p> 

წყარო: [www.wroclaw2016.pl](http://www.wroclaw2016.pl)

აღსანიშნავია აგრეთვე ზემოთ მოყვანილი ინტორმაციის გასხადება, რომელიც აშკარად წარმოადგენს სამომავლო თხოვნას ადგილობრივი თვითმმართველობის მიმართ:



---

---

კულტურის, ინფორმაციისა და გართობის სექტორში არსებული პროდუქტების ბაზრის ეკონომიკური მდგომარეობის შეფასება. წყარო:

მატეუმ ბლაშიკ [www.wroclaw2016.pl](http://www.wroclaw2016.pl)

ადგილობრივი მოსახლეობის საკმაოდ დიდი ნაწილის ჩართულობა ადგილობრივი თვითმმართველობის გადანყვეტილების მიღების პროცესებში, ასევე როგორც ქალაქის თანამონაწილეობითი ბიუჯეტის შედგენაში მათი მონაწილეობა - ერთ-ერთ ყველაზე მნიშვნელოვან კომპონენტს წარმოადგენს ადგილობრივი ხელისუფლებისა და სამოქალაქო საზოგადოების თანამშრომლობის გაღრმავების საფუძველზე. ეს მიდგომა პირველად განხორციელდა 2013 წელს და მას შემდეგ ამკარად შეიმჩნევა ამ კონცეფციის პოპულარობის ყოველწლიური ზრდა.

ადგილობრივი თვითმმართველობის გადანყვეტილების მიღების პროცესებში მოსახლეობის უშუალო მონაწილეობამ გავლენა იქონია მთელი ქალაქის განვითარებაზე. კერძოდ, თანამედროვე და ინტუიციური ტექნიკური მონაცემებისა და სისტემების დანერგვამ უამრავი ბიუროკრატიული პროცედურის მოგვარება უზრუნველყო მათი ონლაინ ფორმატში ფუნქციონირების გადატანის მეშვეობით. ცალკე ხაზგასასმელია შეზღუდული შესაძლებლობის მქონე პირთა ჩართულობის ზრდა მუნიციპალური საკითხების მოგვარებაში. ეს მხოლოდ რამდენიმე მაგალითია ახალი და თანამედროვე სისტემების შემოქმედებითი უპირატესობებისა, რომელთა გამოყენება დღესდღეობით უკვე შეუძლია ქალაქის ნებისმიერ მაცხოვრებელს.

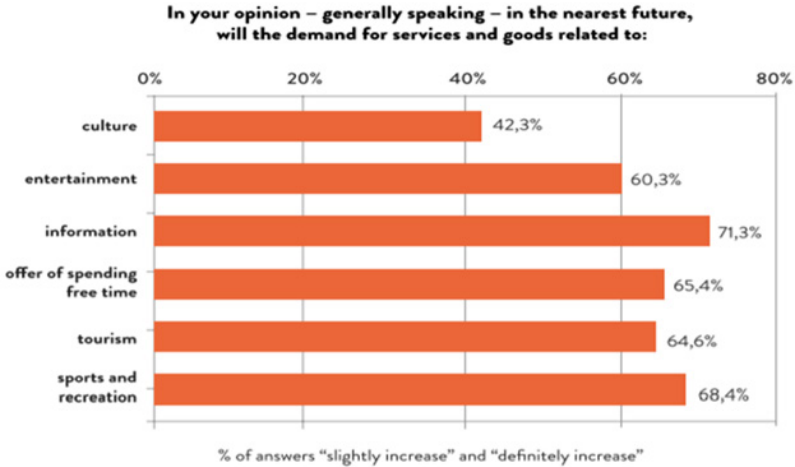
თანამედროვე გამონგვევებისადმი მიმდევრობა ქალაქის თვითმმართველობის მხრიდან და განვითარების სტრატეგიის გამოყენება, რომელიც შეიცავდა მნიშვნელოვანწილად კულტურულ სექტორს, თანდათან გარდაიქმნა ქალაქის განვითარების ახალ კონცეფციად, კერძოდ - ე.წ. „ჭკვიანი ქალაქის“ ეკონომიკურ განზომილებაში ფუნქციონირებად.

როგორც ჩარლზ ლაუნდრიმ აღნიშნა, XXI საუკუნე „ქალაქების საუკუნეა“ და ეს მაჩვენებლები ნათლად ადასტუ-

რებს სოფლის მოსახლეობის მხრიდან კულტურული საქმიანობისადმი დაინტერესებას ქალაქ ვროცლავის მაგალითზე:

ადამიანების პროფილი, რომლებსაც სმენიათ ევროპული კულტურის დედაქალაქის 2016 წლის ღონიძიებების შესახებ მთელი ქვეყნის (პოლონეთის) სოციალურ-დემოგრაფიული პროფილის გათვალისწინებით. (1000=100%).

წყარო: იაცეკ პლუტა, [www.wroclaw2016.pl](http://www.wroclaw2016.pl)



ქალაქების განვითარების სტრატეგია, რომელიც ეფუძნება მოსახლეობის უშუალო ჩართვას გადანყვეტილების მიღების პროცესების დროს კულტურის შემოქმედებით სფეროში ინტენსიური თანამშრომლობისა და ჭკვიანი ინოვაციების საშუალებით, არის ადგილობრივი თვითმმართველობისა და სამოქალაქო საზოგადოებას შორის ეფექტური თანამშრომლობის გაღრმავების შედეგზე ორიენტირებული გზა, გადანყვეტილება და პროცესი. ქალაქ ვროცლავის, როგორც 2016 წლის ევროპის კულტურის დედაქალაქის მაგალითზე, ვხედავთ, თუ რამდენად სწრაფი იყო მოსახლეობის პირდაპირი ჩართულობის შედეგად საკეთილდღეო ცვილელებების გავლენა მთელი ქალაქის ფუნქციონირებაზე, და რამაც საბოლოოდ ასახვა ჰპოვა ქალაქის - როგორც ინოვაციურისა და ჭკვიანი ქალაქის კონცეფციის დანერგვა-განხორციელებაში.

- 
- 
- [1] Adomaitytė, Shift of Creativity Concepts..., 2018, p. 203–210;
- [2] Bareviciute, The aspects of creativity..., 2014, p19-28.
- [3] Liubinienė, Media literacy..., 2015, p. 134–148
- [4] Kačerauskas, The Indices of Creative Cities..., 2015.
- [5] Scott, Cultural-products industries 2004, p. 461-472.
- [6] Florida, A Study on Creativity Index..., 2005, p 29
- [7] Florida, The Rise of the Creative..., 2002.
- [8] Successful launch for European Capital of Culture 2016 in Wrocław, 06.VII.2020; Wrocław Chosen as European Capital of Culture 2016 ( 02.VII.2020).
- [9] Landry, The Creative City. 2008.
- [10] Ibidem
- [11] Wrocław – Vrotslav – ვროცლავი
- [12] Davies, Microcosm. A Portrait of a Central European City, 2002 (06.VII.2020)
- [13] Population Stat world statistical data (07.VII.2020)
- [14] Consitution of Poland from 2nd fo April 1997 25 maja 1997 r., podpisana przez Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej w dniu 16 lipca 1997 r. (Dz.U. 1997 nr 78 poz. 483 z późn. zm.), art. 16 ust. 2.)
- [15] საქართველოს კონსტიტუცია, 17 October 1995,
- [16] ადგილობრივი თვითმმართველობისა და მმართველობის შესახებ
- [17] Based on the materials provided by the Department of International Cooperation of Wrocław City Hall (07.VII.2020);
- [18] The foundation Kaleidoscope of Cultures as an example (07.VII.2020)
- [19] Landry, The Creative City. 2008;
- [20] Based on the materials provided by Department of International Cooperation of Wrocław City Hall (07.VII.2020)
- [21] ibidem
- [22] Wrocław Rozmawia.Wrocławski budżet-obywatelski 18.I.2021
- [23] SMARTCITY WROCŁAW – Nowy system kolejkowy usprawni obsługę we wrocławskich urzędach (02.II.2021)
- [24] SmartCity Wrocław (07.I.2021)
- [25] Wrocław- towards a Smart City, Knight Frank Research Report, 2018 (12.I.2021)
- 
-

