
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

Shota Rustaveli Theatre and Film

Georgian State University

სახელოვნებო მეცნიერებათა
კიეზანი

№ 2 (87), 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 № 2 (87), 2021

სარედაქციო საბჭო
მარინე (მამა) მასაძე
ლელა ოჩიაური
ნატო გენგიური

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
Web: www.tafu.edu.ge

Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgian State University

Art Science Studies № 2 (87), 2021

Editorial Group

MARINE (MAKA) VASADZE
LELA OCHIAURI
NATO GENGIURI

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

Web: www.tafu.edu.ge



შინაარსი

თეატრმსოდნეობა

მაია კიკნაძე

საბჭოთა რეპერტუარის სანდრო ახმეძელის

შემოქმედებაში

(შალვა დადიანის პიესა „თეთნულდის“ ინტერპრეტაცია
რუსთაველის თეატრის სცენაზე)10

თამარ ცაგარელი

ბალეტი – როგორც ცნობიერების ნაკადი27

კინომსოდნეობა

ზვიად დოლიძე

ვალენდინოს ფენომენი35

გიორგი ხარებავა

მოზაიკური მონტაჟი

(ავტორის სამონტაჟო პრაქტიკიდან)50

მუსიკოლოგია

გვანცა ღვინჯილია

ბრიტოლ რობაჟიძის წერილები ექსპრესიონიზმსა

და თანამედროვე მუსიკაზე70

ხელოვნებათმსოდნეობა

მარინე ბოკუჩავა

ყაჯარული ჰერიოდის ირანული კერამიკა

(სიმონ ჯანაშიას სახელობის საქართველოს მუზეუმის
ფაიფურის ფონდის მასალების მიხედვით)84

ლალი ოსეფაშვილი

გამო ბეთლემის ეკლესიის მოხატულობის შესახებ

(XXI საუკუნე)95

მედიის კვლევები

ნინო გელოვანი

სატელევიზიო სერიალი – გართობის წყარო, თუ?..107

მენეჯმენტი

მალხაზ ღვინჯილია

მანია ღვინჯილია

თავიშვარი, როგორც დასვენების ფლობის სისტემა და

მისი როლი თურისტულ ინდუსტრიაში116

საიუბილეო თარიღი

რათი ჩიბურდანიძე

პაბლო პიკასო – 140125

CONTENTS

THEATRE STUDIES

Maia Kiknadze

SOVIET REPERTOIRE IN SANDRO AKHMETELI'S WORK

Interpretation of Shalva Dadiani's play „Tetnuldi“

on the stage of Rustaveli Theater25

Tamar Tsagareli

BALLET – AS A STREAM OF CONSCIOUSNESS32

FILM STUDIES

Zviad Dolidze

PHENOMENON OF VALENTINO47

Giorgi Kharebava

MOSAIC MONTAGE67

MUSIC STUDIES

Gvantsa Ghvinjilia

GRIGOL ROBAKIDZE'S ARTICLES ON EXPRESSIONISM

AND CONTEMPORARY MUSIC80

ART STUDIES

Marine Bokuchava

QAJAR PERIOD IRANIAN CERAMICS

(based on porcelain foundation materials)94

Lali Osepashvili

ABOUT MURAL PAINTING OF THE CHURCH OF

UPPER BETHLEHEM (XXI Century)105

MEDIA STUDIES

Nino Gelovani

TV SERIES – A SOURCE OF

ENTERTAINMENT OR ...?114

MANAGEMENT

Malkhaz Gvinjilia

Maya Gvinjilia

TIMESHER AS A SYSTEM OF POSSESSION OF LEISURE
AND ITS ROLE IN THE TOURISM INDUSTRY123

ANNIVERSARY

Rati Chiburdanidze

PABLO PICASSO – 140148

თეატრმცოდნეობა
THEATRE STUDIES

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

საბჭოთა რეპერტუარი სანდრო ახმეტელის შემოქმედებაში

(შალვა დადიანის პიესა „თეთნულდის“ ინტერპრეტაცია
რუსთაველის თეატრის სცენაზე)

ნაწილი მეორე

საკვანძო სიტყვები: ბაპები, ლამპრობა, ქორო, ყენობა

სანდრო ახმეტელმა „თეთნულდზე“ მუშაობის დროს, სცენურ ვერსიაში რამდენიმე ეპიზოდი ჩაამატა, მაგ., ბაპების სცენა. ბაპების დიალოგი ახმეტელმა პიესიდან აიღო, კერძოდ, ქოროს ტექსტიდან. ზოგიერთ შემთხვევაში კი თავიდან დაწერა.

პიესის მოქმედებაში (შესავალი, ლაჰილთან დიალოგი, არგიშდთან დიალოგი, ბიმურზასთან დიალოგი, თეთნულდის ასულთან დიალოგი) ქორო აქტიურად არის ჩართული. სპექტაკლიდან ქოროს ამოღება ახმეტელის ჩანაფიქრი იყო: მან სთხოვა კიდეც დადიანს, ქოროს ტექსტი სცენისათვის გადაეკეთებინა, რაზედაც დადიანმა რჩევის სახით უპასუხა: „რაც შეეხება ხოროს, ამის გაშლა მე მგონი უფრო თეატრის საქმეა. მე მოცემული მაქვს მანდ ხოროს ყველა საწყისები. პირადად მე სხვა არა მომდის რა თავში, მართალია მახსოვს, რომ შენ ბიმურზი უნდა გამოიყვანო, მაგრამ ამას ჩემი დახმარება თითქმის არ უნდა, რადგან ტექსტი მოცემულია და ეს ტექსტი განაწილდება სხვადასხვა ბიმურზებში, რომლებსაც გან ხორო შედგება. თვით ბიმურზის სცენები არგიშდთან შეიძლება რამდენიმეთ დაიყოს, ე.ი აქაც ტექსტი გაუნაწილდეს ხორო ბიმურზებს...“¹

აქედან, ჩანს, რომ ახმეტელმა ბაპებისთვის ტექსტი თვითონ გადააკეთა, ოღონდ ისე, რომ დადიანის ტექსტი კი არ წაშალა,

¹ დადიანი შ., თეთნულდის ირგვლივ, 1973.

არამედ ქოროს ტექსტი ბაპებს გადაუნაწილა. ქოროს ტექსტის დაშლით, დადიანი არ იყო განაწყენებული. ამის შესახებ ამბობდა კიდევ: „ლამაზია და თეატრალურიო. ამჟამად ესეც ცდაა და არა უნაყოფო“.

ახმეტელმა ტექსტზე მუშაობისას კიდევ ერთი სიახლე შეიტანა. პიესაში ჩაამატა ხალხური თეატრალური სანახაობის, ბერიკაობის ეპიზოდები. დადიანის ტექსტისთვის, ეს მართლაც უჩვეულო იყო, ვინაიდან „ბაპებისაგან“ განსხვავებით, პიესაში მინიშნებაც კი არ იყო ყვენობის სცენებზე. ამდენად, ტექსტი თავიდან იყო დასაწერი.

ახმეტელმა სვანურ ფოლკორს მიმართა. თუ პირველი მოქმედება ბაპების მძიმე სცენით იწყებოდა, მე-2 მოქმედება უფრო მსუბუქ სანახაობას – ყვენობა–ლამპრობას ეთმობოდა. ძველი თეატრალური სანახაობა „ლამპრობა“ სვანეთში მთვარის დიდებისა და მსახურების ნაშთად იყო შემორჩენილი. ხალხს ანთებული არყის ხის ტოტები ეჭირა ხელში, კოცონს გააჩაღებდა და დიდების ლოცვასა და გალობას იწყებდა. ძველი ქართული სანახაობის, ბერიკაობის საშუალებით, ახმეტელს სურდა მაყურებლისთვის ეჩვენებინა სვანური გარემოს თავისებურება, მისი რიტმი, სანახაობითი ტრადიცია.

ტექსტის დამუშავება, პირველ რიგში, დაკავშირებული იყო სწორად აწყობილ დიალოგებთან. თუ როგორი იქნებოდა სპექტაკლის სამეტყველო ენა, ამას მსახიობებისთვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა. „ლამარასა“ და „ანზორის“ „კოლორიტული კილოს“ (ახმეტელი) შემდეგ, ახმეტელს სურდა ამ სპექტაკლში სცენური მეტყველება გაეთავისუფლებინა ყოველგვარი დიალექტისა და რიტმული მეტყველებისაგან. ეს საკითხი დიდად აწუხებდა მსახიობებსაც, ამიტომ მეორე რეპეტიციაზე, ერთ-ერთმა მსახიობმა ახმეტელს ჰკითხა – როგორი იქნებოდა წარმოდგენის კილო, რა ინტონაციით მოუხდებოდათ სცენაზე საუბარი. ახმეტელმა უპასუხა: „... ამ პიესისთვის არ იქნება დაჭერილი არავითარი სვანური კილო, სიტყვა სცენაზე წარმოითქმევა ჩვეულებრივი ქართულით“.

სპექტაკლის სარეპეტიციო ჩანაწერებიდან ვიცით, რომ ბერიკაობაში ქალები და კაცები მონაწილეობდნენ. მსახიობები მთელ სცენაზე განთავსდებოდნენ, კოშკებზეც განლაგებულნი იყვნენ სვანები, რომლებიც სიტყვიერად ერთვებოდნენ დღესასწაულში. ისმოდა შეძახილები: „ლამპრობა“. სცენაზე კი ამ დროს ბერიკები

ცეკვავდნენ ფერხულს, გამართული იყო შაირობა, შემდეგ ჩნდებოდა საქმისაი და გაითამაშებდნენ ყეენის მიერ ქალის მოტაცების სცენებს.

საქმისაი სვანური თეატრალიზებული სანახაობის, მურყვა-მობის, იგივე „კოშკობის“, პერსონაჟი გახლდათ. დღეისათვის შემორჩენილია სვანური (სოფ. ჟაბეჟის) თეატრალური სანახაობის, „კოშკობის“ (განაყოფიერებასთან იყო დაკავშირებული) აღწერილობა, რომელიც მკვლევარ დიმიტრი ჯანელიძეს აქვს შეტანილი წიგნში „ქართული თეატრის ისტორია“.¹ აღწერილობის მიხედვით, სანახაობა, ტრადიციულად, ყველიერის დროს იმართებოდა. მონაწილეები როლებს ინაწილებდნენ: კეისარი – იგივე ყეენი, კეისრის პირველი და მეორე დედოფალი, საქმისაი და მისი ათი მხლებელი.

თუ როგორ ჰქონდა ახმეტელს პიესაში ტექსტი ჩამატებული და სვანური ყეენობა დადგმული, ამაზე მიუთითებს პიესის სცენური ვერსია. ამ ვერსიის მიხედვით, ჩანს, რომ სპექტაკლში წარმოდგენილი იყო ყეენის, იგივე კეისრის მიერ დედოფლთან არშიყობის სცენა.

შალვა დადიანი წერდა: „მეორე მოქმედება იწყება არგიშდის ოჯახში, „ლამპრობის“ დღესასწაულით და სვანური „ბერიკაობით“. [...] თეატრის ინტერპრეტაციით ადგილობრივ ახალგაზრდებს განუზრახავთ, რომ „ლამპრობის“ დღესასწაული გაამასხრონ და დასცინონ ამ უკვე დრომოჭმულ ჩვეულებას. არგიშდის ოჯახი გაიგებს ამას და მზად არის, რომ ღირსეული პასუხი გასცეს მქირდავ ნიღბოსნებს“.²

სცენური ვერსიის მიხედვით, მე-2 მოქმედების პირველ სურათი იწყება შეძახილით: „ლამპრობა, ლამპრობა, ლამპრობა, ლამპრობა ლამპრობა, ლამპრობა,“ შემდეგ გამოდის ყაინი და დანარჩენი მონაწილე პერსონაჟები, მათ შორის იმართება დიალოგი.

მე-2 მოქმედება, პირველი სურათი

ყაინი ამბობს: – ყაინი ვარ, მფლობელი ვარ მთელი ქვეყნის და მილეთის... გრგვინვა ვარ და ელვა, მეხი, რკინა, კლდე და ფიც გამტეხი. ვაი, თქვენ ძირს და მომავალს თუ არ მომცემთ მე დედოფალს.

ქალები – ვაი, ვაი საქმისაი

¹ ჯანელიძე დ., ქართული თეატრის..., 2018, გვ. 117.

² დადიანი შ., თეთნულდის ირგვლივ, 1973.

საქმისაი – რა ვქნა, რა ვქნა გოგოებო, გევედრები, შემიწყალოთ.
თქვენ რომ გინდათ, მე ის არ მაქვს, დავძაბუნდი, შევრცხვი კა-
ცი, თორემ ყველას გაჩვენებდით ვარ თუ არა მე მზე-კაცი?

ვაჟები – ჰაი, ჰაი საქმისაი

ყაინი – მაძლევთ თუ არა დედოფალს

საქმისაი – ერთი გინდა თუ ათასი

ყაინი – ერთი გოგო რას მეყოფა

სულ ყველანი აქ მომგვარეთ

საქმისაი – ჰა, მიირთვი უმაძლარო. მაგრამ, ბოლოს, დიდო ყაინ,
მეშინია არ ინანო

ყაინი – კმარა ყბედობა, ქორწილი გამიჩაღეთ

საქმისაი – მღვდელი ბიმურზ ბაპი მე ვიქნები

ყაინი – იყავ, იყავ

საქმისაი – იამენ... უკუნითი... საუკუნო... იამენ...

ყაინი – ჩქარა, თორემ გადვირევი

საქმისაი – ლოცვა იერუსალიმისა მათი ხატი და ჯვარისა

იმის ამის და ამისა,

ხატმა დიდი დღე გაღირსა ,

შეგაუღლოთ, შეგაბეროთ იყოთ მუდამ გადაბმული,

ჩასკვნილ ჩამარყულებული,

გადაკვარახჭინებული,

უკუნითი საუკუნო.

ძმები – კვართი, კვართი და კვართალი... თქვენ სიცოცხლე არ
დაგცალდეს,

ყველა – ჰაი, ჰაი საქმისაი

ყაინი – მორჩი მღვდელი, მეძინება

სოზარ – ნუმაი, გული არ მითხრობს კარგსა

ეს ყაინობა თვალში არ მომდის.

ნუმაი – სწორეა სოზარ. სიფრთხილე გვმართებს

ნეტავ ესენი ვინ უნდა იყვნენ

სოზარ – ეხლავ შევიტყობთ

ნუმაი – მოიცა, სოზარ, ფერხულის დროს გარს შემოვერტყათ. აბა

მაშინ ნახონ. თამაშა სალიბ ბაპების გამასხარავება ლამპრო-

ბაში ვის გაუგია

საქმისაი – აბა ყაინს ჯვარი ვინ უნდა დაწეოს თუ არა ბაპებმა

მომდევნო სცენებს სპექტაკლის მთავარ სიუჟეტთან მხოლოდ ის

საერთო ჰქონდა, რომ ძმები და კომკავშირელი ახალგაზრდები დასცინოდნენ ძველ სვანეთს.

უფროსი რძალი – იქ რალაცა ამბავი არის

თულაშვილი – არა, არა, ესენი ჩვენებს არ ჰგვანან

ბიმურზა – ხელი არ ახლოთ, არგიშდის ჭერი და კარმიდამო უწმინდურთა სისხლისაგან დაიფარე არ შეარცხვინოთ მასპინძლის სახლი, წადით გაგვშორდით საქმისაი-წადით ყველა ჩვენს დიდ ყაენს ეძინება. ორბინე მარჯვედ იყავ

ორბინე – ფიქრი ნუ გაქვს

დღემბურგ – არგიშდის შვილებმა თუ გაგვიგეს კარგ დღეს არ დაგვაცარიან

გივერგილა – ახალგაზრდები ჩვენთან არიან უფროსები რას დაგვაკლებენ

მე-5 ძმა – რა ვიცი ძალით კი გავამასხარეთ ბაპები და ძველი სვანეთი

საქმისაი – აბა ყური მოგდეთ: ფერხულის შემდეგ ნიღბებს ავიხდით. ისე უეცრად, რომ სახტათ დარჩნენ

დღემბურგ – გვესმის განაგრძე თამაში.

საქმისაი – აბა ბიტებო მარჯვე დრო არის, ყაენს ჩაეძინა

ყველანი – ყაენ, ყაენ ცოლები მოგტაცეს, გაიღვიძე

ყაენი – ვინ არის მტვრად ვაქცევ!

ყველანი – ჰაი, ჰაი, საქმისაი, ჰაი ჰაი საქმისაი (ჭიდაობა, ფერხული)

სომარ – ვინ ხართ, ვინ ხართ ლაჰილის მეგობრები აქ რა გინდათ, თქვენ ხომ არ გწამთ ჩვენი ლამპრობა?!

სუმაი – მასხრად ვის იგდებთ ლაწირაკებო?

რძალი – ესეთი ლამპრობა სვანეთს არ ახსოვს¹

და ა.შ....

ცნობილია ამ ეპიზოდში ბერიკაობის მონაწილეთა ჩაცმულობაც. ბერიკაობაში ტრადიციულად ტყავის ტანსაცმელი და ნიღბები გამოიყენებოდა. ფოტომასალიდან კარგად ჩანს მათი გარეგნობისთვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებები: თხის რქები, დიდი ყურები, გრძელი წვერი, დახატული თვალები. საბოლოოდ, უნდა ითქვას, რომ ბაპებისა და ყეენობის ეპიზოდების ჩართვით, ახმეტელმა სპექტაკლი უფრო თეატრალიზებული გახადა. მათ გან-

¹ რუსთაველის ეროვნული თეატრის მუზეუმი, ხელნაწერთა განყოფილება, N135 გვ 29

საზღვრეს კიდევ სპექტაკლის სტილისტიკა, ფორმა, მხატვრული დონე, ამ ეპიზოდებში ყველაზე მეტად გამოვლინდა რეჟისორის ფანტაზია, ესთეტიკა, რაღაც მონუმენტურისკენ სწრაფვა, ჰეროიკა, რომელმაც შემდეგ „ყაჩაღებში“ (1933) მეტი გამოხატულება ჰპოვა.

„ლამპრობის“ სცენის შემდეგ, კვლავ ბაპების სცენა ვითარდება. არგიშდი აღმასკომიდან სასოწარკვეთილი ბრუნდება, ვინაიდან ხელისუფლება არ აპირებდა თეთნულდის დაცვას. ყენობის მონაწილეები მას მართო ტოვებენ სცენაზე. აქ კი მას ბაპები გამოეცხადებიან და აქებებენ – ოჯახში შურისმაძიებელი იპოვოს, გელახსანს მთაზე გააყოლოს და უფსკრულში გადაჩეხოს. ეს სცენაც პიესაში შეცვლილი აქვს ახმეტელს.

დადიანის პიესის მიხედვით, შურისძიების წამქმნებელი თეთნულდის ასულია, რომელიც არგიშდს სიმმარში ეცხადება. ის ურჩევს არგიშდს, ოჯახში შურისმაძიებელი იპოვოს და გელახსანს თეთნულდზე გააყოლოს, რომ გზაში გადაჩეხოს. სპექტაკლში ახმეტელმა, „თეთნულდის ასულის“ ტექსტი ბაპებს გადაუნაწილა, სწორედ ისინი აქებებენ არგიშდს, მტრის მოსაცილებლად ყველა ხერხი იხმაროს. არგიშდი ამ დროს თავშეკავებულია, მისთვის მიუღებელია მტრის ასეთი სახით მოცილება.

პირველი მოქმედება, მეორე სურათი

ბაპებისა და არგიშდის დიალოგი:

3 ბაპი – არგიშდი სად არის შენი მხნეობა სიამაყე და ქედუხრელობა

4 ბაპი – ეგრე ნუ შეიცვლები...

5 ბაპი – წინაპართა ნაანდერძევს ვერ უღალატებ

6 ბაპი – სად არის შენი გაუტეხლობა

ბიმურზ – ნუთუ შენც გინდა ჩვენს კანონებს აღარ ემონო

1 ბაპი – დამჩავგრელთა და მოძალადეთა წინაშე შენი თავი არსად არ დაგიხრია

7 ბაპი – შენ, რომელიც წინ უძღვოდი შენ მოყვარეთა

3 ბაპი – შენ, რომელიც არ შეეგუე ბატონსა და მტარვალს

2 ბაპი – და არც არასდროს უღელი იგი არ დაიდე კისერზე

4 ბაპი – გხედავთ გამდრკალს უსუსური ბაღლის წინაშე

ბიმურზ – გხედავთ დალაჩრებულს, შენი უღირსი შვილიშვილი ლაპილის სიყვარულის გამო

არგიშდი – მაგას ვერ დამაყვედრით, მე იგი დიდი ხანია ჩემი

გულიდან ამოვიგლიჯე

6 ბაპი – მაშ, რას უდგეხარ

7 ბაპი – რად არ მიიღებ სასტიკ ზომებს

2 ბაპი – დაგავიწყდა, რომ დაწყევლილ გელახსანს შენი ოჯახის
სისხლი ჰმართებს

არგიშდი – თვალს ისე აღარ მიჭრის, მკლავი ისე მაგარი აღარ
მაქვს

1 ბაპი – ალსდევ არგიშდი, გული გაისალკლდევე

ბიმურზ – თუ შენ არ შეგიძლიან, მიმოიხედე, შენს ოჯახში
მოიძებნება შურის მაძიებელი

2 ბაპი – გააყოლე თეთნულდზე, თითქოს გამოყოლადა და...

5 ბაპი – ხელი ჰკრას

1 ბაპი – გადახაფროს...

არგიშდი – სოთრან, სოთრან... ქურდულათ, უნამუსოთ, მტერზე
შური ვიძიოთ

6 ბაპი – იხსენ ჩვენი ქვეყანა

4 ბაპი – იხსენ შენი ოჯახი

არგიშდი – უსინდისოთ მტერი მოვიშორო

1 ბაპი – იხსენი მთები

ბიმურზ – დაიცავ ჩვენი შეუვალობა

არგიშდი – არა, არა, არა მაგას ვერ ვიკადრებ

ბიმურზ – შენმა ყოყმანმა და გადაუჭრელობამ უკვე მოგაყენა
ისეთი სასჯელი, რომელსაც მალე მწვავეთ იგრძნობ

არგიშდი – ვიგრძნე კიდეც და გულს სამხილი უკივია

1 ბაპი – რასაც ფიქრობ იგი არ არის... ის სხვა იქნება

არგიშდი – რა ვქნა, როგორ მოვიქცე...

ბიმურზ – არგიშდი ლერწმობა ვერ გიშველის

1 ბაპი – თეთნულდის პირით საუკუნეები გელაპარაკება

2 ბაპი – წინაპრები, წინაპრები მოგვიწოდებენ

3 ბაპი – ისინი გვეძახიან

4 ბაპი – არ შევაბღალვინოთ ჩვენი წმინდათა და წმინდა

ბიმურზ – მოგიწოდებენ შური იძიოთ იმათზე, ვინც ხელს უშლის
შენი სიწმინდის დაცვას

1 ბაპი – ვინც მოვიდა მისთვის რომ განიძარცვოს სულიერის შენის
სამოსელისაგან

3 ბაპი – დაგალაჩროს

2 ბაბი – ღონე მიგზადოს და შემდეგ შენ ნაოხარზე იხითხითოს
თავ-წართმევითა

არგიშდი – უკადრისი გზა, შერცხვეს

ბიმურზ – ყოველი გზა საკადრისია, თუ იგი ჩვენს შეუვალობას
დაიცავს, სხვა გზა არ არის,

ყველანი – სხვა გზა არ არის

ბიმურზი – დიახ, ასეა, სხვა გზა არ არის გადასწყდა თქვენი
ბრძანება ღვთის სიტყვაა

რძალი – სოთრანი გეახლათ

არგიშდი – სოთრან სოთრან შვილიშვილი ჩემი... სოთრან შენ
უნდა იყო ჩემს მაგიერ. შურის - მგებელი. შენ მიხსენი შვილო
ბერიკაცი შერცხვენისაგან. ჩვენი გვარის, ჩვენი ოჯახის თავად
ჩვენმა ღვთაებამ შენ აგირჩია ჩემო სოთრან¹.

ბაპებთან დაკავშირებულ მნიშვნელოვან ეპიზოდს ვხვდებით გელახსანის დაწყველის ეპიზოდში. პიესის მიხედვით, არგიშდი წყევლის გელახსანს, თუმცა წყევლის რიტუალზე მინიშნება მხოლოდ მე-4 მოქმედების რემარკაშია მითითებული: „... დროგამოშვებით მოსჩანს როგორ სრულდება არგიშდის ოჯახში რიტუალი შელოცვისა“. ახმეტელმა, სპექტაკლში რემარკას მეტად საინტერესო ფორმა მოუძებნა და წყევლის რიტუალი დადგა. წყევლის რიტუალის გასამძაფრებლად მთელი ეპიზოდი სვანი ხუცების რელიგიურ ექსტაზზე ააგო. პირველივე სცენებიდან ჩანდა სპექტაკლის სული და განწყობილება, დამოკიდებულება ტრადიციებისა და ადათების მიმართ. ბაპები წყევლიან გელახსანს, რადგან მთაზე განუზრახავს ასვლა: გელახსან, გელახსან, დაშუბე, დაშუბე, მთანო, მთანო, დარისხე დალუბე. ბაპების თითოეული სიტყვის გამოთქმას თან ახლდა მძაფრი მუსიკისა და დოლის ჟღერადობა. წყევლა უნდა ყოფილიყო „განწირული და ძლიერი კაცის სიმღერით“ (ახმეტელი). ლოცვასთან ერთად, ბაპებს მოძრაობაც შესაფერისი უნდა ჰქონოდათ, ისეთი თითქოს მთელი ძველი სამყარო განიცდის თავის დასასრულის ტრაგედიას. განცდა ვნებიანი და დაძაბული უნდა ყოფილიყო „ხორუმისა“ და „ფერხულის“ რიტმზე აგებული. კომპოზიტორმა იოანე ტუსკიამ, ამ ეპიზოდში გამოიყენა სვანური ხალხური მუსიკის ინტონაციები და რიტმები. სწორედ

¹ რუსთაველის ეროვნული თეატრის მუზეუმი, ხელნაწერთა განყოფილება პიესები N135 გვ. 33-34.