---

---

## გამოყენებული ლიტერატურა:

- Allen J. Scott, Cultural-products industries and urban economic development. Prospects for Growth and Market Contestation in Global Context, University of California, Los Angeles, URBAN AFFAIRS REVIEW, Vol. 39, No. 4, March 2004 461-472
- Based on the materials provided by Department of International Cooperation of Wrocław City Hall
- Based on the materials provided by the Department of International Cooperation of Wrocław City Hall [https://bip.um.wroc.pl/artykul/228/3135/biuro-wspolpracy-z-zagranica\\_28.VI.2020](https://bip.um.wroc.pl/artykul/228/3135/biuro-wspolpracy-z-zagranica_28.VI.2020)
- Charles Landry, The Creative City. A Toolkit for Urban Innovators, July 14, 2008, Routledge, xii
- Charles Laundry, The Creative City. A Toolkit for Urban Innovators, July 14, 2008, Routledge, xii.
- Consitution of Poland from 2nd fo April 1997 (uchwalona przez Zgromadzenie Narodowe w dniu 2 kwietnia 1997 r., przyjęta przez Naród w referendum konstytucyjnym w dniu 25 maja 1997 r., podpisana przez Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej w dniu 16 lipca 1997 r. (Dz.U. 1997 nr 78 poz. 483 z późn. zm.), art. 16 ust. 2.)
- Creative Europe. Successful launch for European Capital of Culture 2016 in Wrocław - [https://ec.europa.eu/programmes/creative-europe/news/20160118-wroclaw-capitals-culture-launch\\_en](https://ec.europa.eu/programmes/creative-europe/news/20160118-wroclaw-capitals-culture-launch_en) 06.VII.2020
- Gintarė Adomaitytė, Shift of Creativity Concepts: From Mysticism to Modern Approach, Filozo ja. Sociologja. 2018. T. 29. Nr. 3, p. 203–210, © Lietuvos mokslų akademija
- BIULETYN INFORMACJI PUBLICZNEJ, Urzędu Miejskiego Wrocławia - [https://bip.um.wroc.pl/artykul/228/3135/biuro-wspolpracy-z-zagranica\\_28.VI.2020](https://bip.um.wroc.pl/artykul/228/3135/biuro-wspolpracy-z-zagranica_28.VI.2020)
- Jovile Bareviciute, The aspects of creativity and creativeness in contemporary humanities and social sciences, Filoso ja, Sociologija. 2014, Vol. 25 Issue 1, p19-28. 10p.
- Norman Davies, Microcosm. A Portrait of a Central European City, Publisher Jonathan Cape, Znak, 2002 <http://www.normandavies.com/books/microcosm/?lang=en> 06.VII.2020
- Population Stat world statistical data - <https://populationstat.com/poland/wroclaw> 07.VII.2020
- Prof. Dr Tomas Kačerauskas, The Indices of Creative Cities: the Global and Local Aspects, European Journal of Social Sciences Education and Research, May-August 2015, Volume 2, Issue 3



- 
- 
- Richard Florida, A Study on Creativity Index, Home Affairs bureau, the Hong Kong Special Administrative region government, University of Hong Kong, 2005, p 29 [https://www.hab.gov.hk/le\\_manager/en/documents/policy\\_responsibilities/arts\\_culture\\_recreation\\_and\\_sport/HKCI-InteriReport-printed.pdf](https://www.hab.gov.hk/le_manager/en/documents/policy_responsibilities/arts_culture_recreation_and_sport/HKCI-InteriReport-printed.pdf)
  - Richard Florida, The Rise of the Creative Class. Why cities without gays and rock bands are losing the economic development race., May 2002 <https://washingtonmonthly.com/magazine/may-2002/the-rise-of-the-creative-class/> 12.XII.202
  - Smart City Wrocław - <https://www.wroclaw.pl/smartcity/idea-smart-city> 07.I.2021
  - SMARTCITY WROCŁAW - Nowy system kolejkowy usprawni obsługę we wrocławskich urzędach - <https://www.wroclaw.pl/smartcity/nowy-system-kolejkowy-we-wroclawskich-urzedach> 02.II.2021
  - THE CULTURE.PL NEWSLETTER, Wrocław Chosen as European Capital of Culture 2016 - <https://culture.pl/en/article/wroclaw-chosen-as-european-capital-of-culture-2016> 02.VII.2020
  - The foundation Kaleidoscope of Cultures as an example [http://kalejdoskopkultura.pl/?page\\_id=2943](http://kalejdoskopkultura.pl/?page_id=2943)
  - Vilmantė Liubiniėnė, Daniel Persson-Thunqvist, Media literacy and digital divide: a cross-cultural case study of Sweden and Lithuania, Vilnius Gediminas Technical University, CREATiViTY STUDiES, 2015, Vol. 8, No. 2: 134–148
  - Wrocław- towards a Smart City, Knight Frank Research Report, 2018 - <https://invest-in-wroclaw.pl/app/uploads/2018/09/KnightFrankWroclawTowardsASmartCityWroclaw2018-EN.pdf> 12.I.2021
  - Wrocławski Budżet Obywatelski <https://www.wroclaw.pl/rozmawia/wroclawski-budzet-obywatelski> 18.I.2021
  - ადგილობრივი თვითმმართველობისა და მმართველობის შესახებ <https://matsne.gov.ge/ka/document/view/33436?publication=11>
  - საქართველოს კონსტიტუცია, 17 October 1995, <https://matsne.gov.ge/en/document/view/30346?impose=parallelEn&fullscreen=1&publication=36>; <https://matsne.gov.ge/ka/document/view/33436> 07.VII.2020;
- 
-

**Maia Kiknadze,**

Doctor of Arts,

Associate professor at Shota Rustaveli Theatre and Film

Georgia State University

**SOVIET REPERTOIRE IN SANDRO**

**AKHMETELI'S WORK**

**Interpretation of Shalva Dadiani's play "Tetnuldi"**

**on the stage of Rustaveli Theater**

(The first part)

Summary

Keywords: tradition, socialism, folk shows.

In 1931 was written Shalva Dadiani's play "Tetnuldi". The activity of play takes place in Svaneti during Soviet government in 1930. At this time significant movements were happening in the history of our country; socialist construction was taking place in in fields. The country declared critical struggle to the existence of capitalist survivals in economics, the soviet economics was developing. In accordance with the play "Tetnuldi" Shalva Dadiani reflected the first steps of entrance of socialism to Svaneti.

Together with the improvement of living conditions time by time was also changing people's consciousness, though such changes were not always acceptable for the certain part of population, especially when the case related to the customs, faith and traditions established for centuries.

The play demonstrates ideological opposition of old and new generations caused due to scientific research of Glacier Tetnuldi. Soviet government together with the young scientist was trying to study geological potential of Tetnuldi that was unacceptable for the representatives of old generation. They considered Tetnuldi as "Sacred Mountain", "Place of Gods", where nobody stepped yet. In

---

---

accordance to their minds, going uphill and fulfilment of research works meant denial of centuries-long traditions that was completely unacceptable for them.

New generation – so called progress won opposition taken place between old and new generation, they grabbed Tetnuldi and hoisted Soviet flag.

Sandro Akhmeteli staged play “Tetnuldi” in Rustaveli Theater. He wanted to show ideological opposition taken place between generations.

In order to have aggravated the topic of play he added some scenes to the performance. It related to the scene of “Bapebi” (Elders of Svaneti). If in the play was mentioned one elder, in the performance Akhmeteli represented 7 elders and thus emphasized importance of elders in the ideology of Svaneti’s population. Unlike play the performance also started by performing the scene of elders. Thus, Akhmeteli made the performance more adapted for the stage.

**Manana Turiashvili,**  
Doctor of Arts, Head of the “Theatrical Fund”,  
Independent Researcher

## **“AN ENEMY OF THE PEOPLE”, AS A MODEL OF A SOCIETY CORRESPONDING TO MODERN TIMES**

### Summary

In 2015, at Marjanishvili Theater, within the framework of Tbilisi International Theater Festival, the “Schaubuhne” Berlin Theater, presented to Georgian audience a performance “An Enemy of the People” (a play by Henrik Ibsen, 1882) by a world celebrated theater director Thomas Ostermeier. This theatrical event was a rare occasion when, after the end of the play, the audience applauded sincerely, did not leave the theater for a long time and waited for a meeting with the director.

Modern Relationship Model, is created by the director based on the analysis of the play: A Researcher and Rebel, Family, Manager,

---

---

Mass media and an “Invisible Conductor” – a character, who observes socio-political events and is trained for a financial gain, plays a crucial role in the performance;

What is the path of a spa doctor Thomas Stockman after finding a source of the infection, while discussing and arguing with the city or the mass media etc., trying to make his conclusions public? From the beginning to the culmination, when he delivers a public speech and talks about the real reasons of political existence and infecting of the civil society, speaking out about the problems of modern human beings addressing the audience “directly”;

The formula used by theater director Mikheil Tumanishvili in the 90s of the last century: “I, you, we, here, now, between us, as the main instrument of the performance ...“ by German actors applying the same rules of the game to the audience prepared by the “Here and now “ principle, the audience that is ready to be engaged in a contest where the enemy of the people is revealed and transformed from a passive observer into an active participant. Attempts the German cast are made to “change” the spectator and enable him to overcome the needs of his own selfish “I”, and to show a way to a high civil position;

The characters of the performance, who change the fate of people, but fail to make “changes” in the spectators, and a character who does not meet his desires despite the struggle, cannot realize his professional and civil responsibility, manages to temporarily change the spectator; “I AM WHAT I AM” is the first phrase that you read on the screen before the play, and which you can hear in Dr. Stockman’s public speech. General sources and significance of the origin of this slogan in modern times;

The role of a women in the play and the reasons for her “returning back” in a modified form in the performance by Thomas Ostermeier. In the German performance, the future generation is represented by Thomas’s infant offspring, who, no doubt, understands nothing of the situation created on the stage;

Following the play by Henrik Ibsen directed by Thomas Ostermeier and the details collected from the work, reflected in the costumes and scenic decorations, are accurate and relevant to the 21st century.

---

---

## Autobiography

Manana Turiashvili was born in Tbilisi (Georgia). She studied at Shota Rustaveli Theater Institute of Georgia. In 2006 she defended doctoral thesis (in the direction of Georgian Theater). She worked as a head of the Theater Division of the magazine “Art”. She gave the courses of “Myth of the 20th Century”, “Dramaturgical Analysis” (Ivane Javakhishvili Tbilisi State University and Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University). Participates in scientific conferences, cooperates with magazines and newspapers, is a blogger. Head of the “Theatrical Fund”, (NNLE). Manana Turiashvili is the author of books. The scope of her interests are the history of theater, contemporary theatrical processes and the research of the person in the artistic faces.

**Rusudan Mirtskhulava,**

Associate Professor at Ilia State University and researcher at  
D. Uznadze Psychology Institute at Ilia State University

**THE NOVEL ABOUT PSYCHE AND ITS  
INTERPRETATIONS**

Summary

There are many interpretations of Cupid and Psyche love story. This beautiful story is the most interesting part of the romance “The Metamorphoses” by Apuleius, that describes the unity of the human soul and love. The part of researches connects Psyche’s story to the woman’s gender identity obtaining process. This difficult process means the woman’s identification with different mythological archetypes: Aphrodite (lover), Hera (wife), Ceres (mother) and Persephone (dead and revived).

The part of researchers consider this story as metaphor of the human’s soul development. The story about Psyche represents human’s development, psychological raising and aspiration to the life-giving love. The story metaphorically describes the difficult and hard process of self-understanding and can be connected to psychotherapy process.

There is the one fundamental idea, that integrates philosophical or psychological considerations about Psyche and also religious mysteries and antique fable – it’s idea of the human’s renovation. Psyche’s dynamic quality is connected to her conflicting and paradoxical nature; Psyche is weak as well as powerful, calm and herewith passionate, blind and clairvoyant, lifeless and live, mortal and immortal.

---

---

**13TH INTERNATIONAL CONFERENCE OF ARTS  
RESEARCHERS ART AND MODERNITY**

**FREE THEMES SECTION**

**THEATRE STUDIES**

**Maia Doborjginidze,**

Assistant to the Drama Faculty, Shota Rustaveli Theater and Film  
State University of Georgia

Performing – Creative Arts Direction PhD student (Creative  
Pedagogics, Drama Directing)

Supervisor: Chief Researcher T. Kutateladze

**SPANISH SURREALIST AND “TRERO”**

Summary

The work presents analysis of surrealism and Spanish art reforms of the 20-ies of the XX century: Miguel de Unamuno’s existentialist concepts and drama of ideas, Gasset’s “Dehumanization of Art” (1925), “The Revolt of the Masses” (1930). Two worldview conflicts are shown through the confrontation of the two Spanish thinkers – Gasset and Machado. The thesis also presents A. Breton’s Manifestos, the goals of his surrealist group, and conflicting Salvador Dali’s relations with the leader of the group (1929 “Surrealism, that’s Me”). Here we discuss the main characteristics of the surrealist activities of the pride of Spain and three friends: Salvador Dali, Louis Bunuel and Garcia Lorca, as well as process of reforming of the Spanish literature and worldview by them.

The main section of the work is devoted to the reforms, carried out by the new trends creator, Spanish poet, playwright, musician and graphic artist, Garcia Lorca (1898 – 1936); modernization by him of already forgotten in Spain Golden Age literature and folklore. Due to these and many other reforms and merits, contemporaries called Lorca “Troubadour” and “Trero”. This is how they glorified the figure, who was devoted to the immortality of the Spanish folklore.

---

---

In the collection of poems published by Lorca in 1928, “The Gypsy Ballads”, an epic picture of the tragic fate of Andalusia was presented in adaptation with the contemporary routine existence of the Gypsy tragic mythology. Based on adaptation of ancient Andalusian fairy tales and medieval religious plays, Lorca carried out another reform. In 1923 he developed dramaturgy of a puppet theatre and founded the Andalusian Folk Puppet Theatre, where he staged puppet shows. In 1936, the theatre was destroyed by the Franco regime due to its immensely popular, carnival colourfulness and political sharpness.

In 1927 Lorca rehabilitated the forgotten Spanish classical poet, Louis de Gongoro. In 1929 he founded Balagan Theatre (“La Baraca”, 1931), which aimed to introduce Spanish classical drama to the wide society. His tragedies, such as “Mariana Pineda” (1927), “Bloody Wedding” (1933), “The Tragedy of Yerma” (1934), and “Bernarda Alba’s House” (1936), were created with strong references to political circumstances. The central theme of all three plays is the tragic fate of the weaker sex.

The panorama of political developments in Spain is discussed in the unison with fascism, having become stronger in the 20-ies of the XX century. The last section of the work is devoted to a brief overview of the main trends and socio-political processes of the Georgian theatre of the 70-ies and 90-ies of the XX century. I would, also, offer general concepts of Garcia Lorca’s famous play “Bernarda Alba’s House”, staged by Temur Chkheidze and Gocha Kapanadze on the stage of the Rustaveli Theatre (1973, 1990), together with general concepts of my own performance.



---

---

**Tinatin Kordzadze,**  
Assistant, Drama Faculty, Shota Rustaveli Theatre and Cinema  
State University of Georgia  
Performing – Creative Arts Direction PhD student (Creative  
Pedagogics, Drama Directing)  
Head of: Chief Researcher T. Kutateladze

## **“PEOPLE FROM YESTERDAY” TODAY**

### Summary

“People from Yesterday” by Shalva Dadiani is fairly recognized as a classic example of Georgian drama. At certain times, it was actively staged in Georgian theatres. The thesis reflects motivation for creation of the play, in particular, social, political and cultural environment of the first two decades of the XX century as well as simultaneously ongoing main theatrical processes.

As you know, the first two decades of the XX century, related to the creation of this play and its initial realization, was marked with the beginning of a new stage of modernization in the world. Georgia was not an exception either. Great transformations took place in our country as well, although, developed processes turned out to be extremely tragic. This period was the era of sovietization of Georgia. Accordingly, I will review the Georgian theater repertoire policy of the XX century first two decades, where the reforms, carried out in the theaters of the two great theatrical cities of Georgia, Tbilisi and Kutaisi, follow one after another. One of the most important events of this period was the fact of creation and staging of Shalva Dadiani’s “People from Yesterday”. It, in many ways, echoed general processes developed in the above mentioned period. It should be also noted, that the play contains not only bold passages typical of that time, which is motivated by the responsibility of the writer, brought up in the famous prince Dadiani family, about which Ilia Chavchavadze said: “I was in Samegrelo and saw Georgia.

The second part of the work is dedicated to a comparative analysis of the basic concepts of the stage interpretations of the play itself,

---

---

the repertoire policy existing during outstanding performances of the “People from Yesterday” and the review of its special relevance motivation in certain years. Here you will find directorial concept of the play I intend to stage. This play still remains relevant in the reality of the XXI century. I also try to explain this phenomenon in my thesis.

**Tinatin Katamashvili,**

Assistant Professor of the Shota Rustaveli Theatre and Film

Georgia State University,

PhD student of the Performing-creative art

(Creative pedagogy – Drama directing)

Supervisor: Chief Scientist T. Kutateladze

## **DEVELOP IMAGINATION IN THE PROCESS OF TEACHING ACTING SKILLS**

### Summary

During the existence of the professional acting school, numerous studies and works have been dedicated to the formation of an effective methodology of acting pedagogy, readiness for its development. For many years now, the experience developed and accumulated by world masters has been reconciled and analyzed. Nevertheless, in the process of teaching the skills of actors, we often encounter problems that cannot be overcome by copying only theories, practical findings, or methodologies formed by well-known masters or teachers. The skill of the actor is of special importance in the theatrical art, where the main working tools are not only speech or plasticity, but also his attention, imagination and spiritual world. This time my goal is to focus on one aspect of her/his imagination.