ტუსკიას მუსიკალური გაფორმება იყო ბაპების „სამეტყველო და სამოქმედო უმთავრესი საშუალება“ (აკ. ვასაძე). მან მოახერხა შეეკრა წარმართული ცეკვებისა და ბაპების ლოცვის კომპოზიციები, ამავე დროს, მუსიკა ეხმარებოდა მსახიობებს პერსონაჟის სახეთა გამოკვეთაში, ტემპისა და რიტმის დაჭერაში. მნიშვნელოვანი ყოფილა ისიც, რომ ქორეოგრაფის გარეშე მოახერხეს დაედგათ ცეკვის სცენებიც. რაც შეეხება მსახიობთა შესრულებას, განსაკუთრებით გამორჩეული იყო აკაკი ხორავას არგიშდი. ე. აფხაიძე წერდა: „არგიშდი ხორავას შესრულებით გამოიყურებოდა, როგორც სალი კლდე, ის ებლაუჭებოდა ძველ წესებს, ადათებს... მაგრამ ბოლოს უკან დაიხევს“.¹

ბაპების სცენების სწორად წარმართვა რეჟისორისთვის იმდენად მნიშვნელოვანი იყო, რომ პრემიერამდე რამდენიმე დღით ადრე, კვლავ ამ სცენაზე მუშაობდა. წყევლისა თუ შელოცვის ეპიზოდის გარდა, ბაპების სცენა ახმეტელმა გელახსანის დაღუპვის შემდეგ ეპიზოდშიც გამოიყენა. ამ სცენაში მან სვანური ზარი წარმოადინა, გლოვის მგოსნობის ეს სახეობა სვანეთში მიცვალებულის დატირებასთან და შესხმასთან იყო დაკავშირებული. პიესის მიხედვით, არგიშდის დაღუპვას გლოვობს მისი დედა დიგორხანი, რომელიც უფსკრულის პირას მიდის და რიტუალს ატარებს. პარალელურად კი გახარებული არგიშდი საზეიმოდ მოუხმობს ყველას. სპექტაკლში, დედის მოთქმა-გოდებისა და არგიშდის გიჟური სიხარულის (თავად აღნიშნავს – „ტკუიდან შევიშალე , მხოლოდ ეს სიგიჟე სიხარულისაა“) ეპიზოდი, ახმეტელმა ერთ სცენაში ასახა და მძაფრი, შთამბეჭდავი კონტრასტული სურათი შექმნა, რომელიც მაყურებელზე „შემზარავ“ (თ. წულუკიძე) შთაბეჭდილებას ახდენდა.

თუ პიესაში ხარობდა არგიშდი, ახმეტელმა სპექტაკლში მისი სიხარული ბაპების სცენის საშუალებით გადმოსცა და არგიშდის მონოლოგი ბაპებს გადაუნაწილა. მაგ., პიესაში არგიშდი ამბობს: „იხარებს ჩემი გული, ჩემი ოჯახი“, ხოლო სპექტაკლში ბაპი შემდეგ სიტყვებს წარმოსთქვამს: „იხარებს შენი გული, შენი ოჯახი“. პიესაში არგიშდი ამბობს: „იღიმება კედლები ჩემი სახლისა და სიხარულის შუქი ადგია ჩემი კოშკის თეთრ ქონგურებს“, სპექტაკლში მე-3 ბაპი ამბობს: „არგიშდ კედლები იღიმებიან“; პიესაში არ-

¹ აფხაიძე, მახსოვს მარადის..., 1988, გვ. 27.

გიმდი ამბობს: „ყოველგვარი მწუხარება დაჭფარა ამ სიხარულმა“, იმავეს სპექტაკლში ამბობს მე-6 ბაპი: „არგიმდი სხვა მწუხარება დაიხრდილა“ და ა.შ. სპექტაკლის ამ მოქმედებაში დატოვებულია არგიმდიც.

1 ბაპი – არგიმდი არგიმდი იხარებს შენი გული (მე-4 სურათი)

2 ბაპი – არგიმდ არგიმდ იხარებს შენი ოჯახი

3 ბაპი – არგიმდი კედლები ილიმებიან (პიესაში – ილიმება კედლები ჩემი სახლისა და სიხარულის შუქი ადგია ჩემი კოშკის თეთრ ქონგურებს)

4 ბაპი – არგიმდი ღიმილი ეფინება შენს თეთრ კოშკს და ეზო კარმიდამოს

6 ბაპი – არგიმდი სხვა მწუხარება დაიხრდილა (პიესაში, არგიმდი: ყოველგვარი მწუხარება დაჭფარა ამ სიხარულმა)

5 ბაპი – არგიმდი დაემხო მტერი (არგიმდი დაეცა მტერი, დაილუპა, გადაიხაფრა)

7 ბაპი – დაილუპა

2 ბაპი – გადაიხაფრა

ბაპები – გადაიხაფრა

არგიმდი – გადაიხაფრა, დაემხო მტერი ჩემი ოჯახისა, შემბილწველი ჩვენი ზნე-ჩვეულებისა, მაცდუნებელი ჩემი სისხლისა და ხორცისა, ჩემი შვილი – შვილი ლაჭილისა. განადგურდა კაცი, რომელ უნდოდა გაქელა და ლეჩაქი მოეხადა ჩვენი უწმინდესი თეთნულდისათვის

1 ბაპი – მისი უღირსი ფეხი დაედგა მის სპეტაკ მწვერვალზე

არგიმდი – უმწიკვლო მთებო, თქვენ შეისმინეთ მხურვალე ლოცვა ლაღადისი თქვენი მსახურთა თქვენთვის თავდადებულთა

2 ბაპი – თქვენ ყურად იხვნეთ გულის წყრომა მისი და არ ძალუდეველით მავნე კაცსა გადაელახა ჩვენი რწმენა

არგიმდი – ჩვენი წმინდათა წმინდა, ის რაც გვწამდა მამა-პაპიდან დღევანდლამდი, რაიც ჩვენ სუსტ მხრებს აწევს საუკუნიდან საუკუნემდე... იზეიმე გულო, იარე სულო ჩემო დღეს არის შენი უდიდესი დღესასწაული, დღეს განცხრება არგიმდი. მტერი მისი გართხმულია დედამიწაზე, მან მწვერვალს ვერ მიაღწია... ჩამოგორდა

ბაპები – ჰეი, ჩამოგორდა

2 ბაპი – ესე ჩამოცვივდება ყველა ვინც კი თავის უღირს ხელს

გაიწვდის ხელუხლებელ ჩვენი მთების სიწმინდისაკენ.

არგიშდი – მთებმა მომცეს გამოძახილი და მთელი ეს გრგვინვა
ვამცნო ქვეყანას, რომ იცოდნენ ჩვენ არსად არ ვიძვრით

ბაპები – არსად არ ვიძვრით

არგიშდი – არსად არ მივიწევით

ბაპები – არსად არ მოივიწევით

არგიშდი – და ისინიც ნუ შემოგვესევინან

ბაპები – ისინიც ნუ შემოგვესევინან

(სიმღერა ბაპების „ჭერია“) .¹

აღნიშნულ ეპიზოდის სცენურ ვერსიას თამარ წულუკიძე თავის მოგონებებში ხატოვნად გადმოგვცემს: „სცენის გარეთ ისმის ქალ-თა გუნდის სამგლოვიარო საგალობელი. ისმის ხმამაღალი მწუხარე შეძახილები და მოთქმა-გოდება მოხუცი დედაბერისა. ოდნავ განათებულ სცენაზე ყოველი მხრიდან თითქოს ხვრელებიდან ძვრებიან „ბაპები“ ნადირთა ტყავებში გახვეულნი. საშინელი და საზარელი პირველყოფილი სანახაობისანი: გრძელი წვერებით, აბურძგნულები, დაგრეხილები, დაკორძებულები, გამოობობდებიან, სმენად გადაიქცევიან, წრეს შეჰკრავენ. ბოროტად კბილებდაკრევილ სახეზე სასიხარულო ზეიმი ეტყობათ. ერთმანეთის მხრებზე ხელებს აწყობენ. მათი დანასკულ-დაპრანჭული ხელები გამხმარი მუხის ტოტებსა ჰგვანან. ფერხულს შექმნიან და იწყებენ ცეკვას. ცეკვავენ ჯერ ნელა, შემდეგ თანდათან უჩქარებენ, ძუნძულებენ მთელი სიმძიმით, თან რაღაც ბგერებს გადმოსცემენ, გაურკვეველს ბურღლუნებენ, ხტიან, ტრიალებენ შეშლილებივით...“²

ეს სცენა მნახველზე ისეთ შთაბეჭდილებას ახდენდა, რომ სპექტაკლის კრიტიკოსებიც კი ამ ეპიზოდის დადგმის მაღალ პროფესიონალიზმზე საუბრობდნენ. აქ, წარმატებას, ცეკვასთან ერთად, განსაზღვრავდა ბაპების ზუსტი ვიზუალური მხარე. შემონახულია, რუსთაველის თეატრში დაცული ფოტომასალა, სარეპეტივიო ჩანაწერები, ბაპების სახეთა სამუშაო ვერსიის ამსახველი ჩანახატები, რომელთაც თან ერთვის ბაპების დამახასიათებელი ნიშან-თვისებების აღწერა.

(ქვეყნდება პირველად – მ. კ.)

¹ რუსთაველის ეროვნული თეატრის მუზეუმი, ხელნაწერთა განყოფილება, პიესები N 135, გვ. 55-56.

² ახმეტელი ს., კრებული, 1958, გვ. 141.

- 1 ბაპი – ბ. წულაძე – მთავარი ბაპი, რომელსაც აქვს ყველაზე მეტი გამოცდილება. ის არის ყველა ბაპების კანონმდებელი: გარეგნული შეხედულებით თავდაჭერილია – „მხოლოდ შინაგანი განცდით ყველაზე ნერვიული, გამხდარი სახის ძვლები მოუჩანს მოხუცებულს“ (თავადის ჩანახატი)
 - 2 ბაპი – ჩიხლაძე მოხუცებული, მაღალი (თითქოს მთელ მთას წარმოადგენდეს) დიდი წარბები (შუბლზე გადაკრული თითქოს გველი იყოს) ცხვირი სწორი ზევით ამოზნექილი. მაგარი სვანია კლდესავით კანონმდებელი (თავადის ჩანახატი).
 - 3 ბაპი – (გაგნიძე) – არის მეტისმეტი ფანატიკი, მოხუცი, ძალიან გამხდარი გაყვითლებული, თვალის სიღრმე ჩავარდნილი მხოლოდ თვალის კაკლები ღია (თითქოს ერთ წერტილს მიმტერებია, მოგვაგონებს შუშის თვალებს), წვერები გრძელი ზოგ ადგილას ამოსული, წარბები დიდი ზევით აზიდული (ნახატი თავადის, დაახლოებითი გრიმი – გაგნიძის).
- მე-4 – ასიტაშვილი. ჭკვიანი პატარა თვალები აქვს, რომელსაც ფარავს დიდი წარბები, გამხდარი, იცის ძველი ყველა კანონები, არის ნერვიული, სულ ფიქრობს. თითქოს სადღაც დაეძებს რაღაცას, კისერი აქვს წინ წამოწეული, არის პატარა მოხუცი, მაგარი ჩაფსკვნილი, უღვაშები აქვს თეთრი უწვეროთ, ნიკაპი აქვს გრძელი, კბილები არ აქვს, რის გამოც ლაპარაკში ეტყობა ენის სიჩლიქე, უყვარს თავისთვის ლაპარაკი მარტოს, ცხვირი აქვს ცოტა მოხრილი, ჭუჭყიანი არის, არ უყვარს დაბანა.
- 5 ბაპი – ხუციშვილი – შუა ხნის მოხუცი ჭალარა; ცოტა მოხრილი, ცალგვერდათ (ერთი მხარი ცოტა მაღლა აქვს აწეული, კისერი აქვს ჩამჯდარი მხრებში; უღვაშები და წვერები დიდი ხნის გაუპარსავი, ხუჭუჭა); მრგვალი პირისახე, მარცხენა თვალი ეხუჭება (მიზეზია სახეში დაჭრილობის); ჯმუხი კაცია ბუნებით; ჭამა-სმა უყვარს ცხვირი გაწითლებული აქვს; კისერში ხიჭვი აქვს; სიარული ... ნელი და მძიმე, თითქოს... (მე-ნ ბაპის დახასიათება გამოტოვებულია – მ.კ.)
 - 7 ბაპი – ბეჟუაშვილი. მასხარა ბებერი, მოხუცებული, ცალი თვალით ბრმა. მეორე თვალს ათამაშებს. წარბი ერთი დიდი აქვს, მეორე მოკლე, ცხვირი ფართე. უღვაშები აქვს მოკლე. წვერები მარტო ნიკაპთან ცოტა ჩიყვიც აქვს. შემპარავი სიარული (თავადის ჩანახატი).

ბიმურზა კორიშელის შესრულებით. ბიმურზა-კორიშელის არის იგივე ბაპი, რომლის სხეულში მძაფრად აქვს გადგმული ფესვები ძველი ზნე ჩვეულებებისა, არა სწამს ახალი ცხოვრების და კულტურის არაფერი, ის ძალიან აღელვებული შემოვლის ყვირილით, რომელსაც სმენია გელახსანის განზრახვა თეთნულდზე ასასვლელად. ამ ამბით ბიმურზა თითქმის შეშლილად არის, რადგან გელახსანის განზრახვას ხომ უმწიკვლო თეთნულდის შელახვას მოასწავებს, რაითაც იშლება ირღვევა რელიგიური ჩვეულებები“¹.

სარეპეტიციო ჩანაწერები, სპექტაკლის შეფასებები, მოგონებები, ფოტოები, ჩანახატები, მაკეტი და ა.შ., ყოველთვის მნიშვნელოვანი მასალაა სპექტაკლის შესასწავლად, განსაკუთრებით, თუ ეს ძველ სპექტაკლს ეხება; მაგრამ სპექტაკლის ვიზუალური მხარის წარმოსაჩინად, მთავრი – მაინც, ფოტომასალაზე დაკვირვებაა. ეს ეხება არა მარტო პერსონაჟთა გარეგნობას, გრიმსა თუ ჩაცმულობას, არამედ მთლიანად სპექტაკლის მხატვრულ მხარეს, სცენის განლაგებას და სცენური სივრცის ათვისებას.

სპექტაკლი ირაკლი გამრეკელის შესანიშნავი სცენოგრაფიის ფონზე ვითარდებოდა. აქეთ-იქით განლაგებულ კოშკებს შუა, თეთნულდის მყინვარი მოჩანდა. სცენაზე შვიდი სვანური კოშკი იყო აღმართული. აქვე იყო ბილიკები, კიბეები. სცენა ოვალურ მოედნებად იყოფოდა. „გამრეკელმა ძირითადად 3 დაზგა მოგვცა, რომლებზედაც მოხერხებულად იქნა აწყობილი მთელი სპექტაკლი“ (აკ. ვასაძე). სამოქმედო ადგილად მოედნები იყო გამოყენებული. ცენტრალურ – შუა მოედანზე თამაშდებოდა მნიშვნელოვანი სცენები, ბაპების თუ ბერიკების: „ეს სხვა სივრცე იყო – არაკონკრეტული და მისტიკური. სამაგიეროდ მარჯვენა და მარცხენა კოშკები აკონკრეტებდნენ მოქმედების ადგილს, დროს. მარჯვნივ – არგიშდი, მარცხნივ – აღმასკომი. ერთიმეორეზე უფრო საშინელი შესახედაობის მქონე ეს ნაგებობანი მათ სულისკვეთებას წარმოაჩინდნენ“². რაც შეეხება თავად მწვერვალს, რომელიც ცალკე დაზგაზე იყო აგებული, ბუტაფორულ შთაბეჭდილებას ახდენდა და ხელოვნურობას მატებდა დეკორაციას. აქ თეთნულდი რამდენიმე მთის სახით იყო გადმოცემული, რაც შესაძლოა გამრეკელმა ტექსტიდან აიღო. დეკორაციები მოძრავი იყო. კოშკები აქეთ-იქით

¹ რუსთაველის ეროვნული თეატრის მუზეუმი, საქმე 3289.

² თევზაძე მ., სცენური სივრცის პრობლემა..., 2001, გვ. 95.

იხსნებოდა და მყინვარი მოჩანდა, სიმბოლო პატრიარქალური ყოფისა. სპექტაკლის დასაწყისში კომპეები ჯერ გამოჩნდებოდნენ, შემდეგ ნელ-ნელა ერთმანეთს სცილდებოდნენ, „ხოლო უკანა პლანზე კონსტრუქციული სტილის ყინულოვანი და ბრწყინვალე თეთნულდი მოჩანდა“.¹

დეკორაციების ეფექტურობას განათებაც უწყობდა ხელს. ჯერ კიდევ მანამდე, ვიდრე ახმეტელი, სარეჟისორო მოღვაწეობას დაიწყებდა, სპექტაკლის განათებას დიდ ყურადღებას აქცევდა. როდესაც ალექსანდრე წუწუნავას მიერ „ტარტოში“ დადგმული სპექტაკლი „ლალატი“ (1915) ნახა, პირველ რიგში განათებაზე გაამახვილა ყურადღება. ახმეტელმა დაიწუნა სინათლის განაწილება „სინათლეს ისეთი მნიშვნელობა აქვს სცენაზე რომ შეიძლება სულ უბრალო შეცდომამ მთელი სურათი მოსპოსო“ – ამბობდა. განათების გარდა, ახმეტელმა „თეთნულდში“ ყურადღება მიაქცია პარალელურ მოქმედებებს, როგორც თეატრმცოდნე მანანა თევზაძე თავის წიგნში აღნიშნავდა, ეს იმ დროისთვის სიახლეს წარმოადგენდა. ორი სხვადასხვა სცენა პარალელურად მიმდინარეობდა (მაგ., გელახსანი მიდის თეთნულდისაკენ, მარჯვნივ ბიძები ემზადებიან შესამუსრავად; ან ერთი სცენა იყო გლოვა, მეორე გადახაფრა და ა.შ).

სპექტაკლში, ძველი სვანეთის ტრადიციების, ადათ-წესების, რიტუალური სანახაობის ფონზე გარკვეულად მიიჩქმალა ახალგაზრდობის თემა, ნაკლებად ჩანდა გელახსანისა და ლაჰილის თანამოაზრეთა გუნდი. თანამედროვე სვანეთის სამეცნიერო პროლოგრესის განვითარებისაკენ სწრაფვა, არ იყო მკაფიოდ გამოხატული, რის შესახებაც არაერთი რეცეზიზმენტი წერდა.

დადიანის გადმოცემით, ახმეტელმა მთელი ენერგია მოანდომა პირველ მოქმედებაზე მუშაობას. „...წარმოდგენა მოსაწონია, თავისებურად გაფიქრებული, აშენებული ჩემს ტექსტზე და სარეჟისორო მონტაჟით მიხვეულ-მოხვეული, მხოლოდ ბევრში არ ვეთანხმები, რადგან მე ერთხელ განვაცხადე კიდევ: მე ჩემი პიესა მომწონს-მეთქი და ამითი, მე მგონი ყველაფერი ვთქვი. მაგრამ სპექტაკლს როგორ წავართმევ მის ორიგინალობას და სიბრწყინვალეს“² – აღნიშნავდა დადიანი. სპექტაკლის ირგვლივ გაჩნდა

¹ დადიანი შ., თეთნულდის ირგვლივ, 1973.

² იქვე.

სხვადასხვა მოსაზრება და შეფასებები, რომლებმაც საზოგადოების აზრი ორ ბანაკად გაჰყო. თითოეული მათგანი უნდა განვიხილოთ დროის კონტექსტში, რაზეც შემდეგ გვექნება საუბარი.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ახმეტელი ს., კრებული. თბ., 1958.
- აფხაიძე შ., მახსოვს მარადის, თბ. 1988.
- თევზაძე მ., სცენიური სიცრვის პრობლემა სანდრო ახმეტელისა და ირაკლი გამრეკელის შემოქმედებაში, თბ., 2001.
- ჯანელიძე დ., ქართული თეატრის ისტორია, თბ., 2018.
- დადიანი შ., თეთნულდის ირგვლივ, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1973, N3.
- რუსთაველის ეროვნული თეატრის მუზეუმი, საქმე 3289.
- რუსთაველის ეროვნული თეატრის მუზეუმი, ხელნაწერთა განყოფილება, პიესები, N135.

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 "Tetnaldi" on the stage of
Rustaveli Theater

Summary

(The second part)

Keywords: Bapebi, lamproba, choros, keenoba

While working on Shalva Dadiani's play "Tetnaldi", Sandro Akhmeteli added two scenes in the scenic version: scenes of Bapebi and Keenoba. Akhmeteli applied dialogue of Bapebi from the play, namely from Koro's text and shared it to characters. Though, the scene of Keenoba was completely composed by him, as in the play was not at all mentioned Keenoba. In this case Akhmeteli applied Svanetian folklore and staged "Lamproba". Pursuant to aforesaid activity Akhmeteli desired to show peculiarities of Svanetian environment and tradition of spectacle to his spectator. The scene of "Lamproba" showed derision of old traditions by soviet juveniles that was not approved by the representatives of older generation – Argishd and Bapebi. In the scene of Gelakhsani's cursing, we encounter important scene related to Bapebi. Pursuant to the play, the Argishd curses Gelakhsani, who decided to climb to Tetnaldi. He desires Gelakhsani climbing up to mountain to be fallen into the ravine and not to be able to step on a Holy Mountain. In order to have tensed the cursing ritual, Akhmeteli staged entire scene on religious ecstasy of Svanetian clergymen that was greatly impressing a spectator. Gelakhsani falls down from mountain and dies. On the one hand the play reflected mother's grief and on the other hand Argishd's reckless joy staged in the play in accordance with the scene

of Bapebi. Akhmeteli made more theatrical performance by involving some scenes of Bapebi and Keenoba. Stylistics of performance, form and level of performance were even defined by these scenes, in these scenes were mostly revealed producer's fantasy, aesthetics, aspiration for certain monument and heroic spirit that was later more expressed (1933) in "Kachaghebi" (Brigands). Artist of performance, Irakli Gamrekeli made a perfect mobile decoration. Svanetian towers would be opening to and from and in the middle was visible peak of Tetnaldi's glacier.

The scene was divided in oval squares. Basically the performance was staged in central-middle square. Akhmeteli also paid attention to parallel movements that were innovations for that period. Two different stages were simultaneously run. On the background of ancient Svanetian traditions, rules and ritual show in the performance to some extent was hushed the theme of younger generation, there was not distinctly expressed aspiration for the development of modern Svaneti's scientific progress about that many reviewers were writing.

თამარ ცაგარელი,

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

ბალეტი – როგორც ცნობიერების ნაკადი

XX საუკუნის დასაწყისში, ამერიკაში „Modern Dancing“-ის პროფესიული განვითარება, ცეკვის ამ ფორმის, როგორც თეორიული, ისე პრაქტიკული სწავლების მეთოდების არსებობას უკავშირდება. ანუ, შესაძლებელია ითქვას, რომ კარგი ნიადაგი იყო შექმნილი და ამიტომაც, გასაკვირი არ არის, რომ ის წინ უსწრებს კლასიკურ ბალეტს.

„Modern Dancing“-ი წარმოიშვა პროტესტის ნიშნად. ეს იყო განაცხადი ევროპული ბალეტის წინააღმდეგ. ცნობილია, რომ კლასიკური ბალეტი მრავალი კომპონენტისგან შედგება. ის იყენებს მდიდარ, დამუშავებულ მასალას ძლიერი არსებული რიტმული ფორმების საფუძველზე. აღნიშნული საუკუნის 20–30-იან წლებში, ამერიკაში ქორეოგრაფიული ხელოვნება ცვლილებების ზღვარზე იმყოფებოდა. ვინც კლასიკური ბალეტის „ლექსიკონით“ მუშაობდა, ცდილობდა შეეცვალა მისი „სინტაქსი.“ მოცეკვავეებმა, როდესაც ფიზიკურად ჩამოშორდნენ ევროპულ კლასიკურ ტრადიციას (იგულისხმება ემიგრანტები), დაიწყეს თანამედროვე ქორეოგრაფიის შესწავლა. ამ გზას დაადგა ჯორჯ ბალანჩინი. იგი იმ სამყაროში აღმოჩნდა, სადაც ბალეტს არ სურდა ყოფილიყო წარსულის კლასიკური ქორეოგრაფია, ხოლო თავად კლასიკურ ბალეტს არ სურდა ყოფილიყო სიუჟეტური. აბსტრაქტული ბალეტი განცალკევებული იდგა. ანტიბალეტი ყველაფერს უარყოფდა. XX საუკუნის სკეპტიკური ამერიკა, ევროპასთან შედარებით, უფრო ღია აღმოჩნდა ხელოვნებაში ახალი იდეების მისაღებად.

ცნობილია, რომ სასცენო ცეკვისადმი ორი ძირითადი მიდგომა არსებობს: აკადემიური და ექსპრესიული. აკადემიური ცეკვა ეძღვნება სტილის შენარჩუნებას, წარმოადგენს მოქმედების წესების კოდს. მისი მიზიდულობა გამომდინარეობს სიახლოვიდან, ცნობადობიდან და მისი მოულოდნელობა მოსალოდნელია. მაყურებელი დადის აკადემიურ ცეკვაზე, რომ დატკბეს ქორეოგრაფიული

ოსტატობით, შეახსენოს სამყაროს სრულყოფილება არასრულყოფილ დროშიც კი. რასაკვირველია, მაყურებელიც განსაზღვრული მათით, ვისაც აკადემიური ცეკვის ენის გაგება შეუძლია და ტაშს უკრავს გზავნილს. უმეტესი ევროპული სასცენო ცეკვა აკადემიურია. როგორც აღმოსავლეთის სამეფო კარის ცეკვები, და შესაძლოა, ძველი ბერძნული რიტუალები. ევროპელებისათვის ბალეტი ცერემონიალის და მორალის სიმბოლოა ექსპრესიულ ცეკვაში, სტილი არის მხოლოდ ერთ-ერთი საშუალება ადამიანის იდეის გადმოსაცემად.

„ცეკვას შეიძლება უნდოდეს იმ საზოგადოების დანგრევა ან გამთლიანება, საიდანაც თავად ცეკვა იზადება, მაგრამ, ნებისმიერ შემთხვევაში, აპროტესტებს, თუ მხარს უჭერს, უგულვებელყოფს აკადემიური წესების კოდს, მისი მაყურებელი ელის მოულოდნელ გამოცხადებას“.¹

უმეტესად, ამერიკული ცეკვა ექსპრესიულია იმ გაგებით, რომ ის ახალი ფორმების ძიებაშია, იდეების გამოსახატავად ან ძველი ფორმების შესაცვლელად, რომლებიც ხელს უშლიან იდეების გამოხატვას. იდეები შეიძლება შეიცავდნენ ვიზუალურ, მუსიკალურ, კინეტიკურ და სხვა არავერბალურ მხატვრულ ჩანაფიქრებს, ასევე ინტელექტუალურსაც. ევროპაში დაბადებული ბალეტის ქორეოგრაფები, რომლებმაც დიდი წვლილი შეიტანეს ამერიკული ცეკვის განვითარებაში, იყვნენ ექსპერიმენტატორები. ისინი სრულ წარმატებას ვერ აღწევდნენ თავიანთ ქვეყნებში არსებული დამაბრკოლებელი გარემოებების გამო, რომლის საუკეთესო მაგალითს თვით ჯორჯ ბალანჩინი წარმოადგენდა.

როდესაც ბალანჩინი ამერიკას ესტუმრა და სამუდამოდ დარჩა იქ, ამერიკელებს უკვე ჰქონდათ უამრავი საკუთარი სასცენო ცეკვები: ვოდვეილებში, მენესტრელებისა და ვარიეტე შოუებში, Opera house-ი მიუზიკ ჰოლის ხშირი მასპინძელი გახდა: ეგზოტიკური ცეკვები, tap-dancing-ისა თუ ბალეტის მოცეკვავეები ერთ სასცენო სივრცეში ცეკვავდნენ. ამერიკელებისთვის კლასიკური ბალეტი ერთგვარი გასართობი ხასიათის ცეკვა გახლდათ.

ბალანჩინმა პეტერბურგი დატოვა, როგორც ჩამოყალიბებული ქორეოგრაფმა. მან შექმნა კლასიკური ბალეტის ახალი

¹ Brian Seibert. CRITIC’S PICK – History, Rarity and an Odd, Fascinating Solo - <https://www.nytimes.com/2020/02/07/arts/dance/new-york-city-ballet-review.html>;

ლექსიკონი, შეცვალა საბალეტო ენა, მოცეკვავებს მისცა შეუზღუდავი თავისუფლება ინდივიდუალურობის გათვალისწინებით. იგი აღმოჩნდა, როგორც ნოვატორი, ასევე კლასიკოსი ქორეოგრაფი. ამის საუკეთესო მაგალითია მისი სპექტაკლი „სერენადა“ (კომპოზიტორი – პეტრე ჩაიკოვსკი), რომლის პრემიერა 1935 წლის 1 მაისს ნიუ-იორკში, თეატრ ადელფში (Adelphi Theatre), „Belly Dance“ დასის შესრულებით გაიმართა (თბილისში ბალეტი 1962 წელს იყო ნაჩვენები). სწორედ, აქედან იწყება მისი, როგორც ქორეოგრაფის ნეოკლასიციზმი, სივრცის, მოძრაობის, მუსიკის, ფერისა და განათების ესთეტიკის გამოყენებით. იგი ახერხებდა, ტრადიციის შენარჩუნებით, ახალი ქორეოგრაფიული სტრუქტურა შეექმნა. ის პოულობდა ცეკვის შესაბამისობას არა მხოლოდ რიტმთან, მეტრთან, მუსიკალური ნაწარმოების ჰარმონიასთან, არამედ ინსტრუმენტების ტემბრთანაც. სტრავინსკი წერდა, რომ ბალანჩინის ქორეოგრაფია შესაძლებლობას იძლევა „თვალეზით გესმოდეს მუსიკა“¹ და აღმოაჩინო მასში ახალი ნიუანსები.

ბალეტი „სერენადა“ თითქოს ჰგავს ცნობიერების ნაკადის მონოლოგს, იმპრესიონისტულ მხატვრობას. ქორეოგრაფიული კლასიციზმი ვლინდება ილეთების ძირითადი ლექსიკონით, მისი შესაფერისი სივრცით, განათებითა და ფერით. ბალეტის ფორმა თავისთავად უნიკალურია. წამყვანი მოცეკვავების განლაგება და გამოყენება არ იმეორებს არც ერთ არსებულ მოდეულს, ნაწარმოების არსი, მისი ესთეტიკა და გზავნილი იდუმალია. ბალეტი „სერენადა“ სავსეა მძაფრი, სახიფათო შემთხვევებით და მოაქვს ფარული დინებები, შიშისა და შფოთის გარეშე. ცეკვა, თავისთავად, მშვიდი და გამჭვირვალეა, მაშინაც კი, როცა ტემპი მატულობს. მუდმივი ცვალებადობა დიდ შთაბეჭდილებას ქმნის. სპექტაკლის დასაწყისში უცნობია, თუ ვინ არის მთავარი მოცეკვავე, ბალანჩინი ამას არ გვეუბნება. მოცეკვავების პარტია განსაზღვრული არაა. პარტიის განვითარება და მისი ურთიერთობა პარტნიორებთან ცეკვის დასასრულს იკვეთება, სადაც ის, მთავარი მოცეკვავე, ახალ როლში წარმოდგება.

ჯორჯ ბალანჩინი თავს არიდებს ვარსკვლავურ სისტემას ბალეტში. იგი იყენებს ორ ტაქტიკას, რაც ნათლად იკვეთება

¹ Balanchine And Stravinsky: An Innovative Partnership: Two Innovators, Risk Takers, and Masters of their Art Forms - <https://www.sfballet.org/balanchine-and-stravinsky-an-innovative-partnership/>

„სერენადაში“. კორდებალეტს აქვს ვარსკვლავური ფუნქცია, ხოლო, პა-დე-დეს მონაცვლეობა ანსამბლით ხდება. მოცეკვავეების მოძრაობით ასიმეტრიული დიზაინი იქმნება, რომელიც დიაგონალური ხაზით ვითარდება და შემდგომ კი, პირუკუ.

ბალეტი „სერენადა“ იმავე სახელწოდების – სერენადა დო-მაჟორის – მიხედვითაა შექმნილი. მიუხედავად იმისა, რომ ჩაიკოვსკის ეს ნაწარმოები ბალეტისთვის არ დაუწერია, ქორეოგრაფი ისე ავითარებს მთავარ თემას, იმგვარად ქმნის სხვადასხვა ემოციისა და სიტუაციების არსებობას, რომ ნაწარმოების ოთხივე ნაწილი საცეკვაო ხასიათის სტრუქტურად გარდაიქმნება. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ბალეტს აქვს საკუთარი სიუჟეტი, გარეგნულად „სუფთა“ ცეკვა ქმნის თავისებურ თხრობას და როგორც მაყურებელმა, შემიძლია განვასხვავო ჩემი მუსიკა და ჩემი ცეკვა. დამეთანხმებით, რომ არაპროგრამირებულ მუსიკალურ ნაწარმოებში აუცილებელი არ არის სიუჟეტი, ესთეტიკური სიამოვნება რომ მოგანიჭოთ. მოცარტის სიმფონიებით, ჩვენ, არანაკლებ სიამოვნებას ვიღებთ, ვიდრე ბეთჰოვენის სიუჟეტური სიმფონია „პასტორალი“. ბალანჩინი ქორეოგრაფიის საშუალებით „სერენადაში“ გამოხატავს მუსიკალური პიესის თავისებურ გაგებას. ეს ბალეტი მისი პირველი დადგმა იყო შეერთებულ შტატებში, მას შემდეგ, როცა უკვე ჩამოყალიბებული აქვს თავის სკოლა ნიუ-იორკში ლინკოლნ კერტაინის და ედუარდ უორბერგის დახმარებით. „სერენადა“ იმ გაკვეთილების შედეგია, რომელთაც ის სტუდიაში ასწავლიდა. მისი სცენური ოსტატობის არსი გახლდათ სიახლის შეგრძნება ცეკვაში, ის, რაც მანამდე არ არსებობდა თავისუფლებისმოყვარე ამერიკაში. აშკარაა, რომ ქორეოგრაფი მოკლე, შემთხვევითი ეპიზოდების, დრამატული დაძაბულობის, თეატრალურობის მინიჭების წყალობით ერთ მთლიანობაში მუსიკასთან იყო სინქრონიზირებული. სპექტაკლის ყურებისას შთაბეჭდილება გრჩება, რომ ამ ბალეტის საიდუმლო სიუჟეტია, რაც სრულად ცდება რეალობას. „სერენადაში“ მოცეკვავეები უბრალოდ მოძრაობენ შესანიშნავი მუსიკის თანხლებით. ბალეტის ერთადერთი სიუჟეტი კი – სერენადის მუსიკაა – ცეკვაა მთვარის შუქზე.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Brian Seibert. CRITIC’S PICK – History, Rarity and an Odd, Fascinating Solo.
<https://www.nytimes.com/2020/02/07/arts/dance/new-york-city-ballet-review.html>?
- Balanchine And Stravinsky: An Innovative Partnership: Two Innovators, Risk Takers, and Masters of their Art Forms – <https://www.sfballet.org/balanchine-and-stravinsky-an-innovative-partnership/>

Tamar Tsagareli,
PhD. Associated Professor,
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University
Curator of Vakhtang Chabukiani Memorial House-Museum of
the Union of Tbilisi Municipal Museums

BALLET – AS A STREAM OF CONSCIOUSNESS

Summary

Developed in the 20th century, primarily in the United States and Germany, modern dance resembles modern art and music in being experimental and iconoclastic. Modern dance began at the turn of the century;

Each rebelled against the rigid formalism, artifice, and superficiality of classical academic ballet and against the banality of show dancing. Each sought to inspire audiences to a new awareness of inner or outer realities, a goal shared by all subsequent modern dancers.

The form of dance style known as „modern dance“ is an artistic dance form that allows free movement based on choreography that seeks to provide the audience with a subject and theme. Modern dance performers created this free form style to allow older dancers to continue to dance long after their ballet dance careers ended. Loie Fuller, Isadora Duncan and Eleanor Anderson first performed modern dance publicly by the 1880s. These are the first modern dancers who paved the way for uninhibited freedom in dance. The point of modern dance is to allow the audience to see the “story” modern dancers create.

It has been believed that modern dance is merely “free form” ballet. The reality is that modern dance technique relies heavily on the ability to use the entire body to form the dance theme while following classic styles of modern dance steps. Modern dance is not contemporary dance or lyrical dance. It has a syllabus that uses the

names of the most famous modern dance choreographers like Jose Limon, Martha Graham and Cunningham. Thus, the modern dance syllabus contains classic techniques such as: Cunningham, Limon, Graham, Release.

Most of the actual modern dance steps have French ballet names like *chasse*, *coupe*, *pas de bouree*” and “*tendu*.” Borrowing some of the movements of modern jazz, modern dancers also perform arabesque extensions, *chaine* turns and use certain of the ballet positions of the arms and feet. Today’s modern dance themes often are based on certain pieces of classical movement like the stunning modern dance artistic director and former Alvin Ailey dancer who performed „Cry.“

კინოშოდნეობა

FILM STUDIES

ზვიად დოლიძე,

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

ვალენტინოს ფენოქენი

პოპულარობა სასიამოვნოა, მაგრამ მძიმე ტვირთია, რამეთუ საზოგადოების ყურადღების ცენტრში ხარ, გამადიდებელი შუშით გაკვირდებიან, თითოეულ სიტყვას, ნაბიჯს, მიხვრა-მოხვრას გიმოწმებენ, ათასგვარ ჭორს გიგონებენ, შენს შესახებ სკანდალურ ინფორმაციას ეძებენ. გასული საუკუნის 20-იან წლებში ამერიკულ კინოს ნამდვილად არ აკლდა „კინოვარსკვლავები“, რომელთა შორის იყვნენ: მერი პიკფორდი, უილიამ ჰარტი, დაგლას ფეარბენქსი, ჩარლი ჩაპლინი, ბასტერ კიტონი და სხვები, თუმცა მათ მარაქაში ერთი ახალბედას გარეგამ სრული სენსაცია გამოიწვია, ვინაიდან უმოკლეს დროში მან საყოველთაო აღიარება და მოწონება დაიმსახურა. ეს იყო რუდოლფ ვალენტინო.

მაშინდელ თითოეულ „კინოვარსკვლავს“ ჰქონდა თავისი ამბულუა, მომხიბვლელი და ავტორიტეტი, ჰყავდა თავგანისმცემელთა არმია, რომლის წარმომადგენლები მასობრივად და რამდენჯერმე დადიოდნენ კინოთეატრებში მისი ყოველი ახალი, თუნდაც სუსტი, ფილმის სანახავად, „ნადირობდნენ“ მის ავტოგრაფზე ან აუქციონზე გატანილ მის ნებისმიერ ნივთზე, თავიანთ კერპს უგზავნიდნენ სასიყვარულო ან აღფრთოვანების წერილებს და ა. შ. აი, ასეთ რეალობაში ამოჰყო თავი მოხდენილი გარეგნობის ახალგაზრდა იტალიელმა ემიგრანტმა, რუდოლფ ვალენტინომ, კინოსურათში, „აპოკალიფსის ოთხი მხედარი“ განსახიერებელი მთავარი როლისათვის, რადგან უეცრად გადაიქცა ახალ ცნობად სახედ და განსაკუთრებით მოაჯადოვა ამერიკელი, და არა მარტო ამერიკელი, მანდილოსნები.

იტალიის ერთ-ერთ პატარა ქალაქში, ვეტერინარის ოჯახში, 1895 წელს დაბადებული როდოლფო პიეტრო ფილიბერტო რაფაელო გულიელმი 1913 წელს ჩავიდა ამერიკის შეერთებულ შტატებში, ბედის საძიებლად ისევე, როგორც მისი ათეულ და ასეულ ათასობით თანამემამულე. ამგვარ ადამიანებს ადგილობრივ მცხოვ-

რებთა უმრავლესობა შურით უცქერდა და თვლიდა, რომ ისინი იმ „წყეულ უცხოელთა რიცხვს განეკუთვნებოდნენ, რომელთაც მუდმივად უჩინებდნენ, რომ გაბრუნებულიყვნენ იქ, საიდანაც ჩამოვიდნენ“.¹ 18 წლის ჭაბუკი პირველივე დღიდან შეეჯახა მტრულ გარემოს, რომელშიც რაღაც არ უნდა დაჯდომოდა, ფეხი უნდა მოეკიდებინა, წინააღმდეგ შემთხვევაში ფიზიკური განადგურება ემუქრებოდა.

ამასობაში, ნიუ-იორკში, ერთმა მდიდარმა ოჯახმა იგი მებაღედ აიყვანა, მაგრამ მალევე დაითხოვა. შემდეგ როდოლფო მუშაობდა რესტორნებში სხვადასხვა პოზიციაზე, თუმცა ვერც ერთს ვერ დაუდო გული. ამას მოჰყვა მიწვევა მორიგ რესტორანში, ოღონდ ამჯერად, ცნობილი მოცეკვავე ქალბატონის, ჯოუნ სოიერის პარტნიორად. ის და ჯოუნის შესანიშნავად ცეკვავდნენ ტანგოს. იტალიელმა ემიგრანტმა იმდენად კარგად გაართვა თავი ახალ სამსახურს, რომ, ამის პარალელურად, კაბარეებსა და საცეკვაო კლუბებში მოეწყო დაქირავებულ მოცეკვავედ („ტექსი დენსერად“). ამგვარ პარტნიორთან საცეკვაოდ წინასწარ იყიდებოდა ბილეთი, რომლის მფლობელი მას მოცეკვავეს წარუდგენდა და ისინი ერთ ან რამდენიმე ცეკვას შეასრულებდნენ ერთად, რის შედეგადაც, ბილეთის მფლობელი „ტექსი დენსერს“ დამატებით გასამრჯელოსაც უხდიდა. მცირე ხანში როდოლფო (რუდი) გულიელმომ მოიპოვა პროფესიონალი მოცეკვავისა და ქალთა მაცდუნებლის რეპუტაცია, რისთვისაც „ტანგოს მეკობრე“² შეარქვეს.

მეგობრებმა რუდი ცნობილ კინომწარმოებელს, სიგმენდ ლუბინს მიუყვანეს, რათა ამ უკანასკნელის კინოკომპანიაში წარმოებულ ფილმებში გადაეღოთ. მიუხედავად იმისა, რომ ლუბინს იგი არ მოეწონა, 1914 წელს რუდი მაინც მიიწვიეს კინოში, სხვა კინოკომპანიებში და მათი კინოპროდუქციის მასობრივ სცენებში ათამაშეს.

როდესაც 1915 წელს იტალია ჩაერთო პირველ მსოფლიო ომში, რუდიმ გადაწყვიტა იტალიურ არმიაში სამსახური, მაგრამ აშშ-ში მოქმედმა, იტალიურმა გაწვევის ბიურომ დაიწუნა ცუდი მხედველობის გამო. მოხდენილი იტალიელი კვლავ კლუბებს დაუბრუნდა, სხვადასხვა პარტნიორ ქალთან ერთად ცეკვავდა ამა თუ იმ

¹ Lyons, Eugene. *The Life and Death of Sacco and Vanzetti*, 1927, p. 21.

² *New York Times Magazine*, May 30, 1915, p. 16.

ლონისძიებაზე. ერთხელ აშშ-ის იმჟამინდელი პრეზიდენტის, ვუდრო უილსონის წინაშეც კი მოუწია გამოსვლა. მართალია, მას საუცხოო მოცეკვავედ მიიჩნევდნენ, თუმცა მოგვიანებით თავადაც აღიარებდა, რომ სულაც არ იყო საუცხოო მოცეკვავე.¹

ამასთან ერთად, 1916 წელს, მან კიდევ რამდენიმე ფილმში ითამაშა, მასობრივ სცენებში.

იმავე ხანებში, რუდის იტალიელ მარკიზად მოჭქონდა თავი და ამით ეპრანჭებოდა ქალბატონებს. 1916 წლის სექტემბერში იგი პოლიციის რეიდში მოჰყვა – მას ქურდობა და თაღლითობა დააბრალეს და სამი დღით ციხეში გამოკეტეს. გირაოს თავდაპირველი თანხა – 10000 დოლარი ვერ გადაიხადა (ან სად ჰქონდა ამდენი ფული), მაგრამ შემდგომ გადასახადი 1500 დოლარამდე შეუმცირეს და ისიც, მეგობრების ფინანსური დახმარებით, განთავისუფლდა.

1917 წელს რუდი, ერთ სკანდალურ საქმეში თავის არიდების მიზნით, გაერიდა ნიუ-იორკს და აშშ გადასერა აღმოსავლეთიდან დასავლეთისაკენ. იგი მუშაობდა მუსიკალურ დასებში, მონაწილეობდა თეატრალურ სპექტაკლებში, სადაც, ძირითადად, ისევ ცეკვა უწევდა.

მალე, მეგობრის რჩევით, მან მიაშურა ლოს ანჯელესს, რათა კინოწარმოებაში მოესინჯა ბედი. სანამ რაიმე ხელსაყრელ, თუნდაც სტატისტიკის, როლს გამოჰკრავდა ხელს ჰოლივუდში, რუდი კაფეებსა და კლუბებში ცეკვავდა და, ასევე, ცეკვას ასწავლიდა მსურველებს. მერე გადასაღებ მოედნებზეც მოხვდა – ჯერ მასობრივ სცენაში გადაიღეს მინისერიალში „სამშობლო“, შემდეგ რამდენიმე მთავარი და მეორეხარისხოვანი როლი ითამაშა დაბალბიუჯეტის ფილმებში, რომელთაგან აღსანიშნავია „დაქორწინებული ქალწული“ (1918, რეჟ. ჯომეფ მაქსუელი). ეს იყო ტრივიალური მელოდრამა, რომელიც მიზეზთა გამო, მხოლოდ 1920 წელს გაიტანეს კინოეკრანებზე. რუდის გმირი იყო სიმპათიური პერსონაჟი, რომელმაც უმაღლესი მიიქცია სხვა კინოკომპანიების მესვეურების ყურადღება. იგი რამდენიმე ახალ როლზე დაამტკიცეს. ერთ-ერთ ფილმში მან სახელგანთქმულ დოროთი გიშსაც კი გაუწია პარტნიორობა.

აღნიშნულ კინოსურათებში როდოლფო გულიელმი სხვადასხვა სახელითა და გვარით ეწერებოდა – ხან რუდოლფ ვალენტი-

¹ Sherwood, Robert. The Best Moving Pictures of 1922–1923, 1923, p. 75.

ნო იყო, ხან – როდოლოფო დე ვალენტინა, ხან – როდოლოფო დი ვალენტინი, ხანაც – რუდოლოფო დე ვალენტინე. ფაქტია, რომ ის ცდილობდა, გამოეძებნა შესაფერისი გვარ-სახელი, რითაც ორიგინალურად წარმოჩნდებოდა კინოასპარეზზე და ადგილს დაიმკვიდრებდა. ეს იყო „ვარიაციები, რომლებიც იწვევდნენ და აღძრავდნენ კავშირს წმინდანთან, რომელიც ასოცირდებოდა დახვეწილ სიყვარულთან ან ჩეზარე ბორჯას კეთილშობილურ ტიტულთან (დუკა ვალენტინო)“¹. საბოლოოდ, მან არჩევანი რუდოლოფ ვალენტინოზე შეაჩერა.

როცა სახელოვანი დევიდ გრიფითი მორიგი ფილმისათვის, „გადატეხილი ყლორტები“, მთავარი როლების შემსრულებლებს არჩევდა, ვალენტინომ ჩინურ ტანსაცმელში გადაიღო ფოტოები (ვინაიდან მამაკაცის მთავარი პერსონაჟი ჩინელი უნდა ყოფილიყო) და, ნაცნობების მეოხებით, გრიფითს გაუგზავნა. რეჟისორმა არად ჩააგდო ასეთი შეთავაზება და მთავარ როლზე თავისივე გამომზდილი, გამოცდილი მსახიობი, რიჩარდ ბართელმესი აიყვანა.

გაწბილებულმა იტალიელმა ყურადღება სასიყვარულო ურთიერთობაზე გადაიტანა – მან გაიცნო მსახიობი ჯინ ეკერი, დაუახლოვდა და ხელიც სთხოვა. მათი საქორწინო ცერემონიალი 1919 წლის 5 ნოემბერს შედგა, თუმცა სასტუმროში მისულ ახალდაქორწინებულებს შორის რაღაც მოხდა და ცოლმა ქმარი აღარ შეუშვა საძინებელ ოთახში. გაოცებული რუდი შინ დაბრუნდა. ამით ეს ქორწინება, რომელმაც სულ 6 საათს გასტანა, გასრულდა.

1920 წლის დამდეგს ვალენტინო ეწვია აშშ-ის აღმოსავლეთ სანაპიროს, სადაც რამდენიმე ფილმში გადაიღეს. იქვე მას „მფარველ ანგელოზად“ მოევლინა კინოდრამატურგი ქალი, ჯიუნ მათისი, რომელსაც უკვე ჰყავდა იგი შემჩნეული ორიოდე კინოსურათში და ძალიანაც მოსწონდა. იმხანად, მათისი წერდა სცენარს ცნობილი ესპანელი მწერლის, ვისენტე ბლასკო იბანიესის რომანის, „აპოკალიფსის ოთხი მხედარი“ მიხედვით. ამ ძვირადღირებული პროექტის ეკრანიზაცია უნდა განეხორციელებინა რეჟისორ რექს ინგრემს კინოკომპანია „მეტროში“. ვალენტინო და მათისი დამეგობრდნენ. ჯიუნმა ახალ მეგობარს რეკომენდაცია გაუწია ინგრემთან და „მეტროს“ ხელმძღვანელობასთან, რათა ის გადაეღოთ მომავალ ფილმში და, მისი ქორეოგრაფიული მონაცემების

¹ Bertellini, Giorgio. The Divo and the Duce, 2019, p. 94.

სახევენებლად, საგანგებოდ ჩასვა სცენარში ტანგოს ეპიზოდი. მათისიცა და ინგრემიც იმედის თვალთ შეჰყურებდნენ აღნიშნულ კინოპროექტს, რაოდენ გაამართლებდა იგი კომერციული და კრიტიკული თვალსაზრისით. თანაც, ლიტერატურული ნაწარმოებისაგან განსხვავებით, ჯიუნმა ვალენტინოს გმირი მთავარ პერსონაჟად გამოკვეთა.

რუდი აიყვანეს როლზე და ჰონორარად კვირაში 350 დოლარი დაუნიშნეს. გადაღების პროცესში ჯიუნი მაქსიმალურად ეხმარებოდა მას – ურჩევდა როგორ გამოეთქვა რეპლიკები, მიმიკით როგორ გამოეხატა სიხარული თუ მწუხარება, როგორ ემოციადა კინოკამერის წინაშე.

კინოკომპანია „მეტროს“ მესვეურები დარწმუნდნენ, რომ რუდოლფ ვალენტინოს სახით მათ ახალი, „ნედლი მასალა“ ეპყრათ ხელთ, ამიტომ, როდესაც „აპოკალიფსის ოთხი მხედრის“ გადაღება დამთავრდა, ის სასწრაფოდ გადაიღეს მომდევნო კინოსურათში „უცნობი ზღვები“ (1921, რეჟ. უესლი რაგლზი). სწორედ ამ ფილმზე მუშაობისას მომხიბვლელი იტალიელი გაეცნო მსახიობს, კინოსცენარისტსა და პროდიუსერს, ალა ნაზიმოვას (ნამდვილი სახელი და გვარი – მარემ-იდემ ლევენტონი) და კოსტუმების მხატვარს, ნატაშა რამბოვას (ნამდვილი სახელი და გვარი – უინიფრედ შონესი). გადაწყდა, რომ ისინი ერთად იმუშავებდნენ ფილმზე „კამილი“, რომელსაც გადაიღებდა ნაზიმოვას კინოკომპანია, მთავარ როლებს განასახიერებდნენ ნაზიმოვა და ვალენტინო, ხოლო სცენარს დაწერდა ჯიუნ მათისი. აღმოჩნდა, რომ რამბოვასა და ვალენტინოს მოეწონათ ერთმანეთი, მათ საერთო ინტერესებიც ჰქონიათ – ორივეს უყვარდა ცხოველები და სპირიტუალიზმი. რუდი ნატაშასთან გადავიდა საცხოვრებლად.