Imagination issues remain a problematic issue in creative psychology by this day. Despite its great interest in, it is still considered a white spot in science, because the mechanism itself, the birth and development of the imagination, is still unexplored to the end. This is natural, because it is directly related to the human subconscious,

---

---

its individualism. That is why there is no specific or unified position regarding it.

It is noteworthy that the experiments developed by one of the classics of Georgian psychological science, by Natadze, confirmed the direct connection of the imagination with the skills necessary for the actor, such as transformation. According to the experimental results, R. Natadze recognized the fact of the actor's imaginative and fantasy mood as the basis for the stage transformation. As it turned out, the foundation of stage transformation and the creation of stage faces is created by imaginative moods, and the talent of the actor is connected with the ability to develop imaginative moods. Therefore, the development of the right imagination is one of the necessary conditions for the formation of a student creator.

By the systematize the training of the student in the initial period of the student's mastery of acting, taking into account the experience of world and Georgian theatrical schools (K. Stanislavski, M. Chekhov, V. Meyerhold, J. Grotowski, P. Brook, M. Tumanishvili, L. Ioseliani, S. Gatsrelia). We have developed a combined system of trainings that effectively develops the imagination bis process. It includes yoga elements, guided meditation, physical self-awareness, nonverbal communication (mental communication), and so on. This process requires the ability to produce maximum concentration of attention. Consequently, an unconditional need for attention development arises (which is the cornerstone of almost all acting schools).

Based on the above, the need arose for experimental psychological research was created. The content of the study implies how much the imagination and attention spans increases in the experimental and control groups. (In parallel with the experimental group, there is a control group that takes an acting master's course without combined training.)

The aim of the experiment is to determine how imagination and attention develop after a one-year systematic cycle of exercises. The first stage is over. (Where imaginative and attention-grabbing skills were measured before combined exercises.) The first phase included tests (Torrance, Mednick, Gilford, Tunic), which were conducted under the direct supervision of a Doctor of Psychology.

---

---

This time, in this paper will present the first stage of the study, several exercises and an approximate conclusion, however, the next test, which will be conducted at the end of the year, will give the final result on how developed the imagination and ability to concentrate iFn students. It is noteworthy that this is the first attempt in Georgian theatrical practice to conduct a similar experiment in our country and in leading European or American (familiar to us) theatrical schools, scientific research on the validity of the system.

## **FILM STUDIES**

**Mzia Manjavidze,**

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

Doctorant

Head of: Prof. Eliso Eristavi

### **SILENT FILM SOUND**

#### Summary

Music, being the only type of sound for early silent films, created rhythmic and psychological – aesthetic basis for them. Unlike the other art genres, the film music was able to invoke associations, abstractions and generalizations, elements which were necessary for the development of cinematography. In the beginning the films were not provided with subtitles and this problem was partly solved by reciters, who dubbed the movies. However, the final introduction of subtitles broke and slowed down the film dynamics. The next step was the appearance of live soundtrack music, which was often specially composed and performed by a piano and a few string instruments or even a whole orchestra.

Special musical albums were created which consisted of different pieces, each of them representing a certain emotion (fear, love, etc.). The most popular album of this type was one composed by Giuseppe

---

---

Becce in 1919. Researcher Rick Altman considers the sound of silent films not always uniform. He demonstrates that the cinemas deployed six different sound strategies in which the musical accompaniment was sometimes enriched with synchronous noises from behind the silver screen.

## **MEDIA RESEARCHES**

**Lado Tatishvili,**

The Humanitarian and Social sciences,

Business and Management Faculty

Assistant professor

### **SOVIET IDEOLOGY AND EXILED JAZZ**

#### Summary

- This “fat music” and “pig noise” was so appreciated by Maxim Gorky that the musical genre was called jazz.
- How powerful a musical genre should be when it makes you feel afraid to lead such a great monster.
- If we recall the orchestra of Leonid Utiosov, which today is called jazz, it is a bit ridiculous, because the solo part of the trumpet does not mean the existence of jazz in creativity.
- I will open Shkhnazarov’s feature film “We Are from Jazz” where a group of young musicians listen to the commission members when they perform a jazz composition. When performing a jazz composition, a member of one of the committees asks them when the Spartacus Rebellion took place, and only after the correct answer does he agree that the jazz collective can perform on the pop scene.
- January 26, 1936, the newspaper Pravda, entitled “Sumbur vmesto musky”, in which the anonymous author criticizes Dmitry Shestakovich, as if he had borrowed a lot from Jzas in some incomprehensible music.

- 
- 
- A similar action was not only performed on musicians, it was even more strictly controlled by the listener, who hid the recordings and could only be heard behind bars.
  - Unfortunately, there is no information about many musicians, or they just haven't reached us, who knows how many world-famous musicians have been blown away by the regime
  - The 21st century, today, is supposed to be a democratic space, although the roots are still red, the word is free, but the thinking is lacking in quality and art is united by artificial suffocation.

## **CULTURAL MANAGEMENT**

**Dilavardisa Davituliani,**

Academic Doctor of Economics

Lecturer at Shota Rustaveli Theatre and Film

Georgia State University

**Lili Kochlamazashvili,**

Academic Doctor of Economics

## **EXTREME TOURISM IN GEORGIA**

### Summary

- Tourism is a relatively new field of economy in Georgia, it is one of the forms of active human recreation, and recreation is a vital human need.
- Tourism is the voluntary, temporary movement of people from their place of residence in their own or a foreign country to rest, in aims of restoring health, seeing historical and cultural monumental sights, professional business, and sports, religious or different reasons without paid activities.
- Tourism is a special field because everyone in it searches and finds what they like and want the most. Some like mountains and perennially icy peaks, some like the sea and rivers, some like underground caverns and caves, some like to see sunken ships and planes, and etc.

- 
- 
- Accordingly, there are many types of tourism: wellness resorts, cognitive, ecological, mountain-skiing, spaleo, sports, business, learning, adventure (extreme), healing, esoteric, religious, ethnographic, culinary (gastronomy) tourism and etc.
  - Recently, extreme tourism has been actively developing as a variety of adventure tourism. It is a type of tourism that is associated with an active form of movement and recreation in nature and has the ability to cause new impressions and extreme.

Extreme tourism is one of the most demandable types of tourism in the world. The number of people who are interested in this form of tourism is growing day by day and therefore this segment of tourism is the most growing one. The National Tourism Administration of Georgia is actively involved in the promotion of our country and systematically carries out research in this area. In addition, our territory allows for the development of extreme tourism in different directions. The Caucasus Mountains in terms of mountaineering (alpinist) tourism, flooded and fast rivers in terms of water tourism, and Western Georgia (Racha, Imereti, Samegrelo) creates excellent conditions for spaleo tourism.

- Extreme tourism conventionally can be divided in to land, water and air tourisms. The main types of land extreme tourism are: mountaineering, mountain climbing, rock climbing, skiing, spaleo tourism (exploring underground caves and caverns), jeep tour, bicycle tours, hiking with tents (camping), horse riding, motto tours, hunting, and bird watching.

The types of Water tourism are: rafting, diving, water skiing, kayaking, canyoning.

From types of Air tourism there are developed following ones: paragliding, airship riding, jumping with parachute, jumping from a height.

- We would like to note that there also are exotic species of extreme tourism that exist in several countries. The most exotic and expensive species is space tourism, which have been explored only by few people. The firs was American millionaire Dennis Tito, who spent 12 million USD for this walk. After several accidents of space crafts, space tours have been temporarily suspended, despite of its price there are plenty of people willing to take this walk.

---

---

New starts have been made for cruises and tours in Arctic and Antarctica, where tourist are given opportunity to see exotic animals and the most ecologically clean places on the entire world. Countries, who have right to send tourist to this area, are sending limited number of tourist.

There also is the tour in Chernobyl, which is not very popular, but there are category of people who are interested in it and for 100-150 USD they have opportunity to see the dead city inhabited only by the wild animals.

This tour will make people think about the outcomes of to what can neglecting of safety norms can lead while implementing technical and technological innovations.