„აპოკალიფსის ოთხი მხედრის“ პრემიერა გაიმართა 1921 წლის ნ მარტს. ამ ღონისძიებას ესწრებოდნენ მაღალი რანგის სტუმრები – არა მარტო კინოს, არამედ პოლიტიკური წრეების წარმომადგენლებიც. ნატაშა იხსენებდა, რომ ვალენტინოს, მთელი ფილმის პროექციისას, მისი ხელი ეკავა და ფინალური ეპიზოდის დროს, ორივე ვტიროდითო.¹ მაყურებელს განსაკუთრებით მოეწონა ვალენტინოს თამაში, ხოლო თავად კინოსურათს ფენომენალური კომერციული წარმატება ხვდა წილად – მან ოთხ მილიონ დოლარ-

¹ Hill Donna. Rudolph Valentino, 2010, p. 78.

ზე მეტი შემოსავალი მოიტანა ამერიკული კინობაზრიდან. ამის მიუხედავად, კინოკრიტიკოსთა ნაწილი წერდა, რომ ქარიზმატულმა და ღვთაებრივი გარეგნობის ვალენტინომ გადაარჩინა ეს დაბალი მხატვრული დონის კინოპროექტი კომერციულ ჩავარდნასო.¹

კინოკომპანიამ „მეტრო“ კვლავ სასწრაფოდ გადაიღო ვალენტინო რექს ინგრემის ახალ ფილმში „დამპყრობელი ძალა“ ონორე დე ბალზაკის „ეჟენი გრანდეს“ გათანამედროვებულ ვერსიაში. სცენარის ავტორი კვლავ ჯიუნ მათისი იყო. სამწუხაროდ, კინოკომპანიამ არ გაუზარდა ჰონორარი რუდის, რამაც უარყოფითად იმოქმედა მსახიობზეც და ინგრემთან მის მეგობრობაზეც. შემდეგ ვალენტინომ მიატოვა „მეტრო“ და გადავიდა სხვა კინოკომპანიაში – „ფეიმოს ფლეიერზ-ლასკიში“, სადაც კვირაში 500 დოლარს გადაუხდიდნენ (მომავალში მისი თანდათანობით გაზრდის პირობით) და ორ ფილმში ათამაშებდნენ. ახალ კინოკომპანიაში ვალენტინოს პირველივე ნამუშევარი, რომანტიკული მელოდრამა, იმავე სახელწოდების პოპულარული რომანის ეკრანიზაცია, „შეიხი“ (1921, რეჟ. ჯორჯ მელფორდი) წლის ერთ-ერთ სენსაციურ მოვლენად იქცა, თუმცა ამერიკული პურიტანული საზოგადოების მძაფრი პროტესტი გამოიწვია. მასში განსახიერებულმა როლმა იტალიელს „კინოვარსკვლავობისაკენ“ გაუხსნა გზა და საერთაშორისო აღიარება მოუტანა. რომანი „შეიხი“ ელვის სისწრაფით გაიყიდა წიგნის მაღაზიებში. „ფეიმოს ფლეიერზ-ლასკიში“ შედიოდა მილიონობით წერილი, რომელთა ავტორები ითხოვდნენ ვალენტინოს ავტოგრაფებსა და ფოტოსურათებს. მასზე ფანატიკურად შეყვარებულ ქალებს, პირდაპირ კინოთეატრში, ეკრანზე მისი გმირის გამოჩენისას, ემართებოდათ ისტერიული შეტევა ან მისდიოდით გული, ხოლო მათი დამშვიდება და მოსულიერება დამატებით აუიოტაჟს ქმნიდა. მათთვის რუდოლფ ვალენტინო წარმოადგენდა რომანტიკის, სილამაზის, კეთილშობილების, რაინდობისა და ახალგაზრდობის სიმბოლოს, რამეთუ ფილმიდან მომზირალი მისი პიროვნება ახალისებდა, ამდიდრებდა და ალამაზებდა მათ ყოველდღიურ, უხალისო და ერთფეროვან ცხოვრებას.

ახალგამომცხვარ „კინოვარსკვლავს“ უკვე აღარ შეეძლო თავისუფლად გასულიყო სახლიდან, რადგან ასეულობით თაყვანისმცემელი აედევნებოდა და მოსვენებას არ აძლევდა. „სადაც არ

¹ Motion Picture Play, May, 1921, p. 81.

უნდა წასულიყო, მის წინ ისმოდა მოტოციკლეტების ღრტილის ხმები, ინთებოდა ფარები, ქუჩები ივსებოდა ისტერიული სახეებით, დაქნეული ხელებით, შეშლილი თვალებით. ისინი დააძრობდნენ თავიანთ საავტოგრაფო ბლოკნოტებს, აგლეჯდნენ მას ღილებს, აჭრიდნენ საოცრად მორგებული კოსტიუმის კუდს¹. ვალენტინოს კულტმა მასობრივი ფსიქოზის ხასიათი შეიძინა.

კინომაყურებლის ახალი კერპის წინააღმდეგ სხვადასხვა მხრიდან წამოიწყეს აშკარა თავდასხმებიც. ერთი მხრივ, სხვა მსახიობები და პროდიუსერები აქტიურობდნენ, რადგან მასში ხედავდნენ დაუძლეველ კონკურენტს, ხოლო მეორე მხრივ – ცნობილი ჟურნალ-გაზეთების მამაკაცი ჟურნალისტები, რომლებსაც სძულდათ იგი, საშინელ სტატიებს წერდნენ მასზე და ათასგვარ ჭორს უგონებდნენ. ვალენტინოს გამორჩეულად უშლიდა ნერვებს ჟურნალი „ფოტოპლენი“, მაგრამ ოდნავ მოგვიანებით მოახერხა მის გუნდთან მეგობრული ურთიერთობების დამყარება ისე, რომ „ფოტოპლენის“ ჟურნალისტები ბევრ საქმეში ეხმარებოდნენ კიდევ. „ფეიმოს ფლეიერზ-ლასკის“ მესვეურები – ჯესი ლასკი და ადოლფ ზუკორი ყველანაირად იცავდნენ რუდის რენომეს, თუმცა განრისხებული მსახიობი მათაც უწყობდა ხოლმე და ხშირადაც ეკამათებოდა.

1921 წლის მიწურულისათვის „ფეიმოს ფლეიერზ-ლასკიმ“ მასთან გააფორმა ახალი კონტრაქტი, რომლის მიხედვით, კვირაში მისცემდნენ 1000 დოლარს, მაგრამ, როგორც ჩანდა, ვალენტინოს ასეთი თანხა უკვე აღარ აკმაყოფილებდა. ის ფულის უზომოდ ხარჯვას მიეჩვია და ამაში ნატაშა რამბოვას ხელიც ერია. ჯესი ლასკიმ გადაწყვიტა გაეკეთებინა ვისენტე ბლასკო იბანიესის მეორე რომანის, „სისხლი და ქვიშა“ ეკრანიზაცია. ამ მიზნით, ჯიუნ მათისი გადავიდა მის კინოკომპანიაში, რათა ეს ლიტერატურული ნაწარმოები კინოსცენარად გადაეკეთებინა. თავისთავად, მთავარ როლში მოიაზრებოდა რუდოლფ ვალენტინო. სანამ ამ სცენარის დამუშავება მიმდინარეობდა, რუდი გადაიღეს მორიგ კინოსურათში „კლდეებს მიღმა“ (1922, რეჟ. სემ ვუდი) და პარტნიორად შეურჩიეს გლორია სუანსონი, რომელიც იტალიელ კოლეგას იცნობდა იმ დროიდან, როცა ეს „მიზანსწრაფული მსახიობი ასრულებდა პატარა როლებს, თუმცა სულაც არ ჰქონდა პროფესიული მომავ-

¹ Dos Passos, John. The Big Money, 1969, p. 207.

ლის იმედი. მასზე შთაბეჭდილება მოახდინა ამ მორცხვმა, კარგად აღზრდილმა პერსონამ¹, რის გამოც გლორია სიამოვნებით დათანხმდა შეთავაზებას.

მელოდრამა „სისხლი და ქვიშა“ (1922, რეჟ. ფრედ ნიბლო), რომელშიც ვალენტინომ კვლავ იცეკვა ტანგო, საშუალო დონის ნამუშევარი გამოვიდა. ფართოდ რეკლამირებულმა ფილმმა მთლიანობაში ვერ მოიტანა სასურველი კრიტიკული შედეგი, თუმცა რუდის გულმხურვალე თაყვანისმცემლებს უკვე აღარც აინტერესებდათ კინოკრიტიკის შეფასება, ოღონდ იგი ეხილათ ეკრანზე. ვალენტინოს შემოსავალი უფრო და უფრო იზრდებოდა. არნახული წარმატებით იყიდებოდა მისი, როგორც ცხოვრებისეული, ისე პოპულარული კინოსურათებიდან ამობეჭდილი ფოტოები. გოგონები და ქალები ამით არ კმაყოფილდებოდნენ და, შეძლებისდაგვარად, ჟურნალ-გაზეთებიდან, კინოაფიშებიდან ან წიგნებიდან ხევდნენ და იპარავდნენ მის ფოტოსურათებს. ისინი გიჟდებოდნენ მსახიობის წარმოსადევ გარეგნობაზე, განსაკუთრებით კი, იდუმალ თვალებსა და მომწუსხველ მზერაზე.

1922 წლის მაისში რუდიმ მექსიკაში იქორწინა ნატაშა რამბოვაზე, რასაც ახალი სკანდალი მოჰყვა – იგი ამხილეს ბიგამიაში (ორცოლიანობა), რამეთუ პირველ ცოლთან ოფიციალურად არ იყო გაყრილი და დააპატიმრეს. ვალენტინო ისევ მეგობრებმა იხსნეს – დროულად გადაიხადეს გირაო და ციხიდან გაათავისუფლეს. ამის შემდეგ მან მოახერხა ჯინ ეკერთან გაყრის გაფორმება და მომდევნო წლის მარტში, ამჯერად აშშ-ში, ხელმეორედ დაქორწინდა ნატაშაზე. იგი თავს კი თვლიდა ბედნიერად, მაგრამ ამგვარი ბედნიერება მოჩვენებითი აღმოჩნდა. რამბოვა ისეთ ზეგავლენას ახდენდა მასზე, რომ რუდის ნელ-ნელა შემოეცალა ბევრი მეგობარი.

1922 წლის შემოდგომაზე ვალენტინომ უარი თქვა „ფეიმოს ფლეიერზ-ლასკის“ კონტრაქტზე, ვინაიდან არც ხელფასს უზრდიდნენ და არც აძლევდნენ უფლებას, თავად ამოერჩია, რომელ როლს ითამაშებდა. მან დაადანაშაულა კინოკომპანია, რომელმაც თავის მხრივ მიაღწია იმას, რომ რუდის სასამართლომ ორი წლით აუკრძალა კინოში გადაღება. პრესამ ერთი ვაი-ვიში ატეხა ამასთან დაკავშირებით და, რა თქმა უნდა, ვალენტინოს დაუჭირა

¹ Welsch, Tricia. Gloria Swanson: Ready for her Close-up, 2013, p. 93.

მხარი.¹

კინოკარიერის პიკზე მყოფი მსახიობი ასეთ დარტყმას არ მოელოდა. ამისაგან ყურადღების გადატანის მიზნით, მას მოუწყვეს ტურნე აშშ-სა და კანადის 88 ქალაქში, სადაც, ადგილობრივ კინომოყვარულთა თანდასწრებით, რესტორნებსა თუ კაფეებში, არგენტინულ კოსტიუმებში გამოწყობილ რუდოლფსა და ნატაშას უნდა ეცეკვათ ტანგო, ხოლო შემდეგ ვალენტინო საცეკვაოდ გამოიწვევდა რომელიმე იქაურ მანდილოსანს. ამასთან ერთად, რუდის რეკლამა უნდა გაეწია მიმწვევი კომპანიის პროდუქციისათვის და ემსახვა სილამაზის კონკურსებში, რომლებიც იმავე ქალაქებში იმართებოდა. ამ სამთვიანი ტურნესათვის პოპულარული ცოლ-ქმარი სარფიან გასამრჯელოს მიიღებდა. ეს ღონისძიებები დიდი აჟიოტაჟით წარიმართა და ადვილი წარმოსადგენია, რა ხდებოდა მათი მიმდინარეობისას.

1923 წლის ზაფხულში ვალენტინო და კინოკომპანია „ფეიმოს ფლეიერზ-ლასკი“ შეთანხმდნენ კომპრომისზე. რუდი დაბრუნდა კინოწარმოებაში. ჯესი ლასკიმ იგი კიდევ სამ რომანტიკულ მელოდრამაში გადაიღო, თუმცა მსახიობს მასთან ურთიერთობაზე გული ჰქონდა აცრუებული. იგი იმდენად მოთხოვნადი ფიგურა იყო, რომ სხვადასხვა კინოკომპანია ეპატიუბოდა თავისთან. ჩარლი ჩაპლინმა და დაგლას ფეარბენქსმა, როგორც კინოკომპანია „იუნაითედ ართისტის“ თანადამფუძნებლებმა, ვალენტინოს შესთავაზეს კონტრაქტი წელიწადში სამ ფილმზე, კვირაში 10 000 დოლარის ჰონორარიით. ის არც დაფიქრებულა, ისე მოაწერა ხელი ახალ ხელშეკრულებას.

იმავედროულად, ვალენტინოს სიყვარული ნატაშასადმი გაცივდა, გაცვდა, გახუნდა. მას აღარ სურდა ყოფილიყო „ცოლის პაიკი“ და „მეუღლის ხელის ბიჭი“. ამასვე მიუთითებდა ჟურნალი „ფოტოპლეი“, როდესაც წერდა, რომ ვალენტინოს ცუდი მრჩეველები ჰყავს და რომ იგი შეაძრწუნა აბსურდულმა და სულელურმა გავლენებმა.²

თავისთავად, ამაში იგულისხმებოდა მისი ცოლი და მათი იმჟამინდელი საერთო გარემოცვა. მალე რუდი და ნატაშა დაშორდნენ ერთმანეთს, თუმცა განქორწინება ოფიციალურად არ გაუფორმებიათ.

¹ Anderson, Mark Lynn. *Twilight of the Idols*, 2011, p. 79.

² *Photoplay*, May, 1925, p. 117.

1925 წელს ეკრანებზე გავიდა „იუნაითედ ართისტის“ (United Artists) ფილმი „არწივი“ (რეჟ. ქლარენს ბრაუნი), ალექსანდრ პუშკინის ნაწარმოების, „დუბროვსკი“ ეკრანიზაცია, რომელშიც ვალენტინომ ითამაშა მთავარი როლი. ისევ აზვირთდა თაყვანისმცემელთა ტალღა, ისევ გადაივსო მაყურებლით კინოთეატრები. იმხანად, რუდის უკვე ჰყავდა ახალი „მუზა“, ჰოლივუდის პოლონური წარმოშობის „კინოვარსკვლავი“, პოლა ნეგრი (ნამდვილი სახელი და გვარი – აპოლონია ხავუპეცი). შეყვარებული წყვილი არც მალავდა თავის ურთიერთობას საზოგადოების წინაშე და სამომავლო გეგმებს აწყობდა.

1926 წლის თებერვალში ვალენტინო გადაიღეს კინოსურათში „შეიხის ვაჟიშვილი“ (რეჟ. ჯორჯ ფიცმორისი), რომელიც წარმოადგენს მისივე წინა ნამუშევრის, „შეიხის“ თემატურ გაგრძელებას. ფილმის პომპეზური პრემიერა შედგა 1926 წლის 9 ივლისს, ლოს ანჯელესის ერთ-ერთ ფეშენებელურ კინოთეატრში, „მილიონ დოლარ სიეთრი“ (Million dollar theater), რომელშიც იგი, მეორე დღიდან, ექსკლუზიურად, ოთხი კვირის განმავლობაში გადიოდა. მისი საყოველთაო დისტრიბუცია იმავე წლის სექტემბრიდან იგეგმებოდა. მიუხედავად იმისა, რომ რუდი, ამ შემთხვევაში, სამუშაოს ცოტა უგერგილოდ მოეკიდა, რადგან გულზე არც კი ეხატებოდა ეს პერსონაჟები (მან მამა-შვილის როლები განასახიერა), ფილმმა კარგი შთაბეჭდილება დატოვა, ხოლო ზოგიერთმა კრიტიკოსმა ვალენტინოს თამაში მისი პროფესიული კარიერის უმაღლეს წერტილად შეაფასა.¹

1926 წლის 15 აგვისტოს, ნიუ-იორკში მყოფმა რუდიმ უეცრად გონება დაკარგა. ის გადაიყვანეს საავადმყოფოში, სადაც დაუსვენს ბრმა ნაწლავისა და კუჭის წყლულის გართულების დიაგნოზი. გაკეთდა ოპერაცია, რის შედეგადაც მას განუვითარდა პერიტონიტი, რამაც 23 აგვისტოს გამოიწვია 31 წლის მსახიობის სიკვდილი. ექიმებმა ვერაფერი უშველეს. ამერიკა გლოვამ მოიცვა.

რუდოლფ ვალენტინოს პანაშვიდებსა და დასაფლავებას დაახლოებით 100000 ადამიანი დაესწრო. აურაცხელი ხალხი, რომელშიც ტარბობდნენ ქალები, ტედვაში მოჰყვა და ცხენოსანი თუ ქვეითი პოლიციელები ვერ ამყარებდნენ წესრიგს. პირველსავე დღეს, როცა დილიდან რიგში მდგომი ადამიანებისათვის შუადღის

¹ Sherrow, Victoria. Encyclopedia of Hair. 2006, p. 383.

ორ საათზე გაიღო კარი იმ სამგლოვიარო ბიუროსი, სადაც ესვენა ცხედარი, დაიწყო რაღაც წარმოუდგენელი – „ფსიქოლოგიურად დაბრმავებული, ემოციურად მთვრალი, დაორთქლილი ადამიანური კონტაქტით გაჟღენთილი ბრბო, უფრო და უფრო რომ ეწინააღმდეგებოდა უძლურ პოლიციას, გადაიქცა დამანგრეველ ძალად და შევარდა კარში. იგი ყვიროდა და ბლაოდა და ტიროდა მაზოხისტურ ექსტაზში, რაც ტკივილს გართობად აქცევს“.¹ ყველა აღგზნებული იყო. არც პოლიციელების ხელჯოხები და არც ცხენების წიხლები აღარ მოქმედებდა მათზე. ისინი აყირავებდნენ და ამსხვრევდნენ ავტომობილებს, ამტვრევდნენ ბიუროს ვიტრინებს, გლეჯდნენ შპალერს, ისაკუთრებდნენ სამგლოვიარო ყვავილებს. ვალენტინო მათთვის იყო ღვთაებრივ არსებასთან გატოლებული, სარიტუალო კულტი, რომელიც ასე უზომოდ უყვარდათ.

რუდის ცხედარი გადაასვენეს და დაასაფლავეს ლოს ანჟელესში, იმ საძვალეში, რომელიც მისმა მეგობარმა, ჯიუნ მათისმა დროებით დაუთმო, ვინაიდან სიცოცხლის ბოლოს ვალენტინო ვალებიდან ვერ ამოვიდა. ერთ წელიწადში ჯიუნიც გარდაიცვალა და მისი ნეშტი რუდის გვერდით შეასვენეს. ეს დროებითი ადგილსამყოფელი გადაიქცა სამუდამო განსასვენებლად, რომელსაც 30 წლის განმავლობაში, ყოველდღიურად სტუმრობდა „კინოვარსკვლავის“ ასეულობით თაყვანისმცემელი და ყვავილებით ამკობდა.

რუდოლფ ვალენტინო ტრაგიკული ფიგურა იყო. ადრეულმა სიკვდილმა კიდევ უფრო გააძლიერა მისი მითი, რაც ყველას ინტერესს იწვევს ყველა დროში. როგორც კინომსახიობი, იგი არასოდეს ყოფილა განუმეორებელი გარდასახვების შემსრულებელი, თუმცა „ხელი შეუწყო ამერიკული მამაკაცური იდეალების ხელახალ განსაზღვრასა და გაფართოებას. მხოლოდ ვალენტინოს შემდეგ შეეძლო მთავარი როლის შემსრულებელ ქერა ქალბატონს მიეღო და დაებრუნებინა მუქი შეფერილობის ეკრანული საყვარლის მგზნებარე კოცნა. ვალენტინომ ბევრი რამ გააკეთა ამერიკელი ქალების გამოსაფხიზლებლად, რათა მათ გაეგოთ, რაოდენ ამაღლევებელი, მგრძნობიარე და რომანტიკული შეიძლება ყოფილიყო სიყვარული და სექსი. იგი იყო მიმზიდველი სწორედ იმიტომ, რომ არ გამოიყურებოდა და არ იქცეოდა ისე, როგორც შუადასავლეთელი ამერიკელი ქალის ძმა, საყვარელი ან ქმარი“.²

¹ Shulman, Irving. Valentino. 1967, p. 15.

² Leider, Emily. Dark Lover, 2004, p. 4.

რუდის ეგზოტიკური გმირები – არაბი შეიხი, ინდოელი რაჯა, არგენტინელი გაუჩო, რუსი ოფიცერი, ესპანელი მატადორი და სხვები იყვნენ სანიმუშო პერსონაჟები, რომლებიც სიკეთისა და სიყვარულისთვის იღვწოდნენ, ბოროტებას ებრძოდნენ, სუსტებს იცავდნენ, რითაც მაყურებლის გონებაში თანაგრძნობასა და სიმპათიას აღძრავდნენ. ასეთი ამბლუა ზედგამოჭრილი გამოდგა ვალენტინოსათვის, რომელმაც შესანიშნავად გაითავისა ეს გარემოება და მაქსიმალურად ცდილობდა, გაემართლებინა პროდიუსერების ნდობა. მისი დაუვიწყარი ეკრანული სახე თაობებს ჩარჩა მეხსიერებაში და უდროოდ გარდაცვლილი უცხოელი კოლეგების, უხმო კინოს უპოპულარულესი მსახიობების – ვერა ხოლოდნაიასა და ვალდემარ სილენერის მსგავსად, მანაც სამარადჟამოდ დაივანა ისტორიაში, როგორც გამორჩეულმა კინემატოგრაფიულმა ხატმა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Anderson, Mark Lynn. *Twilight of the Idols. Hollywood and the Human Sciences in 1920s America*. Berkeley: University of California Press, 2011.
- Bertellini, Giorgio. *The Divo and the Duce. Promoting Film Stardom and Political Leadership in 1920s America*. Berkeley: University of California Press, 2019.
- Dos Passos, John. *The Big Money*. New York: New American Library, 1969.
- Hill Donna. *Rudolph Valentino: The Silent Idol. His Life in Photographs*. San Francisco: RVG Books, 2010.
- Leider, Emily. *Dark Lover: The Life and Death of Rudolph Valentino*. New York: Farrar and Faber, 2004.
- Lyons, Eugene. *The Life and Death of Sacco and Vanzetti*. New York: International Publishers, 1927.
- Motion Picture Play, May, 1921.
- New York Times Magazine, May 30, 1915.
- Photoplay, May, 1925.
- Sherrow, Victoria. *Encyclopedia of Hair. A Cultural History*. Westport: Greenwood Press, 2006.
- Sherwood, Robert. *The Best Moving Pictures of 1922–1923*. Boston: Small, Maynard & Company, 1923.
- Shulman, Irving. *Valentino*. New York: Trident Press, 1967.
- Welsch, Tricia. *Gloria Swanson: Ready for her Close-up*. Jackson: University Press of Mississippi, 2013.

Zviad Dolidze,
Doctor of Art Criticism (Film Studies),
Theatre and Film Georgia State University,
Full professor

PHENOMENON OF VALENTINO

Summary

Popularity is pleasant but also is a heavy load because a person is in the center of attention of society which members observe he or she with magnifying glass, check every word and step, invent all kind of rumors, seek scandal information, etc. In the 20's of last century American movie industry had many film stars. Among them were: Mary Pickford, William Hart, Douglas Fairbanks, Charlie Chaplin, Buster Keaton and others. But it was sensationally when a young and handsome man appeared in that company and in shortest time deserved true recognition and approval. His name was Rudolph Valentino.

Every film star of that period had his role, charm and authority, an army of fans which representatives went to the cinemas en masse and several times to watch his new, even a low-level film, they "hunted" for his autograph or any of his items put up for auction, sent love or admiration letters to their idol, and so on. In such a reality, an Italian immigrant, Rudolph Valentino, found himself after realizing the film "The Four Horsemen of the Apocalypse" where he played the lead character and suddenly became a new face by whom especially were fascinated the American, and not only American ladies.

Rodolfo Pietro Raffaello Filiberto Guglielmi (that was his real name) arrived in the United States of America in 1913 in search of fortune, like his tens and hundreds of thousands of compatriots. From the very first day, the 18-year-old young man was confronted with a hostile environment in which he had to stand on his feet no matter where he landed, otherwise he would face physical destruction.

In New York, meanwhile, one wealthy family hired him as a gardener, but he soon was dismissed. Rodolfo then worked in various

positions in restaurants, though he could not put his heart into any of them. This was followed by an invitation to another restaurant, but this time as a partner of the famous dancer, Joan Sawyer. He and Joan danced tango perfectly. The Italian emigrant coped so well with his new job that, at the same time, he was hired as a hired dancer (“Taxi Dancer”) in cabarets and dance clubs. To dance with such a partner, a ticket was sold in advance, the owner of which would present it to the dancer and they would perform one or more dances together, as a result of which the ticket holder paid an additional fee to Taxi Dancer. In a short time, Rodolfo (Rudy) Gulielmi gained a reputation as a professional dancer and female seducer.

Soon, on the advice of a friend, he traveled to Los Angeles to try his luck at the film industry. Before he could play any role even a extra in Hollywood, Rudy danced in cafes and clubs and also taught dance to those who wished. Then he appeared in the low-budget films and after a time was invited by scriptwriter June Mathis and film director Rex Ingram in the film project of “The Four Horsemen of the Apocalypse.” This screen appearance was his first and great success as a talented actor after which he was shot in several films too. One of his actor work in the film “The Sheik” became a sensational event of the year but provoked strong protests from the American Puritan community. That performance paved the way for him to become a film star and brought him international recognition.

Women who were fanatically in love with him, directly in the cinema, when his hero appeared on the screen, had a hysterical attack, and soothing of them by others created additional agitation. For them, Rudolph Valentino was a symbol of romance, beauty, nobility, chivalry and youth, because his personality from the film enlivened, enriched and beautified their daily, unhappy and monotonous life. The newly backed film star could no longer leave the house freely because hundreds of fans were chasing him and he was not allowed to rest.

In 1922-1926 he was shot in other romantic and exotic films and his popularity raised every day. Unfortunately, because of health problems after a surgery operation, he died in 1926 at the age of 31 years. Rudolph Valentino was a tragic figure. Early death further

reinforced his myth, which is of interest to everyone at all times. His unforgettable on-screen face is framed in memory for generations, and like his prematurely dead colleagues, the most popular silent film actors, he is forever immortalized in history as a distinguished cinematic icon.

გიორგი ხარებავა,
კინორეჟისორი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასისტენტ-პროფესორი

მოზაიკური მონტაჟი (ავტორის სამონტაჟო პრაქტიკიდან)

ნებისმიერ ამბავს აქვს დასაწყისი და დასასრული, რამდენად საინტერესო ან უინტერესოც არ უნდა იყოს ის. ამბის თხრობის შუა ნაწილში მთელი რიგი განვითარების პლასტები ერთვება. შესაძლოა ამბავს გვიყვებოდნენ სიტყვით, ჟესტებით, თუ გადმოცემის ნებისმიერი საშუალებით. დასრულებული ნაწარმოები – ფილმი (როგორც ლიტერატურა, მუსიკა, სპექტაკლი და მისთ.) ერთ მთლიანობას წარმოადგენს და ამბავი/ამბები გარკვეულ დროში ვითარდება ხაზოვნად. ხაზოვნად იმიტომ ვითარდება, რომ ის დროის მსვლელობას ექვემდებარება და მიუხედავად იმისა, როდის რას გვიყვება, მაინც ერთ დალაგებულ ხაზზე გვიყვება. მასში მონათხრობს, შერჩევითად, გადახტომა-გადმოხტომით რომ ვუყუროთ, შესაძლოა ვერაფერი გავიგოთ, ან ყოველ შემთხვევაში, ის არ გავიგოთ, რაც ავტორს სურდა. სწორედ ამიტომ მიყვებით თხრობის იმ ხაზს, რომელსაც ავტორი გვთავაზობს.

ახლა კი წარმოვიდგინოთ, რომ თხრობის ეს ერთიანი სტრუქტურა არაა ხაზოვანი სტრუქტურის, არამედ მთლიანი, ფერადი მოზაიკაა. მას ავტორი აწყობს მოზაიკურად, თუმცა თქვენ – მაყურებელი უყურებთ ხაზოვნად, ხოლო ბოლოს, ფილმის სრულად ნახვის შემდეგ, თქვენსავე გონებაში გამოისახება, როგორც ერთიანი მოზაიკური სურათი.

იხ. ფოტოს წყარო:¹

¹ <https://www.jpost.com/israel-news/culture/rare-1500-year-old-old-mosaic-discovered-depicting-streets-buildings-of-ancient-egypt-419384>



რას წარმოადგენს მოზაიკის თითოეული ნატეხი? მათი სხვადასხვა სიდიდიდან გამომდინარე, ფილმის გამოსახულების შემთხვევაში ეს შეიძლებოდა ყოფილიყო: კადრი, რამდენიმე კადრის ერთობლიობა, სცენა, ეპიზოდი; კინოხმოვანებაში კი ეს იქნებოდა: სიტყვა, წინადადება, რამდენიმე წინადადებით გადმოცემული ემოცია, ამოსუნთქვა, კონკრეტული ხმაური, მუსიკის ნაწყვეტი და ა.შ.

მოზაიკის აწყობას ნიჭი და გამოცდილება სჭირდება, რათა ხელოვნების ნიმუშის ნაცვლად არ გამოვიდეს უბრალოდ ბრჭყვიალა იატაკი. ანდრეი ტარკოვსკი ინტერვიუში (რომლის მიხედვითაც მისმა მოსწავლეებმა გამოსცეს სახელმძღვანელო) ამბობს: „უპირველეს ყოვლისა, თქვენ უნდა აღწეროთ მოვლენა და არა თქვენი დამოკიდებულება მის მიმართ. მოვლენისადმი დამოკიდებულება უნდა განისაზღვროს მთლიანი ფილმით და გადმოინდეს მისი მთლიანობიდან. ეს ისევე, როგორც მოზაიკაშია: თითოეული ცალკეული ფერის ცალკეული ნატეხი, რომელიც ან ლურჯია, ან თეთრი, ან წითელი, ისინი ყველა განსხვავებულია. შემდეგ თქვენ უყურებთ დასრულებულ სურათს და ხედავთ, რა უნდოდა ავტორს“.¹

¹Тарковский, А. Уроки режиссуры. Москва, ВИПНК, 1992, стр. 58.

წარმოვიდგინოთ, რომ მოზაიკის მოდელი კარგად მიესადაგება დოკუმენტურ ფილმს, ვინაიდან ასეთი ნამსხვრევები/ნაწილაკები მასში უფრო მეტი (თან ბევრად) შეიძლება აღმოჩნდეს, ვიდრე მხატვრულში. ხშირად დოკ. ფილმი იქმნება არა სცენარის, არამედ მონახაზის მიხედვით, ვინაიდან ბევრი გაუთვალისწინებელი რამ შეიძლება აღმოჩნდეს შექმნის პროცესში. ამიტომ, სწორედ ისეთი დოკუმენტური ფილმის მონტაჟზე ვამახვილებ ყურადღებას, რომელშიც ზღვა მასალაა გამოსაყენებელი.

დოკუმენტური ფილმის „ველოსიპედით მთვარემდე“ (რეჟ. გიორგი ხარებავა, მემონტაჟე და რეჟ. ასისტენტი – გვანცა წიკლაური) მონტაჟი 2 წელი მიმდინარეობდა. ეს გამოწვეული იყო ფილმში გამოსაყენებელი დოკუმენტური მასალის სიდიდით – **260 საათი**. ფილმი მოგვითხრობს ცნობილი ქართველი სპორტსმენისა და მრავალგზის გინესის რეკორდსმენის, მსოფლიო მოქალაქისა და ველომოგზაურის – ჯუმბერ ლეჟავას შესახებ. ფილმში გამოსაყენებელი მასალების 80% სწორედ მისივე გადაღებულია მსოფლიოს გარშემო 9-წლიანი მოგზაურობის დროს, ხოლო დანარჩენი 20% – ფილმის შემოქმედებითი ჯგუფის. ვინაიდან მასალები სხვადასხვა დროს, სხვადასხვა კამერით იყო გადაღებული, ამიტომ, ის შეადგენდა სხვადასხვა ფორმატის, კოდეკის, ასპექტის და მოცულობის ნაერთს. ამას ემატება მისივე პირადი ფოტოარქივი, აუდიო ჩანაწერები და სატელევიზიო გადაცემები მისივე მონაწილეობით. ფილმის დრამატურგიაში პარალელურად ჩართულია ორი ძირითადი ხაზი: 1. ჯუმბერ ლეჟავას უწყვეტი მოგზაურობა; 2. მისივე ცხოვრება. ამას ემატება სირთულე – ფილმის ძირითადი მთხრობელიც თავად ჯუმბერ ლეჟავაა. ანუ, ეს ნიშნავს, რომ ვერაფერს დაამატებ სიტყვიერ სათქმელს, თუ მას ეს არ უთქვამს და არ გაქვს უკვე არსებული ჩანაწერი.

აქვე აღვნიშნავ, ჩემთვის, როგორც რეჟისორისთვის ეს არ გახლავთ პირველი პროექტი, რომელიც მასალების სიჭარბით გამოირჩევა, თუმცა იგი, ყველა აქამდე არსებულ პროექტს, მინიმუმ ოთხჯერ აღემატება.¹

¹ რეჟისორობამდე მემონტაჟის რანგში ნამუშევარი მაქვს შემდეგ ფილმებზე: „ქეთო და კოტეს ძიებაში“, 2009 წ. დოკ. ფ. 66 წთ, რეჟ. დავით გუჯაბიძე. ფილმის მასალების საერთო ხანგრძლივობა – **68 სთ**; „ღვინის აკვანი“, 2011 წ. დოკ. ფ. 60 წთ. რეჟ. მერაბ კოკოჩაშვილი. მასალები – **36 სთ**; „სულის ცხენი“, დოკ. ფ. 2012 წ. 70 წთ. რეჟ. გიორგი ხარებავა, ლესია კალინსკა, მასალები – **48 სთ**.

ამასთან გასათვალისწინებელია, ის ფაქტორიც, რომ მასალის სიჭარბე პირდაპირპროპორციულია სამონტაჟო დროის დანახარჯთან, ანუ რაც მეტია მასალა, მით მეტ დროს გვართმევს ის მონტაჟის პერიოდში.

როგორ შეიძლება სამონტაჟო დროის შემცირება, მიუხედავად მასალის სიდიდისა? რატომ ვახსენეთ სათაურშივე უცნობი ტერმინი – „მოზაიკური მონტაჟი“ და რას ნიშნავს ის? – ამ კითხვებს არაერთხელ მოვუბრუნდებით და გავცემთ პასუხებს, რომლებიც, სამომავლოდ, მსგავს სიტუაციაში მყოფ ხელოვანს, შესაძლოა, პროცესის წარმართვის მარტივი გზების მიგნებაში დაეხმაროს. მანამდე, კი გავიხსენოთ ინგლისელი რეჟისორი და მემონტაჟე, ცნობილი პედაგოგი – მაიკლ რაბიგერი, რომელმაც თავის ნაშრომში მიგვითითა:

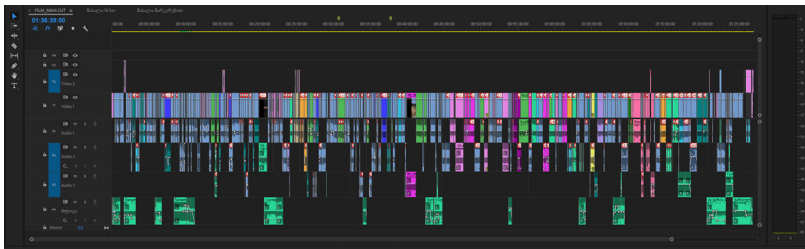
„მონტაჟის პერიოდი არის ფილმის შექმნის ეტაპი, რომლის დროსაც დასრულებულ კადრებს ეძლევა საბოლოო სახე – როგორც წარსდგება ფილმი მაყურებლის წინაშე. ეს სამუშაო ძირითადად ხორციელდება მემონტაჟისა და ხმის დიზაინის ჯგუფის მიერ და მოიცავს შემდეგ ნაბიჯებს:

- ეკრანზე გადაღებული კადრების დემონსტრირება რათა რეჟისორმა შეარჩიოს საჭირო მასალა;
- სამონტაჟო ფურცლების მომზადება;
- კადრების ინდექსაცია;
- „ქალაქის“ ვერსიის მომზადება – სამონტაჟო გეგმა;
- პირველადი „შავი ვარიანტის“ მონტაჟი;
- საბოლოო ვერსიის მონტაჟი;
- დიქტორის ტექსტის ჩაწერა (თუ აუცილებელია);
- მუსიკის ჩაწერა (საჭიროების შემთხვევაში);
- ხარვეზების აღმოფხვრა დიალოგების ჩანაწერში და ხმოვანი ბილიკების შეჯერება მცირე რაოდენობაზე, შემდგომი ბალანსისთვის;
- მზადება ისეთი სამონტაჟო კომპონენტებისთვის, როგორებიცაა ხმოვანი ეფექტები, გარემოს ხმაური და მუსიკა;
- ხმოვანი ნაწილის საბოლოო მიქსი (შეჯერება)¹

სწორედ ერთ-ერთი პირველი ეტაპი, რითიც ვიწყებთ ფილმის მონტაჟს, არის: მასალის ყურება, მნიშვნელოვანი დეტალების მო-

¹ Rabiger. Directing The Documentary, 1998, p. 39.

ნიშვნა (ფურცელზე ან თუნდაც ნებისმიერ ციფრულ ტექნიკაზე) და სამონტაჟო გეგმის ჩამოყალიბება. აქ მნიშვნელოვანია მასალის სწორად დახარისხება, რათა არ ჩაიკარგოს მასში თავად ფილმის ავტორი. ამის შემდეგ აუცილებელია მასალის გამომხივრვა კონკრეტული შერჩეული პრინციპის მიხედვით, რასაც მოსდევს მომდევნო, შავად აწყობის ეტაპი.



დოკ. ფილმის – „ველოსიპედით მთვარემდე“ შავი მონტაჟის ბილიკის იერსახე.

არამიმდევრობითი მონტაჟის ტექნიკა ციფრულ სამონტაჟო სისტემაზე უამრავ საშუალებას იძლევა, თუმცა ზოგადად ინდივიდუალურია. პუნქტებად გამოვყოფდი დოკუმენტური ფილმის მონტაჟის რამდენიმე ძირითად პრინციპს, რომლებსაც კინოფორმე ჯერ კიდევ მონტაჟიდან ეყრება საფუძველი:

1. სამონტაჟო პროექტში შეყვანილი მასალა შეიძლება დახარისხდეს:

- 1.1. გადაღებული დროის/დღეების მიხედვით;
- 1.2. გადაღებული ადგილების მიხედვით;
- 1.3. დიალოგების, მონოლოგების, ინტერვიუების, ძირითადი და გადასაფარი კადრების, მუსიკის, ხმაურებისა და ა.შ. მიხედვით;
- 1.4. სცენარის ეპიზოდების, სცენებისა და დუბლების მიხედვით (თუ გაწერილი სცენარი არსებობს);
- 1.5. მოქმედი პერსონაჟებისა თუ მთავარი გმირების მიხედვით (თანამედროვე სისტემებს სახის ამოცნობის ფუნქციაც გააჩნიათ);
- 1.6. ფორმატებისა და თუნდაც გადამღები კამერების მიხედვით.

2. მასალის გადარჩევის ტექნიკური შესაძლებლობები:

- 2.1. ფაილების სახელის გადარქმევით ან ნუმერაციით (თუ ფაილი დიდია და რამდენიმე კადრს შეიცავს, მაშინ არ ამართლებს);
- 2.2. გაშიფვრის დროს ტაიმკოდისა და ფაილის სახელწოდების ამოწერით;
- 2.3. ფაილების ყურებისას ნიშნულების დასმით;
- 2.4. მასალის შავად დაჭრით სამონტაჟო ბილიკზე (ტაიმლაინზე);
- 2.5. მასალების ეპიზოდებად დაჭრით რამდენიმე სამონტაჟო ბილიკზე.

3. მასალების შავი მონტაჟის ვარიანტები:

- 3.1. თითო ეპიზოდის აწყობა თითო სამონტაჟო ბილიკზე, ხოლო შემდეგ მათი გაერთიანება ერთ ბილიკზე;
- 3.2. ეპიზოდების ცალკე-ცალკე დაჯგუფება ერთ სამონტაჟო ბილიკზე, ხოლო შემდეგ გადაწყობა;
- 3.3. მასალების აწყობა ცალ-ცალკე ბილიკებზე, ნებისმიერი კატეგორიის მიხედვით (მაგ. „მთავარი გმირი გზაში“, ან „კვების პრობლემები“ და სხვა), ხოლო შემდეგ გადაწყობა ერთ ძირითად სამონტაჟო ბილიკზე.
- 3.4. მონტაჟის დაწყება ფილმის დასაწყისიდანვე მიმდევრობით, ხოლო ეტაპობრივად მობრუნება სცენებთან და ეპიზოდებთან, მათი დამუშავებისა და ადგილმონაცვლეობის მიზნით.
- 3.5. მონტაჟი სარეჟისორო ან სამონტაჟო სცენარის მიხედვით (თუ, რაღა თქმა უნდა, არსებობს ზუსტი სცენარი).

თითოეული ეტაპის კონკრეტული პუნქტის ამორჩევაში, ბუნებრივია, მემონტაჟე (ავტორთან ერთად) თავისუფალია და ირჩევს იმას, რომელიც მას ეადვილება, ან კონკრეტულ პროექტს ყველაზე მეტად მიესადაგება. არჩევანის საშუალებას მას უნდა აძლევდეს მისივე გამოცდილება, თუმცა შესაძლოა არ ჰქონდეს მრავალფეროვანი გამოცდილება, ან თავად მხოლოდ რომელიმე ნაცად გზას მიმართავდეს მუდამ. ამ შემთხვევაში ავტორი/რეჟისორი (თუ თავად არ ამონტაჟებს) სამონტაჟო პროცესის დროის ფაქტორზე მნიშვნელოვანწილად დამოკიდებულია მემონტაჟეზე და, არსებითად, ვერ ცვლის ამ პრობლემას, ვინაიდან არ გააჩნია ანალიტიკა, თუ რომელი გზა უფრო სწრაფია. ამან შესაძლოა გამოიწვიოს

ზედმეტი ფინანსური დანახარჯები, ან მცირე დროში ჩატევის გამო, საბოლოო პროდუქტის ხარისხობრივი წუნი.

იდეალური შემთხვევა დოკუმენტური ფილმის შექმნისას, ალბათ, იქნებოდა ის, რომ რეჟისორი თავად ფლობდეს სამონტაჟო სისტემას და მონტაჟის უნარებს (თუნდაც ხმისა და ფერის კორექციის ეტაპამდე მისაყვანად).

ბემოთ ნახსენები ფილმის „ველოსიპედით მთვარემდე“ მონტაჟზე მუშაობის დაწყება ძალიან დამაბნეველი ჩანდა, ვინაიდან მასალის 80% შეუსწავლელი იყო და ბუნებრივია ვერ იარსებებდა გაწერილი სცენარი. ისმებოდა კითხვები: აუცილებელი იყო თუ არა მემონტაჟე? თუ კი, მაშინ აგვეყვანა ერთი, თუ რამდენიმე? როგორი მუშაობის პრინციპი აგვერჩია? იქნებოდა თუ არა საჭირო რეჟისორის მუდმივი ჩარევა მემონტაჟესთან ერთად? სწორი დავალებების შემთხვევაში გაართმევდა თუ არა თავს დამოუკიდებლად მემონტაჟე ან ასისტენტი?

მოცემულობიდან გამომდინარე, მუშაობა გადაწყდა შემდეგნაირად:

1. ავიყვანეთ მონტაჟის რეჟისორი, რომელიც პირველ ეტაპს – მასალის გამოხშირვას, დამოუკიდებლად გაართმევდა თავს (რალა თქმა უნდა, რეჟისორის მითითებებითა და მასთან კომუნიკაციით).
2. შემდეგ ეტაპზე მემონტაჟეს და რეჟისორს ერთობლივად უნდა აეწყოთ ფილმის პირველი ჩონჩხი.
3. მესამე ეტაპზე რეჟისორი უნდა დარჩენილიყო საკუთარ თავთან და სამონტაჟოსთან პირისპირ, რათა მას ფილმის პირველადი სამუშაო ვერსია მიეღო. მასვე უნდა დაემატებინა ორიგინალი მუსიკაც.
4. შემდეგ ეტაპზე, მემონტაჟეს და თავად რეჟისორს უნდა შეეხედათ კრიტიკული თვალით, მოენიშნათ ფილმში ნაკლებად ეფექტური ნაწილები, ხოლო უფრო მნიშვნელოვანი და ემოციური, პირიქით – გაეძლიერებინათ.
5. ამ ეტაპზე კი რეჟისორი დამოუკიდებლად ასრულებდა ფილმის საბოლოო მონტაჟს.

1. პირველი ეტაპი დაიწყო და რამდენიმე თვე გაგრძელდა. მასალის დახარისხებას სჭირდებოდა მემონტაჟის მახვილი თვალი და რეჟისორის ზუსტი მითითებები, რომლის მიხედვითაც უნდა ამორჩეულიყო საჭირო მასალა.

მაიკლ რაბიგერი გვირჩევს:

„მასალის განუწყვეტლივ ყურება საშუალებას გაძლევთ შეაფასოთ ყველა კადრის ღირებულება, ნახოთ მათთან დაკავშირებული ყველა პრობლემა. ყურებისას თქვენ უნდა ჩამოწერთ ყველა თქვენი აზრი იმის შესახებ, თუ როგორ შეგიძლიათ გამოიყენოთ მასალა. ყველაფერი, რაც ამ მომენტში მოდის გონებაში, ძალიან სწრაფად დაგავიწყდებათ და დაიკარგება, თუ ამას დაუყოვნებლივ არ ჩაწერთ.“

მე გირჩევთ ჩაწერთ ყველა სურვილი და ჩანაფიქრი, რომელიც წარმოიშვა თითოეულ ეპიზოდთან დაკავშირებით, თითოეულ კადრზე. თუ ყურებისას გექნებათ განცდა: „სასაცილოა, მაგრამ არადამაჯერებელი“, მაშინ ეს უნდა ჩაიწერთ, რადგან, რაც არ უნდა სუბიექტური მოგეჩვენოთ თქვენი გრძნობა, მისი წარმოშობა ალბათ მასალის ბუნებაშია და ეს შეგრძნება შეგაწუხებთ ფილმის მონტაჟის დროსაც. ის, რასაც ჩვენი ინტუიცია გვეუბნება, ხშირად იმდენად უსაფუძვლოდ გვეჩვენება, რომ ჩვენ გვსურს დავივიწყოთ ან უბრალოდ უგულვებელვყოთ საკუთარი შთაბეჭდილებები, მაგრამ რამაც გამოიწვია ისინი, დარჩება და მყურებელიც იგივე პრობლემების წინაშე აღმოჩნდება“¹

დახარისხება მოხდა გადაღებული ადგილების მიხედვით და ფაილებზე მითითებით, რის შემდეგაც 260 საათიდან მივიღეთ 17-საათიანი დაჭრილი მასალა, რომელსაც არც თავი ჰქონდა და არც ბოლო. ეს იყო ამოკრებილი აუდიოვიზუალური ნაჭრები ფერადი ნიშნულებით (ლაბელს), ზუსტად ისე, როგორც ხდება ნატეხების ფერებად დაჯგუფება მოზაიკის შესაქმნელად. ხელოვანი სწორედაც რომ აჯგუფებს მოზაიკის დეტალებს ფერის, მოცულობის, ტექსტურისა და მოხაზულობების მიხედვით, რათა შემდგომ საერთო კომპოზიციისთვის იოლად იპოვოს საჭირო ნატეხი.

მემონტაჟემ შექმნა ჟურნალი, სადაც ამოიწერა მნიშვნელოვანი ფრაგმენტები და გააკეთა მინიშნებები (რომელიც მომავალში, მე, როგორც რეჟისორმა, ვერ გამოვიყენე), ასევე მას მოუწია ფრაგმენტების დაჯგუფება კონკრეტული თემის ან საკითხის მიხედვით. ამ შემთხვევაში შიგადაშიგ ვერეოდი, თუმცა უდიდეს ნაწილზე ნდობა გამოვუცხადე მემონტაჟეს მისსავე სწორ არჩევანში.

დადებითი ის იყო, რომ როგორც რეჟიორი არ მოვცდი დიდი

¹Rabiger, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 42.

ხნით, ხოლო უარყოფითი – არ ვიცოდი რას წარმოადგენდა დროებით „გადაყრილი“ მასალა და რომც მომენდომებიან, ველარ მივუბრუნდებოდი ამხელა მასალის გაცნობას.

2. მომდევნო ეტაპზე მე და მემონტაჟემ ერთად გადავხედეთ 17-საათიან მასალას, გავცვალეთ აზრები და ვიმსჯელეთ – რა უფრო მნიშვნელოვანი იყო და რატომ? დაისვა უამრავი კითხვა – ხომ არ არსებობს ასეთი ან ისეთი ტიპის კადრები იმ გადაყრილ მასალაში? ფილმის ჩონჩხის აწყობაც არც ისე მარტივი გახდა. მე, როგორც რეჟისორმა გავაკეთე მონახაზი, რის მიხედვითაც უნდა აწყობილიყო ფილმის ჩონჩხი, თუმცა გაჭირდა სამონტაჟოდ ყველა კადრისა თუ წყობის სიტყვიერი მითითება, მით უმეტეს, რომ კარდები მემონტაჟემ იცოდა ზედმიწევნით და მას კონკრეტული კადრის ძებნა მაინც იმავე მასალაში უწევდა. ამიტომ შევთანხმდით – პირველად ჩონჩხს ისევ მემონტაჟე ააწყობდა საკუთარი ხედვით და ჩემი მითითებების გათვალისწინებით.

შედგმა ბოლომდე ვერ გაამართლა. აწყობილი ჩონჩხი უხერხემლო იყო, ფილმის ერთიანობა არ იგრძნობოდა. ეს უფრო ერთი ემოციით დანახულ მასალას ჰგავდა. ვინაიდან გადამწყვეტი სიტყვა მაინც რეჟისორს ეკუთვნის, ამიტომ, მემონტაჟემ ჩემთან თანამშრომლობა გააგრძელა და მიიღო მითითება, რომ მასალა კიდევ დაეწინება, დაეჯგუფებინა და შეემცირებინა. ამ ეტაპზე ჯერ მოხდა მასალების დახარისხება რამდენიმე სამონტაჟო ბილიკზე (sequence), ხოლო შემდეგ ერთ ბილიკზე მათი გადმოწყობა (7 საათი), ისე, რომ არ დაკარგულიყო დანარჩენი 10 საათი და დარჩენილიყო მანამდე არსებულ რამდენიმე ბილიკზე.

3. მესამე ეტაპზე გადავწყვიტე დამოუკიდებლად მემუშავა გეგმის მიხედვით. მომიწია კონკრეტული მეთოდის შემუშავება, რათა დასახული მიზნისთვის მალე მიმეღწია და სამუშაო ზედმეტად არ გაჭიანურებულიყო. 7 + 10 საათი მქონდა, რის მიხედვითაც უნდა გამეკეთებინა მაქსიმუმ 90 წთ.-იანი ფილმი.