**Magdalena Katana Mendes,**  
Opole University, Poland  
Institute of Political Science and Administration.  
PhD student

## **CREATIVE CITIES IN THE UNITED KINGDOM – AN IDEA AND PRACTICAL DIMENSION THE CASE OF BRISTOL NORTH SOMERSET**

The role of the city nowadays is usually recognised in the context of sustainable development including economic, social and ecological aspects. They are no longer one – dimensional entities, places just to live or work but more and more complex structures with a unique identity. As such, they are products of human activity on the one hand, and on the other hand, cities themselves cultivate, multiply and distribute results of this activity. Thus they create a unique community, a cultural whole combining both its tangible and intangible assets.

A glance at human history shows that it originated from cities. They have been highly influential in the development of culture. There is no doubt that it is the culture that unites all areas of human activity and can be seen as a driving force for creativity which supports further development at all levels.



---

---

As organisational structures cities, their activities have to be managed in a proper way. Culture as the main factor to identify them, has to be an asset of a very high value for managing cities which can be considered cultural transmitters.

The city is a perfect place to organise human activities and cooperate to boost creativity. It is a driving force for development. Cities are not spaces of individual activities but common efforts bringing synergistic effect. A successful city is successful people (and vice-versa). The creative city seems to be able to achieve it thanks to strategic planning for urban space and managing people's activity. In short: creative city means to plan and think creatively using human potential, encouraging people to connect their vision with local urban policies. Everyone can benefit from such inclusion – individuals and the city as a whole.

The idea of a creative city is very popular in the United Kingdom, quite widely discussed and implemented in practice. The aim of this paper is to focus how it works in practice in the city of Bristol (North Somerset county) considered to be one of the most creative cities, recognised by UNESCO. It is an example of successful city management merging urban planning and people's creativity. An analysis of the issue of culture management in Bristol inevitably brings to mind the words of Malcolm Miles, that “the creative city is not a socially coherent but (...) a socially divisive city, in which culture as the arts is privileged over culture as the articulation of shared values in everyday life[1]. There is no doubt that this is the place they find their fullest expression.

#### Explaining the Creative City

Searching for a definition of a creative city in scientific discussion is by no means an easy task. It is obvious that there is no single understanding of the concept and therefore no common definition.

The document “Creative Economy Report 2010” states that there are four ways in which the term “creative city” has been used. They are as follows: 1. the creative city as arts and cultural infrastructure, 2. the creative city as the creative economy, 3. the creative city as synonymous with a strong creative class and 4. the creative city as a place that fosters a culture of creativity[2]. Ultimately the document

---

---

describes the term as “an urban complex where cultural activities of various sorts are an integral component of the city’s economic and social functioning(…)”[3].

One on the definitions of creative city[4] describes it as “Cities that utilize new development paradigms[5], “(...) a territorial unit where economic, social, cultural and political networks develop because of favourable conditions that stimulate different forms of creativity”[6]. According to Beata Namysłak: “a creative city is one that has the ability to generate and implement new ideas, projects, innovations, and the ability to attract and retain creative/entrepreneurial people and entities from the creative sector”[7].

Finally, it is impossible to omit Charles Landry’s definition, according to which a creative city is “(...) a new method of strategic urban planning and examines how people can think, plan and act creatively in the city”[8].

Although each of the above-presented definitions could be used in this article as a leading one, given the context in which the considerations are located, Charles Landry’s interpretation seems to be the most suitable. It is perfect to place the concept in the field of cultural management.

The essence of concept in cultural management context

The creative city has to be seen as a one of many ways to manage this form of society. “Planning” is the word indicating this managerial context. Not only is it the most important stage of the process but also strategic in character. The creative city is a part of the decision making process in a city, which involves creativity. It is a specific approach to tackle problems in a new, innovative way.

Nowadays cities, although locally situated, are participants in global competition in the very fast changing environment with brand new problems emerging more and more frequently and rather unexpectedly. They have to be agile, able to respond quickly to changes, be flexible and quick resilient if needed. This is the reason creative cities are described as using new development paradigms – using creativity.

One must say that creativity is no longer a random characteristic of single individuals, it becomes a permanent element of collective

---

---

social behavior. Actually, in a creative city, creativity becomes a habit, a custom accompanying any action in every field of human activity. It becomes a lifeblood of the city[9], bringing innovation and inventions which makes it a driving force behind city's development. David Yencken said that "(...) a creative city must (...) be one that is committed to fostering creativity among its citizens (...) "[10].

A very close and multidimensional relationship between creativity and culture leads to the conclusion that the creative city is the one with a culture of creativity and therefore culture – led development.

In the creative city, defined as above, creativity circulating around the city becoming a part of its culture, affects all areas of human activity. Each of the entities, regardless of the form, type and degree of organization, also shapes its own culture understood as a set of ideas, values, beliefs, attitudes, norms which influence people's behaviour. All together they form a diversified, unique for every city as a whole, culture. According to D. F. Batten, this diversity is "(...) actually the only significant determinant of creative cities"[11].

In the creative city the culture becomes a tool to manage aforementioned diversity not only to minimize unavoidable inner cultural conflicts[12] but also to compete successfully in both domestic and international environments. In order to utilize the creative potential conditions for integration, empowerment, participation and inclusion should be provided (a high degree of openness).

Seeking for development, the decision – making process uses culture as a link between economy, society and politics. All of them are equally important but it is the field of economy that is the leading factor for development as the economic results determine the competitive position of the city. As Andy Pratt has noticed, creative city is "instrumental policies which seek to use 'culture' or 'creativity' to achieve specific 'non-cultural' ends"[13].

The culture is the most convenient tool to manage the city seeking for development. However, it is not any development but sustainable one that is at stake. It means the balance between all fields of human activity – economy, society and politics should be ensured. In the creative city the culture is a linkage between locally located economical resources (creative economy with creative industries),

---

---

creative potential of society (creative class working in creative industries)[14] and creative authorities to face the challenge in an innovative way. Ultimately, the city is expected to be economically effective, flexible in a changing situation, resilient, inclusive, open to new ideas offered by creative people and their organisations and unique in terms of identity.

In this holistic approach cultural assets (as shared values, traditions, customs and ideas), actually regarded as non – economic, become valuable in terms of economy[15], while remaining cultural. In the creative city seeking for sustainable development, it is pointed out in the document Culture in, for and as Sustainable Development: Conclusions from the COST Action IS1007, the culture can be viewed as an equal to other three pillars (fourth pillar), as a mediator between spheres and as a synonym of sustainable development[16]. It is illustrated as below.

**Pic. 1. Culture in, for and as Sustainable Development**



Source: J. Dessein, K.Soini, G. Fairclough and L. G. Horlings (Eds.). Culture in, for and as Sustainable Development: Conclusions from the COST Action IS1007 Investigating Cultural Sustainability. Jyväskylä: University of Jyväskylä. 2015 , p. 29.

One can say that the creative city, understood as sustainable development, is a city – culture in itself or rather a city of culture which consists of diversified (sub)cultures. All range of activities must be managed which is highly challenging; demands strict voluntary cooperation between urban actors participating in the decision making process and a high degree of awareness of its final goal. Some sort of coherence is also expected. It looks like it is the ultimate, and still

---

---

distant, stage of the city's evolution that none of them has yet reached, an imaginary city[17].

Currently the concept of creative city embraces the culture rather "in" and/or "for" sustainable development. It is an approach represented by UNESCO with its Creative Cities Network (UCCN) [18]. As the UNESCO states, it was created "to promote cooperation with and among cities that have identified creativity as a strategic factor for sustainable urban development"[19]. UCCN recognises seven creative fields: literature, design, crafts and folk art, film, music, media arts, gastronomy. Undoubtedly they are the most representative expression of human creativity and are the hallmarks of a unique culture of the city.

According to Charles Landry, the creative city (...) explores how we can make our cities more liveable and vital by harnessing people's imagination and talent[20]. As a place of culture the city contributes not only to building its competitive position but they also participate in creating conditions for the further development of creativity. This is just one of the many aspects that make up the creative city in a holistic approach. The art is inclusive and integrating, a perfect instrument for the implementation of the concept.

### **The idea of creative city in the United Kingdom**

There is no doubt that aforementioned creative fields, strictly connected with culture, contribute to the other areas of human activity and to sustainable development in general. As they become economically valuable, they can be described as industries – creative ones. The concept of creative industries was first introduced in 1994 in Australia as a part of their new cultural policy "Creative nation". It also stressed the economic potential of cultural activity and arts. Saying that "Culture creates wealth.(...) Culture employs. (...). Culture adds value; it makes an essential contribution to innovation, marketing and design. The level of creativity substantially determines the ability to adapt to new economic imperatives. It is a valuable export in itself and an essential accompaniment to the export of other commodities. It attracts tourists and students. It is essential to economic success."[21].