ცნობილი კინო და ტელერეჟისორი, არაერთი წიგნის ავტორი, ალექსეი სოკოლოვი გვირჩევს: „ზუსტადაც მონტაჟის შავი ვარიანტი შეადგენს ნაწარმოების შექმნის საიდუმლოს ძირითად ეტაპს. ამ ეტაპზე რეჟისორი და მემონტაჟე იღებენ საბოლოო გადაწყვეტილებას, თუ სად ექნება თავი, გული და სული მათ პირმშოს, როგორი მატერიისგან შედგებიან ისინი. თავშესაქცევი და მომხიბ-

ლავი პროცესია, როცა პირდაპირ თქვენს თვალწინ წარმოიშვება საკუთარი „შვილის“ პირველი და ნანატრი მოხაზულობა“. და აქვე მიგვანიშნებს ქმედებების მიმდევრობას:

პირველი მოქმედება

„დაყავით მასალა სცენებად და ეპიზოდებად, დააჯგუფეთ კადრები მოქმედების განვითარების მიხედვით თითოეულ ნაწილში და მიანიჭეთ მათ პირობითი სათაურები ან დასასათაურეთ სცენარიდან. ჩვენ ვაგრძელებთ იმ შემთხვევის განხილვას, როდესაც დოკუმენტური მასალა რეჟისორსა და მემონტაჟეს ერთდროულად დააწვა. სცენის შერჩევა დოკუმენტალისტიკაში ყოველთვის არ გამოდის ერთი ამოსუნთქვით. ყველაზე ხშირად, მასალა შეიცავს გარკვეული რაოდენობის კადრებს, რომლებიც ამკარად საინტერესოა, მაგრამ ჯერჯერობით ვერ პოულობ გადაწყვეტილებას, სად ჩაურთო ისინი. მათ ცალკე განათავსებენ, როგორც რეზერვს“.

მეორე მოქმედება.

„გადახედეთ პირველი სცენის მასალას, საიდანაც იწყებთ მონტაჟს და ამოიწერეთ ფურცელზე ყველა კადრი ამ სცენის დროის კოდებით. თუ ამ ეტაპზე საქმე გაქვთ მიმდევრობით მონტაჟთან, მაშინ ეს პროცედურა მკაცრად სავალდებულო ხდება. თქვენ უნდა შეცვალოთ სცენა, ისევე როგორც ყველა სამუშაო, გონებრივად, თქვენს თავში, მიუხედავად ტექნოლოგიისა, არ აქვს მნიშვნელობა რა გაქვთ ხელში: კინოფირი (პოზიტივი) თუ კომპიუტერის მაუსი“.¹

ფურცელზე მონტაჟის აუცილებლობაზე მიუთითებს ასევე მაიკლ რაბიგერი თავის წიგნში „დოკუმენტური ფილმის რეჟისურა“. ის ამბობს, რომ უნდა იქონიო მოთმინება და ამოწერო ფურცელზე მთელი მასალის კადრები ტაიმ-კოდიტურთ, თავიდან ბოლომდე...

„მონიშნული სამონტაჟო ფურცლების ასლიდან, თქვენ უნდა ამოჭრათ შერჩეული ფრაგმენტები მკარატლით, დასაჯგუფებლად, „ქალაქის“ მონტაჟამდე. ვინაიდან თითოეული ფრაგმენტის გვერდით თქვენ აღნიშნეთ, რაზე მიდის საუბარი და რისთვის არის ის განკუთვნილი, და ასევე მიანიჭეთ მას ინდექსი, თქვენ უბრალოდ უნდა შეხედოთ მას, რომ გაიგოთ რას წარმოადგენს ის და სად უნდა მოათავსოთ, ასევე საქალაქის რომელ მითითებულ სამონტაჟო ფურცლების განყოფილებას შეესაბამება.

[...]

¹ Соколов, Монтаж: телевидение, кино, видео. 2001, стр. 32.

შერჩეული ფრაგმენტები უნდა დაერთოს ფურცლებს იმ თანმიმდევრობით, სტეპლერით ან წებოთი, რაც გჭირდებათ და განთავსდეს ისინი საქალაქში, სადაც იქნება თქვენი ფილმის პირველადი მონტაჟის ვერსიის გეგმა.

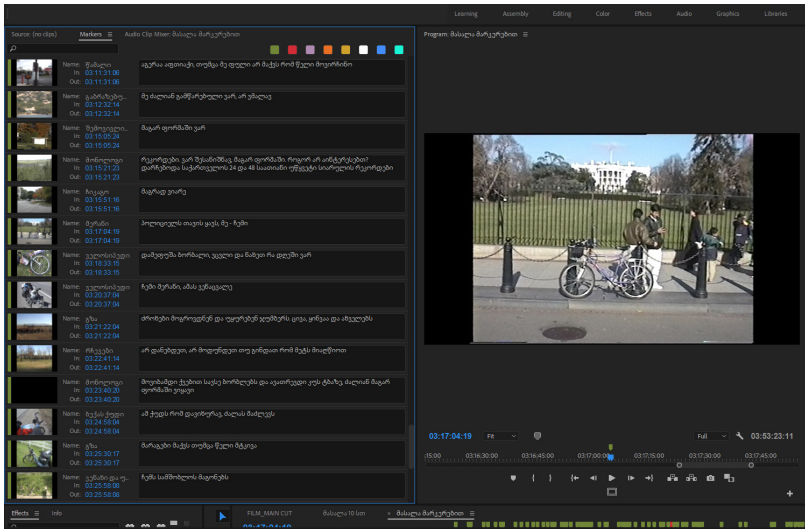
ეს პროცედურა შეიძლება ძალიან რთულად მოგეჩვენოთ, მაგრამ დამიჯერეთ, რომ მოგვიანებით, განსაკუთრებით თუ საქმე გაქვთ რთულ პროექტთან, სამუშაოს ორგანიზებაზე (ინდექსების შედგენა, გრაფიკები, მითითებები, ფერადი კოდირება, და ა.შ.) თავიდანვე დახარჯული დროისათვის დაჯილდოვდებით¹.

ამერიკელი რეჟისორის ყველა ეს რეკომენდაცია ფონოგრამების ქალაქდებ ტრანსკრიფციის შესახებ, ეხება ძირითადად ფილმებს, რომლებიც დაფუძნებულია ინტერვიუებზე, საუბრებზე, თვითმხილველთა მონათხრობებზე და ა.შ. ამ ფრაგმენტში მაიკლ რაბიგერი იკვლევს მუშაობის ორგანიზებას ძალიან დიდი ფილმის მონტაჟზე, დიდი რაოდენობის ფონოგრამებით.

ბუნებრივია, მუშაობისას ითვალისწინებ გამოცდილი პროფესიონალების რჩევებს და მიუხედავად ტექნოლოგიის მოძველები-სა, სავსებით შესაძლებელია მუშაობის იგივე პრინციპის თანამედროვე მოდელად გარდაქმნა და გამოყენება. სწორედ ფურცელზე მუშაობის პრინციპი იყო გამოყენებული ციფრულ სამონტაჟოზე, ნიშნულებისა და მასში ჩასაწერი კომენტარების სახით. რომ არა ასეთი მიდგომა, ამდენი მასალის ფურცელზე ამოწერა და შემდგომ მათი დალაგება, თუნდაც ისევ სამონტაჟო ფურცლების სახით, უბრალოდ წარმოუდგენელი იქნებოდა.

შერჩეული მეთოდი ნიშნავდა ნიშნულების (მარკერების) გამოყენებას სამონტაჟო ბილიკზე და თან ისე, რომ თითოეულ ნიშნულში ჩასმულიყო: კადრის მოკლე სათაური, აღწერა და მნიშვნელოვანი სათქმელის მოკლე მინიშნება.

¹Rabiger, დასახ. ნაშრ. გვ. 47.



ნიშნულების იერსახე ფილმის „ველოსი-პედით მთვარემდე“ მონტაჟისას.

ეს საჭიროება გამოიწვია მასალაში კონკრეტული კადრის ძებნის სიხშირემ, ყოველ ჯერზე რაღაცის ამოღება-გადასმის და სადმე სხვაგან გადახტომის შემდეგ ისევ სხვა ან იმავე კადრის მოძებნა, დიდ ნერვებსა და დროს მოითხოვდა. ამ მეთოდით კი, თავად პროექტში ტექსტუალური ძიება და მასალის მიგნება ზედმეტად აიოლებდა საქმეს. ანუ ხაზს ვუსვამ, რომ დრო დაიკარგა თითოეული კადრისა თუ სცენის ტექსტუალურ აღწერაში, თუმცა ამით რამდენჯერმე დაჩქარდა მონტაჟის პროცესი, როგორც ეს მაიკლ რაბიგერის რჩევაში იყო მოცემული.

ახლა ისევ შევეცდები ავხსნა, ოღონდ მოზაიკის ნამსხვრევების მაგალითზე. წარმოიდგინეთ, რომ მოზაიკის ფრაგმენტში ცარიელია ერთი კონკრეტული ადგილი, რისთვისაც ეძებთ ნატეხს. უამრავ ნატეხში უნდა ეძებოთ საჭირო ფერის, ზომის და მოცულობის ნატეხი. ყოველ ჯერზე იღებთ, მიაზომავთ და დებთ უკან, იდეალურად არცერთი ჯდება, თუმცა თქვენ ამასობაში ისიც გაგებნათ, რაც რამდენიმე ხნის წინ ყველაზე კარგად მოუხდა და ჩაჯდა. რას შვებით, იწყებთ ძებნას თავიდან?... და ასე გაუთავებლად ყველა ჯერზე?

აი, ამიტომ სამონტაჟო პროექტში ტექსტური ჩანაწერებისთვის დროის დაკარგვა ღირს, რათა შემდგომ დროის დანაკარგი შემცირდეს. ჩათვალეთ, რომ ციფრულად შეიყვანეთ თითოეული ნატეხის ფერის, ზომისა და ფორმის ინფორმაცია და შემდეგ საძიებოში წერთ იმ მონაცემს, რომლის მიხედვითაც ეძებთ მოზაიკის ნატეხს. საძიებო კი, ნაცვლად ერთისა, რამდენიმეს გთავაზობთ, რაც ამ პარამეტრს შეეფერება. ამ მეთოდმა დროში ნამდვილად გაამართლა, არა მხოლოდ სწრაფად მუშაობისთვის, არამედ ინტერვალური შესვენებით მუშაობისასაც, ვინაიდან თუ ყოველდღიურად მუშაობისთვის დრო არ გაქვთ და მხოლოდ დროგამოშვებით მიუბრუნდებით მონტაჟს, შესაძლოა უფრო მეტი რამ დაგავიწყდეთ, ვიდრე გახსოვდათ. მაგ., გჭირდებათ ქარიანი პეიზაჟი, საკმარისია ჩაწეროთ „ქარ“ და საძიებო იქვე მიგანიშნებთ ამნაირი კადრების მდებარეობას. ზუსტად ასეთივე მნიშვნელობა აქვს კადრების გადაღებისას „მეტადატა“ (metadata) ინფორმაციის შეყვანას, თუმცა ამას დოკუმენტური და მით უმეტეს მოვლენითი გადაღებების დროს ვერ იზამთ, უბრალოდ ამის დრო არავის ექნება. შესაბამისად, კადრების გაშიფვრის დროს ჩანიშვნების შეტანა ძალიან გამოგადგებათ.

ახლა მცირეოდენი იმაზე, თუ კონკრეტული ფილმის შემთხვევაში რატომ არ შევიტანეთ გაშიფვრისას მეტადატა მონაცემები და რატომ გამოვიყენეთ ტაიმლაინზე ნიშნულების მეთოდი?

იმიტომ, რომ ძველი მასალები ვიდეოკასეტებიდან იყო შეყვანილი და თითოეული კასეტისთვის ერთი კონკრეტული მეტადატა ინფორმაციის შეყვანას აზრი არ ექნებოდა. თითო საათიან ვიდეოფაილებში ხომ რამდენიმე ათეული განსხვავებული კადრია, განსხვავებულ ადგილას და დროში გადაღებული, შესაბამისად ეს მეთოდი არ ივარგებდა.

ფილმის საერთო კომპოზიციის/მოზაიკის შექმნისას მნიშვნელოვანი ხდება ნებისმიერი ნატეხი: მუსიკა, ხმაური, კადრი, რომელიც სხვა კადრთან ურთიერთქმედებს, თუ გადასვლა კადრიდან კადრზე, რომელიც აგრძელებს თხრობას ან პირიქით წყვეტს და ახალს იწყებს. ნებისმიერი სამონტაჟო წყობა ახალ მოზაიკურ ელფერს წარმოქმნის და თუ ამ საერთო კომპოზიციის რამე საჭოჭმანო ადგილი აღმოჩნდა, ინგრევა და იწყება საერთო კომპოზიციის ხელახალი აწყობა. ფერადი ნატეხებისგან შემდგარი ერთიანი ნა-

წილის სხვაგან გადატანა, ასევე არღვევს თხრობის მიმდევრობას, რამაც შესაძლოა მოითხოვოს ზოგიერთი კადრის ამოღება, ნათქვამი ფრაზის გადატანა, მუსიკის შემცირება ან ამოგდება და ა.შ. ეს გაუთავებელ პროცესს გავს, სანამ არ მიაღწევს სრულფასოვნებას... და აქაც, შესაძლოა, რაღაც ისე არ იყოს, როგორც შენ გინდა.

აქ გამოგვჩნა სამაყურებლო, გარეშე პირის თვალი, რომელიც ისე არ აღიქვამს, როგორც ავტორი. რეჟისორი უკვე „გათქვეფილია“ მასალაში და რეალური აღქმა ეკარგება, მან ყველაფერი თავისებურად დააღაგა და ჰგონია, რომ მიაღწია სრულფასოვან სამონტაჟო წყობას.

4. აქ იწყება მეოთხე ეტაპი, როდესაც რეჟისორთან ერთად პროცესში ხელახლა ერთვება მემონტაჟე. მისი უპირატესობა – მას მეტი მასალა აქვს ნაწიხი და ასევე ფილმს ხედავს თავისებურად, მას უკვე შექმნილი აქვს საკუთარი წარმოდგენა. ამას ემატება რეჟისორის დავალება – შეხედოს კრიტიკული თვალით. და იწყება მოზაიკის ახლებური წარმოდგენა, ვინაიდან მონტაჟის რეჟისორი ხედავს ნაკლოვანებებს: ფრაზებში, ვიზუალურ ნაწილში, მუსიკალური გაფორმების ნაწილში. ასევე, ზოგიერთი ხმოვანი ნაწილი იმდენად საინტერესო და მნიშვნელოვანია, რომ ითხოვს გამოსახულების შეცვლას. მუსიკა ზოგიერთ ადგილას მთლიანად ითხოვს კადრების გადაწყობას კონკრეტულ ტემპორითში.

კამათი გადადის მტკიცებულებებში: ფილმში წარმოდგენილ ემოციას სჭირდება გაძლიერება... ზოგი რამ ზედმეტია, ზოგი კი საერთოდ არ ჩანს. ეს უკვე მეტისმეტია... ეს ნიშნავს სამუშაოს ხელახალ დაწყებას... არადა, მემონტაჟე მართალია, თურმე კიდევ ყოფილა მნიშვნელოვანი მარცვლები, რომელთაც ყურადღება ვერ მიექცა, ხოლო ზოგიერთი უბრალოდ აღარც კი მახსოვდა. ამხელა მასალაში მართლაც შეიძლება ჩაიკარგოს ადამიანი...

ამ შემთხვევაში **მოზაიკა უნდა დაინგრას**, ოღონდ ისე, რომ დარჩეს მსხვილი ფრაგმენტები, რომელთა შეერთებას უზრუნველყოფს ზოგი ამოყრილი და ზოგიც ახალი ჩასამატებელი (სარეზერვო) დეტალი.

იმისათვის, რომ კიდევ ბევრჯერ არ იყოს ეს პროცესი საკეთებელი, საჭიროა სხვა კომპეტენტური ადამიანების აზრის გათვალისწინება, ვინაიდან რეჟისორიც და მემონტაჟეც პროცესში უშუალოდ ჩართული პროფესიონალებია, რომელთაც უკვე ბევრჯერ

აქვთ ნანახი ერთი და იგივე. ეს კი მნიშვნელოვნად უშლის ხელს გარეშე აღქმას.

გადაწყვეტილება:

უნდა ავიღოთ პაუზა, დროის ინტერვალი. ვანახოთ ფილმის არსებული ვერსია რამდენიმე გარეშე პირს, ადამიანებს ვისი რჩევაც შესაძლოა გამოგვადგეს ფილმის ბოლო ვერსიის შექმნაში, ვინაიდან მნიშვნელოვანია მათი აღქმა, როგორც მაყურებლის. ამის შემდეგ უნდა ჩავინიშნოთ შენიშვნები, გავიაზროთ რომელი რჩევა უფრო გამოსადეგია ფილმისთვის და მხოლოდ ამის შემდეგ შევქმნათ ფილმის საბოლოო ვერსია.

გარდა ამისა, პაუზა რეჟისორისთვისაც მნიშვნელოვანია, ის უნდა მოწყდეს მასალას გარკვეული დროით, რათა შემდეგ დაეხედოს ახლებური შეგრძნებები, ვინაიდან ის ახლა მიჯაჭვულია საკუთარ წარმოდგენაზე.

გარკვეული დროის შემდეგ, რამდენიმე კომპეტენტური პირის მხრიდან, მოდის შენიშვნები და რჩევები ფილმზე, რასაც ინიშნავს რეჟისორი და გაიაზრებს. ყველა ადამიანს საკუთარი წარმოდგენა აქვს და რაც უფრო მეტს აჩვენებ, მეტი განსხვავებული შენიშვნა გროვდება. ამიტომ, აქაც საჭიროა ზოგიერთის გაცხრილვა. გამოიხშირება ისეთი შენიშვნა, რაც რეჟისორისთვის კატეგორიულად მიუღებელია და შესაძლოა მისმა გათვალისწინებამ სრულად შეცვალოს ფილმის შინაარსი, ემოცია, აღქმა და მისთ.

ახლა რეჟისორსაც აქვს საკუთარი შენიშვნები, ვინაიდან დრომ თავისი ქნა და იმოქმედა ფილმის ახლებურ შეგრძნებაზე.

5. იწყება მეხუთე, ყველაზე მნიშვნელოვანი ეტაპი, რომელშიც ისევ ნაცადმა ხერხმა უნდა გაამართლოს. მონტაჟში შესწორებების შეტანას მნიშვნელოვნად ეხმარება სწორედ მოზაიკური ნატეხების აღწერილობა, რომელიც გვეხმარება უამრავ გაბნეულ მასალაში, სამონტაჟო ბილიკებზე (რომელიც რამდენიმეა) მოვძებნოთ ის საჭირო ფრაგმენტი და ჩავსვათ იქ, სადაც მოერგება და წარმოქმნის მთლიანობას.

იხ. ფოტო წყარო¹

¹ <https://www.wsj.com/articles/mosaic-conservation-in-an-ancient-site-1438707183>



რეჟისორი დამოუკიდებლად მუშაობს, რამდენჯერმე უბრუნდება აწყობილ ნაჭრებს და უყურებს გულმოდგინედ, რათა ზუსტად შეიგრძნოს თუ რა სჭირდება. ახლა ის ეტაპია, როცა ტექნიკა შეგრძნებების დონეზე უნდა გადავიდეს. გრძობამ და ემოციამ უნდა გიკარნახოს მოზაიკის ფრაგმენტის აუცილებლობა, რათა მოკიდო ხელი და ჩასვა იქ, სადაც მისი ადგილია. ყოველ აუდიო თუ ვიზუალურ ფრაგმენტს, ყოველ დეტალს აქვს მნიშვნელობა. საკმარისია ერთი მცირედი ნაწილის მოკლება... და მთლიანობა დარღვეულია, ან თხრობის ემოცია იკარგება. მაშინ საჭიროა მსგავსი, მაგრამ სხვა დეტალით ჩანაცვლება. ავტორი იჭედება გადაწყვეტილების მიღებისას, ვინაიდან ზოგიერთი კადრი, ფრაგმენტი ისე ორგანულად ზის იმ სივრცეში, რომ მისი ამოღება შეუძლებელია.

მონტაჟის პროცესი უსასრულოდ რომ არ გაგრძელდეს, ყველაფერთან ერთად, საჭიროა ისეთი შეგრძნების გამომუშავება, რომლის დროსაც შემოქმედი ავტორი (რეჟისორი) ხვდება, სად გაჩერდეს, როდის აღარ ახლოს ხელი ახალ ქმნილებას. ეს ძალიან მნიშვნელოვანია, ვინაიდან გარკვეული დროის გასვლის შემდეგ ფილმის ხელახალმა ნახვამ შესაძლოა ნაკლოვანების ახალი შეგრძნება წარმოშვას. ასე დაუსრულებლად ვერ გაგრძელდება მონტაჟი, ამიტომ ოდესღაც უნდა დაესვას საფინალო წერტილი.

შერჩეულმა სამონტაჟო მეთოდმა პრაქტიკულად გაამართლა, აღნიშნული ფილმის მონტაჟი დასრულდა და შეადგენს 87 წუთს.

მოზაიკური მონტაჟის საბოლოო განმარტების ჩამოყალიბება შეიძლება შემდეგნაირად: ეს არის კინომონტაჟის მეთოდი, მკაცრად გაწერილი სცენარის გარეშე, რომელშიც გამოიყენება მასალის მოზაიკური აწყობის პრინციპი, ხოლო შემავალი კომპონენტები (კადრი, სცენა, ეპიზოდი, სამონტაჟო გადასვლა, მონტაჟური ხერხი, სიტყვიერი ფრაზა, მუსიკა, ხმაურები და სხვა) ქმნიან ისეთ ერთიან, მჭიდრო კომპოზიციას, რომ ნებისმიერი მცირე დეტალის ამოღება ან ჩანაცვლება არღვევს მის მთლიანობას და/ან შესამინევს ხდის მას. მონტაჟის ამ რთული სტრუქტურულიდან გამომდინარე, ფილმის მოზაიკურ სახიერ მთლიანობას მაყურებელი აღიქვამს ფილმის სრულად ნახვისა და გააზრების შემდეგ.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Rabiger, Michail. Directing The Documentary. New York: Focal Press, 1998.
- Соколов А. Монтаж: телевидение, кино, видео. М., „625“, 2001.
- Тарковский А. Уроки режиссуры. Москва, ВППК, 1992.

Giorgi Kharebava,
Theatre and Film Georgia State University,
Assistant professor

MOSAIC MONTAGE

Summary

Any story has a beginning and an end, no matter how interesting or uninteresting it may be. A number of developmental layers are involved in the middle of the storytelling. Maybe the story is told through words, gestures, or by any means of transmission. Completed work - film (as literature, music, play, etc.) is a whole and the story develops linearly over time because it is subject to the passage of time and no matter when it tells us what, it still tells us in one sorted line. If we watch selectively, jump through the episodes we may not understand anything or at least we may not understand what the author wanted. That's why we follow the narrative line which the author offers us.

Let us now imagine that this unified structure of the narrative is not a linear structure but a whole, colorful mosaic. It is arranged by the author in a mosaic, but you as the viewer look at it linearly, and finally, after watching the film in its entirety, it appears in your mind as a united mosaic image.

What is each piece of the mosaic? Depending on their different sizes, in the case of a film image, it could have been: a shot, a combination of several shots, a scene, an episode. In a sound of film, it would be: a word, a sentence, an emotion conveyed by several sentences, an exhalation, a specific noise, a piece of music, and so on.

Assembling a mosaic requires talent and experience, so that instead of a work of art, it does not turn out to be a shiny floor. . .

The film director works independently, returns to the assembled pieces several times and watches diligently to get exactly what he needs. Now is the stage when technics have to move to the level of sensations. Feeling and emotion should dictate the need for

a fragment of the mosaic in order to grasp it and put it where it's in place. Every audio or visual fragment, every detail matters. It is enough to cut one small part... and the integrity is broken, or the emotion of the narrative is lost. Then you need to replace it with a similar but different detail.

The author gets stuck in making a decision, as some of the shots, fragments sit so organically in the space that it is impossible to remove them. In order for the editing process not to continue indefinitely, after all, it is necessary to produce a feeling during which the creator-author (film director) realizes where to stop, do not touch the new creature.

This is very important because re-watching the movie after a certain time of time may give rise to a new feeling of a blemish. The montage cannot continue like this indefinitely, so the final point must be reached someday.

Mosaic editing is a method of cinematic editing, without a strictly written script, in which the principle of mosaic assembly of the material is used, and the input components (frame, scene, episode, editing transition, editing method, verbal phrase, music, noises, etc.) form such a united strong composition that the removal or replacement of any small detail violates its integrity and/or makes it noticeable. Due to this complex structure of the montage, the viewer perceives the mosaic integrity of the film after seeing and understanding the film in its entirety.

მუსიკოლოგია
MUSIC STUDIES

გვანცა ღვინჯილია,
თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო
კონსერვატორიის ასოცირებული პროფესორი,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის მოწვეული პედაგოგი

გრიგოლ რობაქიძის წერილები ექსპრესიონიზმსა და თანამედროვე მუსიკაზე

იმ ქართველი მწერლების სია, რომლებიც ევროპულ მუსიკაზე წერდნენ, არც თუ მრავალრიცხოვანია. ეს ტენდენცია ფიქსირდება მე-20 საუკუნის დასაწყისიდან, როდესაც ქართველ ახალგაზრდებს ევროპულ საგანმანათლებლო სივრცესთან პირდაპირი წვდომის საშუალება მიეცათ. ცხადია, მუსიკის კვლევა სპეციფიკურ განათლებას მოითხოვს, რის გამოც მწერლისთვის მუსიკა მარგინალურ სფეროდ რჩება. მეტი სითამამით გამოირჩევა ხოლმე მხატვრობასა და თეატრალურ ხელოვნებასთან დაკავშირებული პრობლემატიკის ანალიზი. მე-20 საუკუნის დასაწყისში, როდესაც საქართველოში საფუძველი ჩაეყარა ინტერდისციპლინურ კვლევებს, ქართული მოდერნიზმის ორი წარმომადგენელი ევროპულ მუსიკაზე ამ ტიპის ნაშრომებს წერს. 1937 წელს კონსტანტინე კაპანელმა „ორგანოტროპიზმის“ (კ. კაპანელის ტერმინი) მეთოდით გააანალიზა ევროპელი კომპოზიტორების შემოქმედება; მოდერნიზმის კიდევ ერთმა წარმომადგენელმა, ქართული ფსიქოლოგიური რომანის ერთ-ერთმა ფუძემდებელმა, გრიგოლ რობაქიძემ კი ბევრად ადრე გამოაქვეყნა ინტერდისციპლინური ესეები ხელოვნებასა და მუსიკაზე (1924 წ.). ნაშრომები, რომლებიც საქართველოში ევროპულ კულტურაზე არსებული ლიტერატურის მხრივ ერთგვარ ვაკუუმს ავსებენ, ისტორიული მნიშვნელობითაც გამოირჩევა და წინ უსწრებს ჩვენში მუსიკისმცოდნეობის, როგორც დარგის ჩამოყალიბებას. ამ წერილებში ზოგადად სახელოვნებო და მუსიკალური პროცესების მასშტაბური ხედვა მათივე ავტორე-

ბის ამროვნების სიღრმის შესატყვისია და დღემდე ღირებულ დებულებებს ეფუძნება.

რობაქიძის საანალიზოდ შერჩეული სტატიები საქართველოში იმ ხანად ახლად ფეხადგმულ ესეის ჟანრს განეკუთვნება და მწერლის რომანების მსგავსად, ორიგინალური ფორმით, შინაარსით და წერის მანერით გამოირჩევა. მინიატურული პროზის შემქმნელი მწერლის ნატურა ყველაზე მეტად სწორედ ესეის ჟანრს შეესატყვისება. „ლიტერატურისათვის ახალ ჟანრში ესეისტიკაში გამოვლინდა მწერლის მხატვრული მეტყველებისათვის დამახასიათებელი ლაკონურობა, ფრაზის სისხარტე, სათქმელის მკვეთრად მოჭრა, სახელდებითი წინადადების გამოყენების ჩვევა და სხვ.“¹

მცირე ფორმატის მიუხედავად, ესეები შინაარსობრივად საოცრად ტევადია; მასში დიდძალი ინფორმაცია ისე ოსტატურადაა კონდენსირებული, რომ ისინი ვრცელი გამოკვლევის პრობლემატიკას მოიცავენ. ესეებში ჩადებული იდეის სწორი ინტერპრეტაცია ძალაუნებურად ითხოვს მკითხველისგან მწერლობის, სალიტერატურო კრიტიკის, ფილოსოფიის, ფსიქოლოგიის, სოციოლოგიის, ხელოვნების სტილებისა და მიმართულებების ცოდნას ქვის ხანის გამოქვაბულის მხატვრობის სიმბოლიკიდან მოყოლებული თანამედროვე ხელოვნების ჩათვლით. ცხადია, არსებობდა გარემო, რომელშიც რობაქიძის ამროვნებას გასავალი ჰქონდა. იმ ხანად საქართველოში გამოცემული ჟურნალები თუ კრებულები აერთიანებდა სიღრმისეულ გამოკვლევებს თანამედროვე ფილოსოფიასა და კულტურაზე, რაც თავისთავად მეტყველებს ქართველი მკითხველის მაღალი ღირებულებების სისტემასა და მზაობაზე. რობაქიძის წერილები რომ ინტელექტუალური საზოგადოებისთვის იყო გათვლილი ისიც მეტყველებს, რომ მწერალი მკითხველს ყოველგვარი შემზადების გარეშე აწოდებს სხვადასხვა მოამბროვნების ციტატებს, ხშირად არც კი უთითებს მათი ავტორების სახელს ან ნაშრომის სათაურს. რობაქიძემ, რომელმაც მნიშვნელოვნად განსაზღვრა ევროპეიზმის დომინაცია ქართულ მწერლობაში, უზარმაზარი საამბროვნო სივრცე შექმნა. იგი დიდ როლს ანიჭებდა საგანმანათლებლო ტიპის საჯარო გამოსვლებს და სტატიებს ქართულ თეატრზე, თანამედროვე დასავლურ ლიტერატურასა და ხელოვნებაზე. მისთვის ხელოვნებაში სიახლე სოციალური ცვლილებების

¹ ყაველაშვილი, პროზა, 2016, გვ.139.

თანმდევია: „დღევანდელი ხანა სოციალური რევოლუციის ხაზებში მიდის. იწყება ახალი ციკლი კულტურის. ეპოქა ინდივიდის უთმობს ადგილს ეპოქას მასსებისას, დღეს მასსიური განცდა რიტმია თვითონ სიცოცხლისა. ინდივიდს რჩება საკუთარი განუკვეთელობა და თუ გნებავთ განდევილობაც, მაგრამ ყოველი ეს ხდება მასსების გაშლის ფონზე.

ამის მიხედვით იცვლება თვითონ ესთეტიური აპერცეპცია მსოფლიოსი. საგანნი და მოვლენანნი დღეს ხელოვნითს მხერას სხვანაირათ ეჩვენებიან. იცვლება თანვე ტეხნიკაც ხელოვნით ჩამოსხმისა, მასალაც განსხეულების სხვარიგად ირჩევა. აეროპლანის ხანაში გაფრენის ფენომენი გადმოიცემის რკინის შეგზნებით და არა ბუმბლიანი ფრთებით“.¹ პროგრესზე ორიენტირებული ინტელექტუალების დაჯგუფება „ცისფერყანწელების“ იდეური მეთაური, ამ გაერთიანების წევრების მსგავსად, თანამედროვე დასავლური კულტურის პროპაგანდას ისახავდა მიზნად.

თუკი კაპანელი მუსიკალური კლასიკით დაინტერესდა, გრიგოლ რობაქიძე ექპრესიონიზმის, იმპრესიონიზმის, სიმბოლიზმის ესთეტიკის მისეულ ხედვას გვთავაზობს. საყოველთაოდაა ცნობილი, რომ ქართული მითოლოგიური არქეტაპების და თანამედროვეობის იდეალური სინთეზი ქმნის რობაქიძის შემოქმედების ქვაკუთხედს. შტეფან ცვაიგი „გველის პერანგის“ გერმანული გამოცემის წინასიტყვაობაში წერდა – „რა მდიდარია საქართველო მითიური ძალებით, საგსე ჰეროიკული გონით და ამავე დროს თანამედროვეობისაკენ სწრაფვით, ეს პირველად ახალგაზრდა მწერლის ამ წიგნიდან გავიგე.“² მართებულად აღნიშნავს იტალიელი ქართველოლოგი ლუიჯი მაგაროტი – „რობაქიძე ესწრაფვოდა ისეთი ხელოვნების თეორიისა და პოეტური ტექნიკის მიღწევას, რომელიც ქართული ავანგარდის შიგნით ამროვნების ალტერნატიული მიმართულება უნდა ყოფილიყო“.³ ცხოვრების თანამედროვე ხედვის გამო, უნგრელმა მწერალმა ნიკოს კაზანცაკმა რობაქიძეს ვიზიონერი უწოდა.⁴

შემთხვევითი არ გახლდათ რობაქიძის დაინტერესება მისი თანამედროვე ევროპული ხელოვნების თეორიით და მუსიკით.

¹ რობაქიძე, რევოლუცია, 1921, გვ. 1.

² ყაველაშვილი, პროზა, 2016, გვ. 18.

³ იქვე, გვ. 87

⁴ სალია, რობაქიძე, 1964, გვ. 4.

მწერლის ნაწერების შინაგან მუსიკალობას ქართველი და ევროპელი ავტორები ხშირად უსვამენ ხაზს. რობაქიძეს, რომელმაც სამეცნიერო ტერმინოლოგიაში ერთ-ერთმა პირველმა დაამკვიდრა ტერმინი „ვერსიფიკაცია“, აინტერესებდა სიტყვის მუსიკალური, აკუსტიკური მხარე, ქართული ფონეტიკის ბგერწერითი სილამაზის და შინაარსობრივი პლანის შერწყმა. ემიგრანტი პოეტი მინდია ლაშაური, რომელმაც მას ქართველი ორფეოსი უწოდა, წერდა - „გრიგოლ რობაქიძის ენა მშვენიერებაა, პოეტი საოცრად აქანდაკებს მას და ამისგან ჰქმნის იშვიათ მუსიკალობას“.¹ ისტორიკოს მიხეილ (მიხაკო) წერეთლის აზრით, მწერლის ნააზრევი სიმფონიის მოსმენას უტოლდება, რომელიც პირველივე ბგერის გამოცემისთანავე გიპყრობს. „არ მეგულება არც ერთი სხვა მწერალი, რომელსაც პროზით მოთხრობა სიტყვათა მუსიკად, სიმფონიად გადაექციოს ისეთი საკვირველი ხელოვნებით, როგორც შენ შესძელი... ეს სიმფონია საქართველოს მიწაზე აღესრულებს...“.² ემიგრანტი ისტორიკოსი კალისტრატე სალია რობაქიძის რომანებში პოულობს ენობრივ მელოდიას „რომელიც საშუალებას არ იძლევა იგი რომელიმე ლიტერატურულ ფორმაში მოათავსო“.³ არაერთხელ აღნიშნულა „ლამარას“ მუსიკალობა. მას სიმფონია-დრამა ან დრამატული სიმფონია უწოდა რუდოლფ კარმანმა.⁴ სიმფონიად შეაფასეს იგი რომენ როლანმაც, რუსთველოლოგმა, ენათმეცნიერმა ვუკოლ ბერიძემაც და მიხაკო წერეთელმაც.⁵ სხვათაშორის „ლამარას.“ მეოთხე მოქმედების დაწერის მოტივაცია გახლდათ 1924 წელს ვანო სარაჯიშვილის სიკვდილით გამოწვეული უზარმაზარი ტკივილი; რობაქიძის განსახილველი სტატიები სწორედ ამ წელს დაიბეჭდა. მისტერია „ლონდაც“ მუსიკასთან კავშირში განიხილება ხოლმე. რომენ როლანისთვის ის მუსიკალური არქიტექტურის მქონე დრამაა,⁶ რუდოლფ კარმანიც თვლის, რომ „ლონდა“ „თავისი უბრალოებითა და საორქესტრო ფორმით ემსგავსება ბერძნულ ტრაგედიას. ის გამოწვეულია უმთავრესად მისი მაგიური გამოვლინებით და შინაგანი მუსიკალური კომპოზი-

¹ ლაშაური, ორფეოსი, 1964, გვ. 29.

² ყაველაშვილი, პროზა, 2016, გვ. 27.

³ სალია, რობაქიძე, 1964, გვ. 7.

⁴ კარმანი, რობაქიძე, 1964, გვ. 19.

⁵ ლაშაური, ორფეოსი, 1964, გვ. 33.

⁶ სალია, რობაქიძე, 1964, გვ. 8.

ციით“.¹ რობაქიძის მუსიკისადმი დამოკიდებულება ჩანს თუნდაც მის ერთ გამონათქვამში, რომლის თანახმად საქართველოს არსი გაცხადებულია „ქართულ სიმღერაში (რომელიც ღმერთებისაა)“.²

მწერლის ნაშრომებში ხელოვნების და მუსიკის თეორიის შესახებ, პრობლემა რაციონალურადაა გააზრებული, საკითხები მოწოდებულია თეზისებად. მსჯელობა კონსტრუქციული ხასიათისაა. აზრის გადმოცემის სიცხადე, ყოველგვარი ფსიქოლოგიზმისგან დაწმენდილობა, მკაფიოება, კონსტრუქტივიზმის ტენდენციებს მოგვაგონებს მუსიკაში. რობაქიძის წერილებში ვლინდება ექსპრესიონისტული წერის მანერა, რაც სრულიად ბუნებრივია. იგი ხომ კონსტანტინე გამსახურდიასთან ერთად, ექპრესიონიზმის იდეოლოგიად მოიაზრება ქართულ მწერლობაში. მხატვრული ინტუიციის წყალობით ზუსტად მოძიებული დაკვირვებები საინტერესო პასაჟები აღიქმება. თანამედროვე ხელოვნების ესთეტიკაზე წერისას, თავადაც შესაფერისი სამეცნიერო აპარატით და მეთოდოლოგიითაა აღჭურვილი.

რობაქიძე ექსპრესიონიზმის ესთეტიკის ანალიზის მეტად ორიგინალურ გზას ირჩევს; ცდილობს მკითხველი ამ მიმდინარეობის არსში ჩაახედოს ამონარიდებით უცხოელი (ძირითადად გერმანელი) მწერლების – მაქს პიკარის, ლუდვიგ რუბინერის, კაზიმირ ედშიტის, იულიუს ბაბის, ვილჰელმ ჰაუზენშტაინის, თეოდორ დოიბლერის ნააზრევადან. მაგრამ როგორია ლიტერატურის დამოწმების სტილი? საქმე გვაქვს არა კომპილაციასთან, არამედ სიღრმისეული კონცეფციის ხორცშესხმასთან ავტორიტეტების ციტირების გზით. ეს მთელი ხელოვნებაა. გამოყენებული მოსაზრებები, ალბათ, სხვა ლიტერატურულ სივრცეში ვერც შეხვდებოდნენ ერთმანეთს, მაგრამ რობაქიძეს მიჰყავს მსჯელობის უწყვეტი ხაზი მიზეზ-შედეგობრივი კავშირებით, ამიტომ არგუმენტირებისთვის მოხმობილი ეს ციტატები ესეის სამშვენიისად აღიქმება;

ექსპრესიონიზმზე დაწერილი ესეის მიზანი ამ მოვლენის ფენომენოლოგიური ბუნების აღწერაა. რობაქიძისთვის ექსპრესიონიზმიც და იმპრესიონიზმიც რეალიზმიდან გაქცევის შედეგია. ნატურალიზმის, იმპრესიონიზმის და ექსპრესიონიზმის მისეული ფორმულები საგნის სხვადასხვა ტიპის აღქმას ეფუძნება. თუ ნატუ-

¹ კარმანი, რობაქიძე, 1964, გვ. 16

² ყაველაშვილი, პროზა, 2016, გვ.33

რალიზმის ესთეტიკა ხელოვნების ენერჯიას საგნის ზუსტ გადმოცემაზე ხარჯავს, იმპრესიონისტულ ნიმუშში საგანი პიროვნების შთაბეჭდილების პრიზმაში ტარდება. რობაქიძე იზიარებს ედუარ მანეს ხედვას პირველადი შთაბეჭდილების ქალწულებრივ სისუფთავეზე. მისთვის პასიური ასახვის ეს პროცესი საგნის იმწუთიერ აღქმას ეფუძნება და არა გარკვეული დროის შემდეგ რეკონსტრუირებას გონებაში. სხვაგვარად აღქმული საგანი ფიქრის პროცესის შედეგი იქნება და ვერ აიცილებს სუბიექტივიზმს. პირველადი შთაბეჭდილების დაფიქსირებისას ფიგურა კარგავს მნიშვნელობას, ქრება პერსპექტივის კანონები. შემთხვევით არ მიიჩნევს რობაქიძე იმპრესიონისტულ მხატვრობას ახლომხედველთა ხელოვნებად, რომლისთვისაც დომინანტია ცის, წყლის სტიქიასთან და ფლორასთან დაკავშირებული მწვანის და ლურჯის ტონაცია. ზეობს პლენერის ხილვით წარმომოხილი კოლორი, ფერადი ლაქები. რობაქიძისთვის იმპრესიონიზმის მოკავშირე ნატურალიზმთან ბრძოლაში ექსპრესიონიზმი, თუმცა ეს უკანასკნელი მის თვალში უფრო მაღალ შეფასებას იმსახურებს, რადგან საგანი დანახულია არა პასიური ტვრეტით, არამედ სულში ტრანსფორმაციის შედეგად. თუ იმპრესიონიზმში კონტურების არარსებობის გამო ხდება „საგნების ურთიერთმიქცევა“ (გულისხმობს ერთმანეთში განზავების ილუზიას) და ისინი ქაოსში ინთქმებიან, ექსპრესიონიზმმა საგანი ქაოსიდან გამოიყვანა. ესაა სულის აქტივიზმი, სადაც სულობა მეტაფიზიკური ცნებაა, რადგან საგნის არსში ჩაძირვას, მისი წმინდა ლოგიკის განსაზღვრას და გარდაქმნას გულისხმობს. პოლ გოგენის სიტყვები „განზე ბუნება, უკან სურათისკენ“ რობაქიძისთვის გერმანიაში გაშიფრული პაროლია. გერმანელის ცნობიერებისთვის იმპრესიონიზმი იმ უბრალო მიზეზის გამოა შეუთავსებელი, რომ მას პასიური ტვრეტა არ შეუძლია და სრულად იღებს პასუხისმგებლობას საგნის სულში გარდაქმნაზე (თუნდაც ეს მტანჯველი პროცესი იყოს). რობაქიძის აზრით, ამ დროს ადამიანი ენერჯიას ხარჯავს არა ანატომიური გრძნობებისთვის, ან სულიერ ფსიქოლოგიურ პროცესებში გასარკვევად, არამედ ელტვის კოსმიურ ყოფას, ლამობს უფალთან კავშირს და რადიკალურად ემიჯნება რომანტიზმს. განცდების ატომიზმს, დანაწევრებულობას ჩაანაცვლებს მარადისობაზე პროცირებული კოსმიური გრძნობა, რომელმაც ყველა სხვა გრძნობათვის თავში მოაქცია; სულის ამგვარი აქტივაციის შედეგად ყოვე-

ლივეს ღვთის კვალი ატყვია, ხოლო კოსმიურ გრძნობასთან მისასვლელი გზა ექსტაზია. ეს უკანასკნელი რობაქიძეს ესმის, როგორც წამებში კონდენსირებული სულის ხანგრძლივი გამოცდილება, სიკვდილის წინ გონებაში „გადარბენილ“ განვლილ სიცოცხლეს რომ ჰგავს. ექსტაზში სული პოულობს ახალ რიტმს, სიტყვა იძენს ახალ ძალას, ამიტომ ექსპრესიონიზმის ქმედითი ფორმა ექსტაზია. სხვათაშორის, რობაქიძის მოსაზრება, რომლის თანახმად, სამყაროს და საგნების აღქმის ბუნება გერმანელის ცნობიერებაში მისტიკურთანაა შეკავშირებული, მოგვიანებით თომას მანის განხილვის საგნად იქცა ესეიში – „გერმანია და გერმანელები“ (1945 წ.).

ექსპრესიონიზმი, რომელიც ყველგან კოსმიურ გრძნობებს პოულობს, რობაქიძისთვის ასოცირდება ნიაღვართან, გრიგალთან, რის ნიშნებსაც ელ გრეკოს, მათიას გრუნევალდის, ალბრეხტ დიურერის შემოქმედებასა და ქიმიერიზმად შეფასებულ გოთიკის ზენატურალიზმშიც ხედავს. რობაქიძე მკვეთრ სადემარკაციო ხაზს ავლებს ექსპრესიონიზმსა და სიმბოლიზმს შორის. მისი აზრით, ფუჭია ექპრესიონიზმის რუსულ კულტურაში ძიება, რადგან სლავური პოეზია უფრო სიმბოლიზმისკენ იხრება. ექსპრესიონიზმისა და იმპრესიონიზმის ჟანრულ პრიორიტეტებსაც იმავე მიზეზებით ხსნის; პიროვნულ გრძნობებსა და ფსიქოლოგიაში ჩაღრმავება პოეზიის საქმეა, ამიტომ სიმბოლიზმი ლირიკის პრეროგატივაა და საუცხოოდ ვლინდება კიდევ ფრანგულ და რუსულ პოეზიაში. ექპრესიონიზმი კი გერმანელების დრამებში პოულობს ბუნებრივ გარემოს, იქ სადაც კოლექტივის მონოლითური ნება დომინირებს. რეალურად ექსპრესიონიზმს რობაქიძე მიმართულებად არც მიიჩნევს, მას უფრო სამყაროს განცდის სრულიად ახალ მეთოდს უწოდებს და თუკი მაინც ეთანხმება საყოველთაო მოსაზრებას – ექსპრესიონიზმი, როგორც მიმართულება, მისთვის მხოლოდ გერმანულ მოვლენაა. ანალიზის საინტერესო ფაზა უკავშირდება მსჯელობის სოციალურ-პოლიტიკურ სიბრტყეში გადატანას. მსჯელობის ლოგიკა შემდეგია – მილიტარისტულად დამარცხებული გერმანია სულიერად თავს მაინც გამარჯვებულად მიიჩნევს, რადგან კათარსისის უნარი გააჩნია. ამ კათარსისში ბუდობს სწორედ ექსტაზი – ექსპრესიონიზმის ხერხემალი. ასეთია რობაქიძისთვის სამყაროს განცდის ახალი მეთოდის უნივერსალობა.

წერილში იმპრესიონიზმის შესახებ („ძიებანი თანადროულ მუსიკაში“) განიხილავს ფრანგი მუსიკოსების ძიებებს. მხედველობაშია კ. დებიუსის შემოქმედება და შემდგომი ფრანგული მუსიკის ბედი. ხაზგასმულია „ფრანგული ექვსეულის“ მცდელობა აღედგინათ ეროვნული მუსიკა. იმდენად, რამდენადაც ეს საგანმანათლებლო ტიპის სტატიაა, რობაქიძე ახსენებს მკითხველს, რა არის მუსიკალური ფუნქციონალური სისტემა და რა გზით მოახერხეს თანამედროვე კომპოზიტორებმა ტონალობიდან გასვლა, როგორ გააფართოვა დებიუსიმ ტონალობის საზღვრები მთელტონიანი და ხუთსაფეხურიანი გამით, ამ გაფართოვების შედეგაც როგორ წარმოიქმნა ახალი აკორდები (ნონაკორდი, უნდეციმაკორდი, ტერცდეციმაკორდი), რამდენად მნიშვნელოვანია რიტმის ფუნქცია. ავტორი აღნიშნავს, რომ კ. დებიუსიმ ფრანგული მუსიკა რ. ვაგნერის გავლენისგან „იხსნა“, თუმცა რუსეთში ყოფნამ რუსულ მუსიკაზე დამოკიდებული გახადა; კ. დებიუსის მუსიკაში ტონალობის გაფართოვების მცდელობას სწორედ რუსული მუსიკის გავლენას მიაწერს, სადაც პირველად დაფიქსირდა ეს პროცესი. მხედველობაში აქვს ალექსანდრე დარგომიუსკის ოპერა – „ქვის სტუმარი“. მწერლის აზრით, მრავალი სიახლე, მათ შორის ფუნქციონალური სისტემიდან გასვლის სხვადასხვა გზა, სწორედ რუსულ მუსიკაში დაისახა, ერთი მხრივ ალექსანდრე სკრიაბინის, მეორე მხრივ კი ი.სტრავინსკის ნაწარმოებებში (პოლიტონალობა). კ. დებიუსის მუსიკას ადარებს პოეტურ სიმბოლიზმს. მეტად არსებითი ანალოგიებია დაჭერილი კ. დებიუსის მუსიკასა და იმპრესიონისტების სტილს შორის; ორივეგან დაფიქსირებულია მკაფიო კონტურების მოსპობა, რასაც რობაქიძე საგნების „სხმას“ უწოდებს, რომლის დროსაც ისინი ერთმანეთში ინთქებიან, ხოლო დებიუსის მუსიკაში აფიქსირებს „ლანდურს“, „სხმულს“, „დენილს“, „თავისუფალ მელოდიას“, კლასიკური ფორმების ნგრევა რომ გამოიწვიოს.

დაბეჭდვით ვერ დავამტკიცებთ, დაწერილი აქვს თუ არა რობაქიძეს სხვა წერილები ევროპულ მუსიკაზე, რადგან დღემდე არ გვაქვს წვდომა მწერლის სრულ მემკვიდრეობასთან. მისი ნააზრევი სამ ენაზე (ქართული, გერმანული, რუსული) სხვადასხვა ქვეყნის პერიოდიკაში ან პირად არქივებშია გაბნეული. ცხადია, არსებობს კიდევ ერთი ფაქტორი, რის გამოც რობაქიძის მემკვიდრეობა ვეროვნად არაა შესწავლილი. ცნობილი მიზეზების გამო, მისი ნა-

აზრევის გაცნობა საბჭოთა კავშირის დანგრევის შემდეგ გახდა შესაძლებელი. მუსიკისმცოდნე გულბათ ტორაძე რობაქიძის შემოქმედების შესახებ წერდა – „ჩუმად, ხელიდან ხელში გადაცემდით აკრძალული წიგნების ხელნაწერებს და ვოცნებობდით იმ დროზე, როცა საშუალება მოგვეცემოდა თავისუფლად გვემსჯელა მათ შესახებ“.¹

საანალიზოდ შერჩეული ესეები კი კიდევ ერთხელ გვარწმუნებს რობაქიძის მხატვრული სიტყვის ძალაში. მისთვის „სიტყვა ფიქრის სხეულია“; თითოეული ფრაზის უკან, მართლაც, ხანგრძლივი ფიქრის პროცესია. ნააზრევის ფასს კი ერთიორად ზრდის ის გარემოება, რომ ის გერმანიაში სიცოცხლეშივე გენიოსად აღიარებული მწერლის კალამს ეკუთვნის. „გერმანული ჟურნალი „ეხო დერ ცაით“ (თებერვალი 1933 წ.) სათაურით: „გრიგოლ რობაქიძე – ერთი ნამდვილი პოეტი“, სწერს: „წესი არაა გენიოსად გამოცხადებულ იქმნას მწერალი, რომლის შემოქმედება მხოლოდ ორი ნაწარმოებით არის ცნობილი გერმანელი მკითხველისთვის. გრიგოლ რობაქიძის შემთხვევაში ეს გამონაკლისი დასაშვებია“.²

გრიგოლ რობაქიძის ნააზრევს, გარდა თავისთავადი მხატვრული ღირებულებისა, ჰქონდა უდიდესი მისია – მსოფლიოსთვის გაეცნო საქართველოს ისტორია, მითები, სულიერი ღირებულებები, ხოლო თუ საგანმანათლებლო ესეების საფუძველზე ვიმსჯელებთ, იმავდროულად საქართველოც მოემზადებინა თანამედროვე მსოფლიოსთან შესახვედრად.

¹ ტორაძე, პიესა, 1999, გვ. 200.