Usage of the term "creative industries" varies among countries[22]. It might be really confusing[23], but it is essential for the concept of a

---

---

---

---

creative city in general and in the UK in particular

The creative industries definition from the UK Government's Department for Culture, Media and Sport (DCMS) is often quoted in scientific literature and widely adopted by countries in the practical implementation of the concept of creative cities. Creative industries are "those (...) which have their origin in individual creativity, skill and talent and which have a potential for wealth and job creation through the generation and exploitation of intellectual property." [24]. It is also described as "a range of activities, some of which are amongst the oldest in history and some of which only came into existence with the advent of digital technology." [25]

### **Bristol as Creative City**

Bristol is the largest city in the South West of England, with a population of approximately half a million. Its area covers 110 km<sup>2</sup>. Located conveniently close to Wales, is very well connected with all parts of the United Kingdom. Bristol is characterized by ethnic, national, religious and cultural diversity. successfully combines old traditions with modernity.

Industrial in the past, now Bristol offers a variety of services. Creative industries – especially film – play a leading role in the functioning of the city. Bristol is home to Shaun the Sheep and Wallace and Gromit, stop-motion animated children's television series, Banksy – an artist whose identity remains unknown so far and many cultural activities (film festivals, artisan markets, street art events, etc.).

Bristol is known as the city of openness fostering cultural activities in different form based on the culture strategy for the city of Bristol [26]. It is accompanied by the Bristol City Council Cultural Investment Programme Prospectus 2018-2022 (updated 2019) [27]. The document describes Bristol as "(...) a centre of culture and counter-culture (...) rich cultural diversity makes Bristol stand out – activist, contradictory, unorthodox, and independent, Bristol is highly distinctive. It is our culture which makes Bristol attractive as a destination for visitors and for businesses to set up and to stay, but it needs to be accessible to all" [28]. As the Mayor states, "Everyone in the city should benefit from the city's rich cultural life. (...) should be able to access and

---

---

participate in the arts and cultural life of the city, no matter who they are, where they are from nor what their background”[29].

The Cultural Investment Programme has been created to “provide opportunities for people and communities across the city to take part in the cultural life of Bristol (...)”. Jon Finch, Head of Culture and Heritage, says that this funding “is designed to develop Bristol’s national and international reputation as a creative cultural city, to actively advance equality and diversity and to improve people’s lives through the arts”[30].

The Cultural Investment Programme aims to “support and nurture new and emerging ideas and one-off projects as well as supporting other organisations to develop and grow over a longer period”. The beneficiaries of the program were established “all of the city’s artists, creative and cultural sector. They have been encouraged “to demonstrate their impact, be ambitious and inclusive whilst sharing their passion, skills and enthusiasm to develop the city’s arts and cultural offer in the coming years”. The aim is to support and develop the creative sector, maintain ambitions and ultimately make a positive impact on people’s lives[31]. The key aims are to: 1. Develop Bristol’s reputation as one of the UK’s leading cultural cities 2. Advance diversity and equality in arts and culture 3. Support the delivery of Bristol City Council’s Corporate Strategy[32].

There are 3 funds available through our 2018 to 2022 Cultural Investment Programme: Originators, Imagination, Openness[33]. Indicative Cultural Investment Programme Budget of £635,690 for 2021/21 is lower than before £825,690 every year since 2018[34].

Originators are for Bristol based individuals, community groups and organisations (including unincorporated organisations). They can apply for £500 – £5,000 to finance projects like “delivering a small scale arts project or community event/ festival with arts and culture focus; undertaking professional development; testing new ideas, approaches and partnerships; work with communities that will increase access to arts and culture”[35]

Imagination offers £5,000 – £40,000 each year for 2 years. It is intended for Bristol-based organisations with at least 6 months of accounts and proven track record to cover costs of “innovative and

---

---

ambitious medium-large scale projects, programmes or events/festivals with an arts and culture focus; undertake organisational development or support professional development within the arts and culture sector; work with communities that will increase access to arts and culture. To include evidence of sharing skills & resource with smaller organisations over funding period”[36]. The 25% match funding is required though.

Finally the programm Openness designed for Organisations with at least 12 months of accounts and proven track record. It offers up to more than 5% of annual turnover & tapering over the duration of funding and may take up to 4 years. The money can be used for financing established arts & cultural organisations with a year round programme that support the cultural ecology, contribute to Bristol’s cultural identity and demonstrate leadership and generosity for the wider sector[37].

Financial resources and ease of application translate into the cultural activity of Bristol, contributing to the strengthening of the city’s position in all its areas. It is easy to see when analysing Bristol’s cultural life.

### **Creativity in Bristol city**

Bristol is a highly diversified place. Its cultural activity is difficult to cover in a short article. However, among this diversity there are four hallmarks of Bristol that make it famous all over the world. These are: Aardman Animation Studio, Bristol Film Festival, Banksy and See no Evil.

Aardman Animation [38]is known for films made using stop-motion clay animation techniques. The most famous of them are Wallace and Gromit and Shaun the Sheep. The company significantly contributes not only to the culture but also helps to involve civil society in charity actions. In 2015 120 individually designed giant Shaun statues were placed in central locations in both London and Bristol in the UK. They went to auction in October to raise funds for The Grand Appeal and Wallace & Gromit’s Children’s Charity, supporting children in hospitals across the UK[39].



---

---

**Photo 1: Shaun in Thee City, The Art Trail**



Source: <https://www.shaunthesheep.com/news/your-guide-shaun-city-bristol>

The idea for the Festival “was born out of a combination of two key ideas: wanting to provide an alternative experience for lovers of film and cinema, and to celebrate the cultural landscape of his home city, Bristol” [40]. Bristol’s citizens can watch classic films on the big screen, in some of the city’s most iconic venues like: Bristol Museum, Brunel’s SS Great Britain, Aerospace Bristol, and Redcliffe Caves[41].

**Photo:2. Bristol Film Festival Concorde Venue**



Source: <https://www.bristolfilmfestival.com/>

---

---

---

---

There is a very mystery figure of an artist who is definitely and indisputably connected with Bristol. No one knows if it is a one person or group -anyway the name is Banksy[42].Banksy is known for his original artistic work (murals) – each of them is a specific manifesto, a deeper message for the audience.

**Photo 3: Well Hung Lover by Banksy**



Source: <https://www.blocal-travel.com/world/uk/bristol/banksy-murals-bristol/>

---

---

**Photo 4: Banksy's UE flag chiselled off**



Source: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/may/07/banksy-brexit-mural-dover-eu-flag>

**Photo 5: The Grim Reaper**



Source: <http://www.conemagazine.com/banksys-original-grim-reaper-stays-at-the-m-shed/>

---

---

Finally it is worth mentioning See no Evil, a graffiti art event[43]. It is an art project of international standard based on Nelson Street in Bristol City centre which brings together a selection of the world's best street artists to create a huge outdoor gallery[44].

**Photo 6: ARYZ See no Evil Bristol**



Source: <http://threenine-eu.blogspot.com/2011/08/aryz-see-no-evil-bristol.html>

**Photo 7: Nelson Street Art**



Source: <https://www.travelettes.net/see-no-evil-europes-largest-street-art-event/>

---

---

## Conclusions

It is not easy to manage through culture as it is strongly locally embedded, influencing and being subject to external influences. The meaning of the term evolved – it is no longer only history, heritage and its material forms. Managing culture does not mean preserving the past. The challenge is to embrace the past, present and future in a permanently changing environment. Nowadays, cultural products become economic, social and sometimes even political, there are more and more forms in which human creativity is expressed and the existing ones undergo various transformations. And again, the difficulty is to preserve local culture and assimilate elements of different ones (migration, the influence of global culture).

So, how to manage culture in the city, the city through culture and for culture? Combining people, places and spaces need some infrastructure, governance, and relationships. We are looking for discussion involving authorities, civil society actors, individual residents and their groups, business owners and artisans presenting new ideas and good practices in this area. One of the puzzles in this riddle is the concept of creative city. Undoubtedly Bristol is one of them.

- [1] M. MILES, A Post-Creative City?, 2013, abstract (online).
- [2] CREATIVE ECONOMY REPORT 2010, s.13
- [3] IBIDEM, s. 12
- [4] IGI, Creative City, 2020 (online)
- [5] TOK, MCSPARREN, AL MEREKHI, ELGHAISH, ALI, Crafting Smart Cities in the Gulf Region. 2015 (online).
- [6] PETŘÍKOVÁ, BORSEKOVÁ, How do Entrepreneurial Ecosystems Influence Growth and Development?, 2016 (online).
- [7] NAMYŚLAK, Miasto kreatywne 2013, p.6.
- [8] LANDRY, The Creative City, 2008, s. XI.
- [9] IBIDEM, p. XII.
- [10] YENCKEN, The creative city, 1988, p.26.
- [11] BATTEN, Network Cities, 1995, p. 313-327.
- [12] IGI GLOBAL, What is cultural management, 2020 (online).
- [13] PRATT, Creative cities, 2008. pp. 107-117.
- [14] R. Florida, Cities and creative class, City & Community 2:1, 2013.
- [15] UNCTAD, Creative Industries, 2004.

- 
- 
- [16] DESSEIN , SOINI, FAIRCLOUGH, HORLINGS (eds.). Culture in, for and as Sustainable Development, 2015 , p. 29.
- [17] IBIDEM, p.29.
- [18] UNESCO, Creative cities, 2020.
- [19] IBIDEM,
- [20] LANDRY, The Creative City, 2008, 22.
- [21] CREATIVE NATION: Commonwealth cultural policy, October 1994, Department of Communications and the Arts (now Office for the Arts), 1994.
- [22] UNCTAD,Creative Economy Report 2010, p..6
- [23] David PARRISH, Creative Industries, 2020.
- [24] Creative Industries Mapping Documents 2001.
- [25] NEWBIGIN, What is the creative economy? 2020.
- [26] FLEMING, City of Openness, Imagination and Originators. A Strategy for Bristol Culture
- [27] BRISTOL CITY COUNCIL Cultural Investment Programme Prospectus 2018
- [28] IBIDEM, p.1.
- [29] IBIDEM, p.1.
- [30] IBIDEM, p.1.
- [31] IBIDEM, p.1
- [32] IBIDEM, s.3.
- [33] BRISTOL.GOV, Arts and culture funding, 2020,
- [34] BRISTOL CITY COUNCIL Cultural Investment Programme Prospectus 2018, p.4.
- [35] IBIDEM, p.4.
- [36] IBIDEM, p.4.
- [37] IBIDEM, p.4.
- [38] AARDMAN, Homepage, 2020.
- [39] SHAUN IN THE CITY, Event's Homepage 2020.
- [40] BRISTOL FILM FESTIVAL, Homepage, 2020, <https://www.bristolfilmfestival.com/about-us>
- [41] IBIDEM
- [42] BANKSY, Homepage, <https://www.banksy.co.uk/out.asp>
- [43] HUFF POST, See No Evil' 2020
- [44] BRISTOL TEMPLE QUARTER, See no Evil, <https://www.bristoltemplequarter.com/see-no-evil-2/>

## **Bibliography:**

- AARDMAN, Webpage, <https://www.aardman.com/work/> (17.07.2020).
- David F. BATTEN, Network Cities: Creative Urban Agglomerations for the 21st Century. Urban Studies 32/2/1995
- BRISTOL CITY COUNCIL Cultural Investment Programme Prospectus 2018-2022 (updated 2019), <https://www.bristol.gov.uk/>

- 
- 
- documents/20182/33211/Arts+and+culture+funds+2018+to+2022 (retrieved 11.07.2020)
  - BRISTOLFILMFESTIVAL, Homepage, <https://www.bristolfilmfestival.com/about-us> (17.07.2020).
  - BRISTOL.GOV, Arts and culture funding, 2020, <https://www.bristol.gov.uk/museums-parks-sports-culture/arts-and-culture-funding> (11.07.2020).
  - BRISTOL TEMPLE QUARTER, See no Evil, <https://www.bristoltemplequarter.com/see-no-evil-2/>(17.07.2020).
  - CREATIVE ECONOMY REPORT 2010, A Feasible Development Option, UNCTAD United Nations Development? The Case of the Slovak Republic, in: L. Carvalho (ed.), Handbook of Research on Entrepreneurial Success and its Impact on Regional Development, 2016, Chapter 13,
  - Creative Industries Mapping Documents 2001, Secretary's of State Foreword, s.05,
  - [https://assets.publishing.service.gov.uk/government/uploads/system/uploads/attachment\\_data/file/183544/2001part1-foreword2001.pdf](https://assets.publishing.service.gov.uk/government/uploads/system/uploads/attachment_data/file/183544/2001part1-foreword2001.pdf),(18.07.2020).
  - Tom FLEMING, City of Openness, Imagination and Originators. A Strategy for Bristol Culture <https://www.bristol.gov.uk/documents/20182/1803352/City+of+Openness%2C+Imagination+and+Originators+-+A+Strategy+for+Bristol+Culture/80fc1bd3-149f-5420-2982-6353aa415988> (18.07.2020).
  - HUFF POST, See No Evil': UK's Largest Street Art Project In Bristol, England (PHOTOS, VIDEO), [https://www.huffpost.com/entry/see-no-evil-uks-largest-s\\_n\\_933650#s336130](https://www.huffpost.com/entry/see-no-evil-uks-largest-s_n_933650#s336130) , (retrieved 17.07.2020)
  - IGI GLOBAL Publisher of Timely Knowledge – <https://www.igi-global.com/chapter/how-do-entrepreneurial-ecosystems-influence-growth-and-development/141416> (retrieved 11.07.2020)
  - IGI Global Publisher of Timely Knowledge, Creative City, <https://www.igi-global.com/dictionary/creative-city/47598>, (retrieved 11.07.2020)
  - IGI Global Publisher of Timely Knowledge, What is cultural management, <https://www.igi-global.com/dictionary/cultural-management-for-multinational-enterprises/44711> (dostęp 15.07.2020).
  - IGI Global Publisher of Timely Knowledge –
  - <https://www.igi-global.com/chapter/crafting-smart-cities-in-the-gulf-region/129325> (retrieved 11.07.2020)
  - Charles LANDRY, The Creative City. A Toolkit for Urban Innovators, Comedia EarthScan Publishing for a sustainable future, London, Sterling VA 2008,
- 
-

- 
- 
- Malcolm MILES, A Post-Creative City?, RCCS Annual Review, [Online], 5 | 2013, Online since 01 October 2013, connection on 22 February 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rccsar/506> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rccsar.506>
  - Beata NAMYSŁAK, Miasto kreatywne w ujęciu teoretycznym, Studia Ekonomiczne i Regionalne Nr 2 (VI) 2013
  - John NEWBIGIN, What is the creative economy?, <https://creativeeconomy.britishcouncil.org/guide/what-creative-economy/> (18.07.2020).
  - David PARRISH, Creative Industries definitions, [https://www.davidparrish.com/creative-industries-definitions/#:~:text=The%20term%20'creative%20industries'%20describes,games%20and%20the%20performing%20arts.\(18.07.2020\).](https://www.davidparrish.com/creative-industries-definitions/#:~:text=The%20term%20'creative%20industries'%20describes,games%20and%20the%20performing%20arts.(18.07.2020).)
  - Katarina PETRÍKOVÁ, Kamila BORSEKOVÁ, How do Entrepreneurial Ecosystems Influence Growth and
  - Andy C. PRATT, Creative cities: the cultural industries and the creative class. Geografiska annaler: Series B – Human geography, 90 (2)/2008 Evren TOK, Jason James MCSPARREN, Maha AL MEREKHI, Hanaa ELGHAISH, Fatema MOHAMED ALI, Crafting Smart Cities in the Gulf Region: A Comparison of Masdar and Lusail in: D. Harrison (ed.), Handbook of Research on Digital Media and Creative Technologies, 2015, Chapter 20,
  - SHAUN IN THE CITY, Event's Homepage, <http://shaun-in-the-city-auction.s3-website-eu-west-1.amazonaws.com/about>(18.07.2020).
  - UNCTAD, Creative Industries and Development (document TD(XI)/BP/13, June 2004).
  - UNCTAD United Nations, Creative Economy Report 2010, A Feasible Development Option
  - Joost DESSEIN , Katriina SOINI, Graham FAIRCLOUGH, Lumina G. HORLINGS (eds.). Culture in, for and as Sustainable Development: Conclusions from the COST Action IS1007. Investigating Cultural Sustainability: University of Jyväskylä. Jyväskylä 2015
  - UNESCO, Creative cities, <https://en.unesco.org/creative-cities/home> (18.07.2020).
  - David YENCKEN, “The creative city”, Meanjin, Vol 47/1988, Number 4.



---

---

**Nino Tsitlanadze,**  
PhD in Arts Management,  
Invited Lecturer at the Georgian Institute of Public Affairs (GIPA)

## **THE CONCEPT OF CREATIVE INDUSTRIES AND ITS CLASSIFICATION METHODOLOGY IN GEORGIA**

### Summary

The paper researches the concept of creative industries and the way of its formation in Georgia in the socio-cultural context

The classification document of creative industries in Georgia has been developed, with taking into account both local and international experience. The purpose of creating a classification document is to promote the creation and improvement of necessary mechanism for analyzing the situation in the creative industries, as well as to assess the importance and potential of the creative economy.

The main issue of the classification is to conceptualize and systematize the creative industries, which should be reflected in the consistent/periodic mapping and statistical accounting of the industries, as well as the assessment of annual economic dynamics and the development of further analytical tools. According to today's classification, Georgia has 13 spheres of creative industries.

The paper shows a historical overview of the concept and the stages of its development in European countries, with particular focus on Great Britain's example.

The following paper describes the process of working on the of creative industries classification within the framework of Georgia's national cultural strategy. In-depth interview with Elene Toidze, Head of Creative Industries Department of LEPL "Creative Georgia" will illustrate the current situation.

The final part of the paper is a conclusion, which analyzes the given classification, and based on this, summarizes the challenges typical for the development of the sphere. In the classification of creative industries, we find elements of various well-known models, although none of them are fully applied to the essence. This indicates

---

---

that the effective functioning of the creative industries in Georgia is possible not by mechanically copying modern European trends, but by their perception in a national context.

**Malkhaz Ghvinjilia,**  
Professor of the Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State  
University

**„NEW LIFE“ OF INTANGIBLE HERITAGE IN MODERN  
GEORGIAN TOURISM**  
(Post-pandemic tourism in Georgia – 2020)

Summary

Georgia is characterized by an abundance and diversity of intangible heritage phenomena. Starting from myths and legends, ending with the spread of Christianity in Georgia, It is characterized by interesting facts and sources. It is of special importance for any foreign tourist, to share the peculiarities of Georgian historical and modern ethnographic life.

Particular attention is paid to the post-pandemic period, for the first time in the world, preparation for receiving foreign tourists in Georgia. In dealing with the pandemic and recognizing it as a “safe country”, Georgia is based on ethnographic and Christian values for foreign tourists will offer interesting priorities. The existing realities are in the world civilization, the uniqueness of the national identity of our country It will emphasize again and will establish the image of a safe and interesting tourist country.

---

---

**Niko Kvaratskhelia,**  
Professor of Saint Andrew the First-Called Georgian University  
of Patriarchate of Georgia

**WOODEN RELIGIOUS BUILDINGS IN WESTERN  
GEORGIA AS A DEMONSTRATION  
OBJECT IN TOURISM**

Summary

Subject and relevance of the study: The study deals with the numerous cult buildings in western Georgia that date back to the XIX-XX centuries and are widespread in both Christian and Muslim communities. The article raises the issue of their use as demonstration objects in excursions.

**Literature Review:** The literature on the topic is grouped in three directions: 1. Wooden mosques in Adjara, which have been thoroughly studied by cultural historians (Zaqaria Chichinadze, 1913; Mikheil Garakanidze, 1959; Nugzar Mgeladze, Temur Tunadze, 2001; Gülrü Necipoğlu, 2005; Ruslan Baramidze, 2009; Gvantsa Sabashvili, 2017; Suzanne Harris-Brandts, Angela Wheeler, and Vladimer Shioshvili, 2018); 2. The literature on the Christian wooden church in the Imereti region is relatively scarce (only newspaper articles and events covered in periodicals); 3. The problem of selecting demonstration objects in tourism is studied more in depth (Niko Kvaratskhelia; Manana Aladashvili).

**Analysis and Conclusion:** Wooden cult buildings common in western Georgia are considered to be an interesting area of folk architecture, combining elements of traditional folk living. The task of cultural tourism is to represent the material and intangible culture of the destination as thorough as possible. This process is lengthy and somewhat dependent on stereotypes. The creation of stereotypes is facilitated by the assessments and conclusions of art scholars, architects and specialists on the one hand, and the tastes and trends in tourism on the other hand. Wooden churches in Imereti and wooden mosques in Adjara are wonderful examples of the inspiration, imagination and monumental culture of Georgian people. Promoting

---

---

them and bringing them to Georgian, as well as foreign tourists is the task of cultural tourism.

Wooden architecture has been popular in both the mountains and the valleys of western Georgia for a considerable amount of time, driven by the Black Sea climate. Of course, the natural environment alone is not the sole determinant in shaping the originality of folk architecture, and there is a whole set of other factors: historical, religious, economic, social, political, etc., but the establishment of two different styles of cult buildings in two adjacent regions, by two different religions, with their different architectural features, space and landscape is undeniably

**Giorgi Pkhakadze,**

Shota Rustaveli Theater and Film Georgia State University,  
Faculty of Arts, Media and Management,  
PhD student in Art Management,  
Head - Assoc. Prof. Naira Galakhvaridze

**Irina Tkeshelashvili,**

Opole University,  
Institute of Political Science and Administration  
PhD student  
Head - Prof. Mikołaj Iwanów

## **CREATIVE CITIES – AS AN EFFECTIVE INSTRUMENT OF A LOCAL SELF-GOVERNMENT**

### Summary

In the late 1980s, the concept of “creative city” first time appeared in the urban science at the intersection of socio-economic geography, economics, and sociology. The main goal of its “origin” was to overcome the crisis caused by the processes of global transformation, which was a result of economic and social criteria changes.

Starting from this period, the meaning and the vision of the industrial economy drastically changed, what led to the suspension of enterprises and factories in the late XX century. This dramatically

---

---

affected the cities that had been developing for decades, considering the industrial development approach. The solution was proposed by representatives of different levels of local self-governments who had creative thinking and developed an innovative strategic vision.

Such a plan has brought a new economic dimension and social quality of life to a particular city, making it the most promising way out of the urban crisis. Over the years, various strategic approaches and methods emerged that have produced different models of “creative and innovative cities.”

This concept takes into account complex approaches and is based on wide range of concepts that appear in it simultaneously and is the embodiment of one “idea” at the intersection of different disciplines. As the introduction of the theme will be represented the views of the “founders” of the “creative and innovative cities” (J. Hawkins, R. Florida, Ch. Landry, T. Amabil, etc.) as well as the review of specific examples, which were carried out in different political contexts.

The study case will be introduced by Polish city of Wroclaw, which was selected not only because of its rich historical past and challenges, but also due to the innovative vision of local self-government combined with the strategic role of local population.

In 2016, city of Wroclaw won a large-scale competition and gained the title of European Capital of Culture. The victory, due to its status, immediately brought city and whole country on the international arena and found a place on the international map of the world’s cultural cities.

The local self-government of the city has a great role to play, as the following priorities were considered:

- Attraction of innovation and establishment of technology centers;
- Prioritization of the high education and research centers;
- Development of culture and arts dimensions;
- Active involvement of the population into all strategic processes;

City Wroclaw’s success and victory were due to the joint efforts of state structures, NGOs and the active population to regain their independence through joint tireless work. The speed of development was primarily based on the use of strategic communication components so that all participating institutions in the process achieve the desired result in the near future.

---

---

Accordingly, the development of the cultural sphere was based on the use of the internal institutional resources of the city and the region and the financial instruments of the European Union. The innovative approach involved developing research programs that would attract strategic foreign partners in the future and increase the city's awareness and increase the flow of tourists. The same approach was envisaged in the field of education, which in turn meant the arrival of foreign tourists not for one week, but for study in one or several semesters. During this period, students and their families should get acquainted with the cultural heritage and art products of the city and be willing to cooperate with the representatives of different branches of the city's culture.

The city's culture has represented and continues to unite many ethno groups, which has been driven by history and has been cited as a source of inspiration for several strategic partnership memoranda.

Wroclaw's long-term goals as the capital of European culture were:

**Access to and participation in culture**

- Residents themselves can create a culture and be able to diversify it without restrictions;
- Have easy access to cultural and educational programs;
- To create a public creative space, the purpose and function of which will be to establish an independent civil society through relations with culture.

**Cultural development**

- The city is developing along with culture and in a combination with culture.
- In Wroclaw, cultural creators could collaborate and exchange experiences.
- The culture sector attracts perfectly experienced professionals, trained in local and international, cultural project services and projects, actively supports the creation of staff.

**Branding**

- Increase consciousness and awareness in Poland and Europe about the city of Wroclaw and the region of Lower Silesia;

- 
- 
- The population should be acquainted with the local culture from childhood and be proud of the cultural heritage of Lower Silesia.

### **Economic**

- Wrocław is visited by twice as many tourists as during previous years;
- The private sector is more involved in cultural activities;
- The funds allocated for the implementation of the European Capital of Culture Wrocław 2016 project were effectively spent and were a real, effective and significant investment.