² სალია, რობაქიძე, 1964, გვ. 6.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- კარმანი რ., გრიგოლ რობაქიძე და მითოსის აღორძინება. ისტორიული, ლიტერატურული და სამეცნიერო კრებული „ბედი ქართლისა“. № 47, პარიზი, 1964. გვ. 16-22.
- ლაშაური მ., ქართველი ორფეოსი, ისტორიული, ლიტერატურული და სამეცნიერო კრებული „ბედი ქართლისა“. № 47, პარიზი, 1964. გვ. 28-34.
- რობაქიძე გ. რევოლუცია და პოეზია, გაზეთში „პოეზიის დღე“, 7 მაისი, საქართველოს მწერალთა კავშირის საბჭოს ყოველწლიური გამოცემა, თბ., 1921.
- სალია კ., გრიგოლ რობაქიძე, ისტორიული, ლიტერატურული და სამეცნიერო კრებული „ბედი ქართლისა“. № 47, პარიზი, 1964. გვ. 4-10.
- ტორაძე გ. ტრაგიკული ბედის პიესა და მისი მუსიკალური ინტერპრეტაცია, წიგნში „ქართული მუსიკა საუკუნის გადასახედიდან“, „მეცნიერება“, თბ., 1999.
- ყაველაშვილი ე., გრიგოლ რობაქიძის ემიგრანტული მინიატურული პროზა, დისერტაცია ფილოლოგიის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად, იაკობ გოგებაშვილის სახელობის თელავის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თელავი, 2016.

Gvantsa Ghvinjilia,
The Doctor of Arts,
An Associate Professor at V. Sarajishvili Tbilisi State
conservatoire,
The Guest lecturer at The Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgia State University

GRIGOL ROBAKIDZE'S ARTICLES ON EXPRESSIONISM AND CONTEMPORARY MUSIC

Summary

A prominent representative of modernism, one of the founder fathers of the modern Georgian psychological novel, Grigol Robakidze always deemed it utterly important to hold public speeches on literature and art. In this aspect, his essays on expressionism and on tendencies of the modern music also capture our attention. In those times, journals or collected works published in Georgia used to unite deep research works, mainly concerning the literature, which is an argument in favour of the system of high values of the Georgian readers as well as their readiness for adequate perception. It is also obvious that Robakidze's articles were counted on the intellectual readers; respectively, the writer supplies the quotations of various thinkers to the readers without any preparatory introductions, often he doesn't even indicate the name of their authors of the title of the opus. As much as Robakidze's small articles are amazingly vast in terms of information contents, their correct interpretation necessitates a good command of the fiction literature, literary criticism, philosophy, psychology, sociology, art styles and directions starting from the symbolism of early cave art, lasting to the modern art, includingly. The rich information is so masterly condensed in the articles of small size that, without recognizing the original files, they can be conceived as vast opuses. If another Georgian modernist writer, Konstantine Kapaneli used to publish articles about composers of the past

epoch, Robakidze was interested in expressionism, impressionism, symbolism. Just like Kapaneli, Robakidze, in addition, sees the reflection of the changes of social formation in the artistic processes; namely, the expressive intensiveness of poetic thought for him is the result of the collision of high spiritual values with the reality, which, due to widely known causes, was revealed to its fullest extent in the German culture. As Robakidze connects the concrete historic events to the German expressionism, he supposes that this stream is completely new as a method of perception of the Universe. In the writer's opinion, both expressionism and impressionism represent the results of the flight from the realism. Robakidze chooses a very original way for the analysis of the aesthetics of expressionism; he tries to show the essence of this stream to the readers by means of citing foreign (mostly German) writers: Max Picard, Ludwig Rubiner, Kasimir Edschmid, Julius Bab, Wilhelm Hausenstein, and Theodor Däubler. In his article about impressionism ("Quests in contemporary music") there is emphasized the attempts of the French Six to restore the national music. There is indicated how they have overcome the influence of Wagner and why they have found themselves under the influence of the Russian composing school. The writer compares Debussy's music to the impressionist art and to the poetic symbolism and distinguishes the signs of symbolism in it. Such a deep analysis of the issues of the theory of music is completely unprecedented. The discussion in these articles has a constructive character, the problem is thought thoroughly and rationally, the issues are postulated as theses. Observations that are exactly found due to the artistic intuition are perceived as interesting passages. During the analysis of music, the writer introduces into the scientific turnover such interesting terms that show forth the artistic processes in an original form. Clarity of the formulation of thought, purity from any kinds of psychologism, comprehensiveness of Robakidze's articles remind us of the tendencies of constructivism in music. Robakidze's articles reveal the expressionist manner of writing, too, which is very natural. Indeed, Robakidze, together with Konstantine Gamsakhurdia, is considered an ideologist of expressionism in the Georgian fiction literature. Thus, while writing about the aesthetics of modern art,

he is also equipped with the correspondent scientific tools and methodology, which is quite natural for an alumnus of the universities of Tartu and Leipzig. Robakidze's articles on art and music grab out attention, in the first turn, by their educational function, as, apart from their evident artistic value, they fill a certain vacuum under the conditions of scarcity of theoretical work about the modern art and, in particular, about the music.

ხელოვნებათმცოდნეობა
ART STUDIES

მარინე ბოკუჩავა,
ისტორიის დოქტორი,
ფაიფურის ფონდის კურატორი, საქართველოს ეროვნული
მუზეუმი,
სიმონ ჯანაშიას სახელობის საქართველოს მუზეუმი

ყაჯარული პერიოდის ირანული კერამიკა

(სიმონ ჯანაშიას სახელობის საქართველოს მუზეუმის
ფაიფურის ფონდის მასალების მიხედვით)

კერამიკული წარმოება ირანის ტრადიციული ხელოვნების ერთ-ერთი ყველაზე მეტად გავრცელებული დარგია, რომელშიც ასახულია ირანელი ხალხის, როგორც მატერიალური, ასევე სულიერი კულტურა. კერამიკა, ერთი მხრივ უტილიტარულია, მეორე მხრივ კი იგი საკრალურია, ერთგვარი ავგარობია, რომელიც თავის თავში აერთიანებს სკულპტურისა და ფერწერის ელემენტებს. ყველა ისტორიული თუ რელიგიური პროცესი, რომელიც ირანში ხდებოდა, კერამიკაზე აისახებოდა, იქნებოდა ეს მხატვრული სტილი თუ კერამიკის წარმოების მეთოდები.

ირანის ისტორია და კულტურა იყოფა ისლამამდე და ისლამურ პერიოდებად. ეს ეხება კერამიკასაც. ირანული ისლამური კერამიკა ოთხ პერიოდად იყოფა: პოსტსასანიდური ანუ ადრეულ-ისლამური (IX-X სს.), შუა ისლამური (XI-XV სს.), გვიანი ისლამური (XVI-XVIII სს.) და თანამედროვე (XIX-XX სს.). ადრეისლამური კერამიკის ცენტრები იყო ნიშაპურსა და აფრასიაბში, შემდგომ პერიოდებში კი ქაშანში, რეიში, იეზდში, კერმანში, მეშხედსა და სხვ.¹

ფაიფურის ფონდში ინახება ირანული კერამიკის ნიმუშები. აქ წარმოდგენილია სხვადასხვა ფორმის ლარნაკები, ნელსურნელებისა და ყალიონის ჭურჭელი, ბადიები, ფიალები, თეფშები, დერვიშის ჭურჭელი და სხვ. ისინი მუზეუმში 1866-1960 წლებშია შემოსული შესყიდვის ან შემოწირულობის გზით. მათი უმეტესობა, სხვადასხვა დროს, მუზეუმმა კერძო პირებისაგან შეიძინა ძირითადად თბილისში. არის არდებილის ბაზარში, თავრიზსა და დაღესტანში ნაყიდი ნივთებიც. ეს ექსპონატები დამზადებულია თიხის, ნახევ-

¹ Lane Arthur. Islamic Pottery from the Ninth to the Fourteenth Centuries, London, 1956, p. 22-33

რად ფაიანსის, ფაიანსისა და ე.წ. სპარსული ფაიფურისაგან.

მრავალი წლის განმავლობაში ირანელი კერამიკოსები ცდილობდნენ ამოეცნოთ ჩინური ფაიფურის დამზადების საიდუმლო. უამრავი ცდის შემდეგ, XVI ს-ში, მათ შექმნეს ფაიფურის მსგავსი მასა, რომელიც მთლად ფაიფური არ იყო, მაგრამ ძალიან წააგავდა მას. ფაიფურის ცომის მისაღებად ირანელები იყენებდნენ თიხას, კაჟმიწასა და მინას. ფაიფურის წარმოებით განსაკუთრებით გამოირჩეოდა კერმანი, მეშხედი და იეზდი. ისლამური კერამიკის აყვავების ხანად ირანში XII-XVI საუკუნეები ითვლება. ამ პერიოდის დაწინაურებული ცენტრებია ქაშანი და რეი.¹

ფაიფურის ფონდში დაცული ირანული კერამიკა თარიღდება XII-XX საუკუნეებით. დეკორის მიხედვით გამოიყოფა: ლურჯი, მწვანე ან ფირუზისფერი ჭიქურით დაფარული, ფირუზისფერი ჭიქურის ფონზე შავად ან ლურჯად მოხატული, ასევე ლუსტრით დაფარული, ლურჯი კობალტით, ლუსტრით ან ფერადი საღებავებით მოხატული და რელიეფური გამოსახულებებით შემკული ჭურჭელი. მოხატულობის თემატიკა მრავალფეროვანია – გეომეტრიული ორნამენტი (სამკუთხედები, რომბები, კვადრატები, შტრიხები და სხვ.), მცენარეული ორნამენტი, არაბული გრაფიკა, ფრინველების, ცხოველებისა და ადამიანის გამოსახულებები, ნადირობისა და მოგზაურობის სცენები, არაბესკები და სხვ.

ფაიფურის ფონდში ირანული კერამიკა საკმაოდ ბევრია. ამჯერად წარმოგიდგინთ ყაჯარული პერიოდის (1796-1925) ჭურჭელს. ყაჯარები თურქული მოდემის ხალხია. მათი ენა თურქულ-ალათაურ ენათა ჯგუფს მიეკუთვნება, იგი აზერბაიჯანული ენის დიალექტია. ყაჯარები თავიანთ თავს სეფიანთა მემკვიდრეებად მიიჩნევდნენ. ირანში, ყაჯართა დინასტიის დამაარსებელია ალა-მაჰმად-ხან ყაჯარი.

სურა (საინგ. N 33-1866/3), თიხის (სურ. 1). ფირუზისფერი ჭიქურით დაფარული. მრგვალი დაბალი მუცლით, მაღალი ყელით. შემკულია რელიეფური რგოლებით. ზომა: h – 37 სმ; პირის d – 4,5 სმ; ძირის d – 13 სმ. დაცულობა კარგი. დამზადებულია ქაშანში, სავარაუდოდ, XVIII საუკუნის ბოლოს ან XIX საუკუნის დასაწყისში. შექმნილია ვ. სოლოგუბისაგან.

სურა ფერადი ჭიქურით შემკული. გამოსახულია წერტილოვანი

¹Allan J. Islamic Ceramic. London and New York: Oxford, 1991, 39-43.

ორნამენტი და კარტუშებში ჩასმული მცენარეები, ფრინველები და მანები. ზომა: h – 28 სმ; პირის d – 4,5სმ; ძირის d – 7 სმ. დაცულობა კარგი. დამზადებულია ქაშანში, სავარაუდოდ XVIII საუკუნის ბოლოს ან XIX საუკუნის პირველ ნახევარში.

ყალიონის ჭურჭელი (საინვ. N 1-1910/171), თიხის (სურ. 3). ლურჯ ფონზე ფერადი მოხატულობა – ოთხ კარტუშში გამოსახულია ლომი, ადამიანი, ფრინველები და მცენარეები. ზომა: h – 27 სმ; პირის d – 6,5სმ; ძირის d – 13 სმ. დაცულობა კარგი. დამზადებულია ქაშანში, სავარაუდოდ, XVIII საუკუნის ბოლოს ან XIX საუკუნის პირველ ნახევარში. შექმნილია ა. კაზნაკოვისა და ა. შელკოვნიკოვის მიერ არდებილში.

ყალიონის ჭურჭელი (საინვ. N 1-1881/6), თიხის, (სურ. 4). ფერადი ჭიქურით, მოუჭიქავი თიხის ფონზე გამოსახულია წერტილოვანი ორნამენტი, სამკუთხედები, მანები და სხვა სტილიზებული ორნამენტი. ზომა: h – 25 სმ; პირის d – 6 სმ; ძირის d – 12 სმ. დაცულობა კარგი. დამზადებულია ქაშანში, სავარაუდოდ, XIX საუკუნეში. ნაყი-
დია არდებილის ბაზრობაზე.

თეფში (საინვ. N 25-1885/2), ნახევრადფაიანსის (სურ. 5). ფირუზისფერ ფონზე შავი მცენარეული ორნამენტია გამოსახული. დაფარულია დეკორატიული ბზარებით. ზომა: d – 20 სმ. დაცულობა – დაზიანებული. დამზადებულია ქაშანში, სავარაუდოდ, XVIII საუკუნის ბოლოს ან XIX საუკუნის პირველ ნახევარში. ჩამოტანილია ხუნძახიდან (დაღესტანი).

ლარნაკი (საინვ. N 1-1910/250), ნახევრადფაიანსის (სურ. 6). მუცელგანიერი. რძისფერ ფონზე ლურჯი და შავი საღებავებით მთები და ხეებია გამოსახული. ნაწილობრივ კრაკლეთია დაფარული. ზომა: h – 23,5 სმ; პირის d – 10 სმ; ძირის d – 10,5 სმ. დაცულობა კარგი. დამზადებულია სავარაუდოდ, XVIII საუკუნის ბოლოს ან XIX საუკუნის პირველ ნახევარში. შექმნილია ა. კაზნაკოვისა და ა. შელკოვნიკოვის მიერ არდებილში.

ლარნაკი (საინვ. N 17-1942/38), ფაიანსის (სურ. 7). მუცელგანიერი, სტილიზებული ყურებით. მოხატულია პოლიქრომული საღებავებით. ლარნაკზე გამოსახულია ყვავილები და მცენარეები, აგრეთვე სტილიზებული მცენარეული და გეომეტრიული ორნამენტი. მუცელი ლურჯი ვერტიკალური ზოლებით ოთხ სეგმენტად არის გაყოფილი. ორ სეგმენტში ახალგაზრდა ქალისა და ტაბუკის გამო-

სახულებებია, დანარჩენ ორში კი მხოლოდ ყვავილები. ლარნაკის ყურებზე მზის სტილიზებული გამოსახულებაა. ზომა: h- 24 სმ; პირის d- 7,5 სმ; ძირის d – 9 სმ. დაცულობა კარგი. დამზადებულია სავარაუდოდ, XVIII საუკუნის ბოლოს ან XIX საუკუნის პირველ ნახევარში.

დოქი (საინვ. N1-1910/256), ნახევრადფაიანსის (სურ. 8). მაღალი ყელით. რელიეფური რგოლებით. დოქზე ფერადი ყვავილებია გამოსახული. მოხატულობა პოლიქრომული, ნაწილობრივ ჭიქურქვედაა (ლურჯი კობალტი), ნაწილობრივ ჭიქურზედა. ზომა: h – 34 სმ; პირის d – 2 სმ; ძირის d – 8 სმ. დაცულობა კარგი. დამზადებულია სავარაუდოდ, XVIII საუკუნის ბოლოს ან XIX საუკუნის პირველ ნახევარში. შექმნილია ა. კაზნაკოვისა და ა. შელკოვნიკოვის მიერ არდებილში.

ყალიონის ჭურჭელი (საინვ. N 33-1926/7), ფაიანსის (სურ. 9). ყელი ბოლოვდება თითბრის დეტალით, რომელიც წამოცმულია მასზე. თეთრ ფონზე ვარდისფერი საღებავით მცენარეული ორნამენტია გამოსახული. მრგვალ, მცენარეული ორნამენტით შემკულ ჩარჩოებში კი შენობები და ირანულენოვანი წარწერები – „დამზადებულია საფარის თვეში“ (არაბული მთვარის კალენდრის მიხედვით, მეორე თვე), „1282 წელს“ (ჰიჯრით), რაც ქრისტიანული წელთაღრიცხვის 1867-1868 წლებს შეესაბამება. „ოსტატი ალის ნამუშევარი“. ზომა: h – 23 სმ; პირის d – 5,6 სმ; ძირის d – 11,5 სმ. დაცულობა კარგი. მირზოევის კოლექციიდან.¹

დერვიშის ჭურჭელი (საინვ. N 73-11/4,), ფაიანსის (სურ. 10). ოვალური ფორმის მრგვალი ძირით. თეთრ ფონზე ფერადი საღებავებით ადამიანები და სპარსული წარწერაა გამოსახული. გაყრილი აქვს ჯაჭვი, როგორც ჩანს ხელზე ჩამოსაკიდებლად. დერვიშები, მოხეტიალე, უპოვარი მუსლიმი ბერები ხალხის მოწყალეობით ცხოვრობდნენ, იყვნენ სუფიზმის მიმდევრები. ჭურჭელზე არსებული სპარსული წარწერა ცნობილი ირანელი პოეტის შეიხ ბახაის (1547-1621) ორი ბეითია (აღმოსავლური სალექსო ფორმა, ორსტრიქონედი), რომელიც ქართულად ასე ჟღერს: 1. „სელი და სიასამურის ბეწვი მეჯავრება, კვლავ დერვიშის ტანისამოსისკენ მიმიწევს გული“. 2. „ჩემი გული ქონებაზე ფიქრისგან დაიღალა, ძალიან

¹სპარსული წარწერა წაიკითხა ირანისტმა, ეროვნული მუზეუმის თანამშრომელმა, მაღსაზ არჩვაძემ.

კარგია „ხერყე“ (დერვიშის სამოსი). ზომა: – 9 სმ; პირი სიგრძეში – 11 სმ; პირი სიგანეში – ნსმ. დაცულობა კარგი. დამზადებულია სავარაუდოდ, XVIII საუკუნის ბოლოს ან XIX საუკუნის პირველ ნახევარში. კავკასიის მუზეუმში მიღებულია ვინმე დიტერიხის საგან.¹

ჯამი ხუფით (საინვ. N 33-26/137), ფაიანსის (სურ. 11). ჯამი რამდენიმე განყოფილებისგან შედგება. ყავისფერ ფონზე ლურჯი ყვავილებია გამოსახული. მოხატულობა ჭიქურქვედა. სავარაუდოდ, ეს ჭურჭელი სხვადასხვა საკმაზისთვის იყო განკუთვნილი, სუფრაზე მისატანად. ძირზე ირანულენოვანი წარწერა აქვს – დამზადების თარიღი ჰიჯრით 1286 წ., რაც ქრისტიანული წელთაღრიცხვით 1869–1870 წლებს შეესატყვისება. ზომა: h ხუფიანად – 9,5 სმ; h უხუფოდ – 4,5 სმ; პირის d – 16,5 სმ; ძირის d – 11 სმ. დაცულობა კარგი. დამზადებულია სავარაუდოდ ნიშაპურში.²

ფაიფურის ფონდში ინახება გვიან ფეოდალური ხანის ლუსტრიანი კერამიკის ნიმუშები. ლუსტრი ეწოდება ჭიქურს ან პიგმენტს, რომელიც გოგირდის, კალის ტყვიისა, სპილენძისა და ვერცხლის ოქსიდების გამოყენებით მზადდება. ლუსტრი ეგვიპტეში იქნა გამოგონებული IX საუკუნეში. ირანში ლუსტრიანი კერამიკის წარმოება იწყება XII საუკუნიდან. ამ პერიოდში ლუსტრიანი კერამიკის ცენტრები იყო ქაშანსა და რეიში, შემდეგ, XIII – XIX საუკუნეებში ლუსტრიანი კერამიკის დამზადება დაიწყო ისპაჰანში, კერმანში, თავრიზში, გორგანში და სხვ.³

ლუსტრის საღებავი ფუნჯის საშუალებით გადაჭქონდათ უკვე მოჭიქული და გამომწვარი კერამიკის ზედაპირზე და შემდეგ ხდებოდა ხელმეორე გამოწვა. ფიქრობენ, რომ ლუსტრის გამოგონება და მისი გამოყენება კერამიკული ნაკეთობების დეკორში გამოწვეული იყო იმით, რომ ისლამური რელიგია კრძალავდა ძვირფასი ლითონისაგან დამზადებული ჭურჭლის მოხმარებას. ლუსტრით დაფარული ან მოხატული ჭურჭელი კი მეტალისას წააგავს და თანაც სადაფივით ბზინავს.⁴

¹სპარსული წარწერა წაიკითხა ირანისტმა, ეროვნული მუზეუმის თანამშრომელმა, მალხაზ არჩვაძემ.

²სპარსული წარწერა წაიკითხა ირანისტმა, ეროვნული მუზეუმის თანამშრომელმა, მალხაზ არჩვაძემ.

³Г. Г. Нвирквелиа, Иранская люстровая керамика XVIII – XIX вв. (по материалам Государственного музея Грузии), Искусство и археология Ирана (Всесоюзная конференция 1969), Москва, 1971, стр.154–156.

⁴Watson O. Persian luster-painted pottery: The Rayy and Kashan styles. London, 1974, p.37.

ფაიფურის ფონდში წარმოდგენილია სხვადასხვა ფორმის ლარნაკები, ნელსურნელების ჭურჭელი, ყალიონის ჭურჭელი და თასი. ჭურჭლის უმრავლესობა დაფარულია თეთრი, რძისფერი და ლურჯი ჭიქურით. მოხატულია მცენარეული მოტივებით, ცხოველებისა და ფრინველების გამოსახულებით. დამზადებულია ისპაჰანში, ქაშანსა და თავრიზში. ისინი ფაიანსის ან ნახევრადფაიანსისაა, მათზე გამოსახული ორნამენტული მოტივები კი სხვადასხვა ფერის ლუსტრითაა მოხატული. ისინი XVIII – XIX საუკუნეებშია დამზადებული.¹

ლარნაკი (სურა) (საინვ. N88-11/1), ფაიანსის (სურ. 12). ოქროსფერი ლუსტრით დაფარული. ზომა: h – 16,5 სმ; პირის d – 2,5სმ; ძირის d – 6,5,5 სმ. დაცულობა – ოდნავ დაზიანებული. დამზადებულია სავარაუდოდ ქაშანში, XVIII საუკუნის ბოლოს ან XIX საუკუნის პირველ ნახევარში. შემოწირულია ა. კაზნაკოვის მიერ.

ლარნაკი (საინვ. N 88-11/2), ფაიანსის (სურ. 13). მრგვალი მუცლით, მაღალი ყელით, გადაშლილი პირით. ლურჯ ფონზე ყავისფერი ლუსტრით გამოსახულია მცენარეები, ყვავილები, მელია და პელიკანი. ზომა: h – 19,5 სმ; პირის d – 6,5სმ; ძირის d – 7 სმ. დაცულობა კარგი. ლურჯი ჭიქურით დაფარული და მწვანე და ყავისფერი ლუსტრით მოხატული ჭურჭელი დამახასიათებელია ისპაჰანური კერამიკისთვის, ვფიქრობთ, ჩვენი ლარნაკიც ისპაჰანში უნდა იყოს დამზადებული სავარაუდოდ, XIX საუკუნეში.

ფაიფურის ფონდში არის ფაიანსის ჭურჭელი, რომელიც თავისი დეკორით ჩინურ ფაიფურს წააგავს. ირანში დიდი რაოდენობით ჩინური საქონელი შემოდიოდა სახმელეთო საქარავნო „დიდი აბრეშუმის გზის“ მეშვეობით, რომელიც თავრიზის გავლით ჩინეთს დასავლეთ ევროპის ქვეყნებთან აკავშირებდა. XIII საუკუნეში ჩინეთიდან ირანში ათასობით მეფაიფურე გადასახლდა. შაჰ-აბასიც (1585-1627) იმდენად იყო დაინტერესებული ჩინური ფაიფურით, რომ ისპაჰანში კომპაქტურად დაასახლა ფაიფურის ჩინური ოსტატები, ხოლო 1611 წელს ქალაქ არდებილში, სპეციალურ შენობაში, რომელსაც „ჩინე-ხანე“ დაარქვეს, შეგროვდა ჩინური ფაიფურის უზარმაზარი კოლექცია. ჩინური ტიპის ფაიფურისა და

¹Г. Г. Квирквелиа, Иранская люстровая керамика XVIII – XIX вв. (по материалам Государственного музея Грузии), Искусство и археология Ирана (Всесоюзная конференция 1969), Москва, 1971, стр.158-160.

ფაიანსის მოხატულობის თემატიკა მრავალფეროვანია. აქ არის ჩინურიდან გადმოსული მცენარეული და გეომეტრიული მოტივები (განსაკუთრებით მეანდრი), პეიზაჟები, ადამიანთა, ცხოველთა და ფრინველთა გამოსახულებები, ვხვდებით დრაკონსაც.¹

ჩინური ტიპისაა ლარნაკი (საინვ. N1-10/249), ნახევრადფაიანსის (სურ. 14). ფირუზისფრად მოჭიქული. ლარნაკზე ნადირობის სცენაა წარმოდგენილი – მონადირე მშვილდს ესვრის დრაკონს. აქვეა გამოსახული სხვადასხვა მცენარე. დეკორი რელიეფურია, ამასთანავე ყოველი გამოსახულების კონტურები შავი საღებავით არის გაკეთებული. თვითონ გამოსახულებები კი ნაწილობრივ თეთრია. ზომა: h – 27,5 სმ; პირის d – 11სმ; ძირის d – 12 სმ. დაცულობა კარგი. დამზადებულია სავარაუდოდ, ქაშანში XVIII საუკუნის ბოლოს ან XIX საუკუნეში. შექმნილია ა. კაზნაკოვისა და ა. შელკოვნიკოვის მიერ არდებილში.

ბადია (საინვ. N 33-26/51), ფაიანსის (სურ. 15). გარედან მთლიანად და შიგნიდან ნაწილობრივ ფერადი საღებავებით მოხატული. შიდა მხარეს ცენტრში, კაცის პორტრეტი. გარედან კედლებზე, ყვავილების ფონზე, ჩინელი ქალები არიან გამოსახულნი. ეს არის ირანული ნაწარმი ჩინურს მიმსგავსებული. ამაზე მეტყველებს ნაკეთობის ჩინურთან შედარებით დაბალი ხარისხიც. ზომა: h – 27,5 სმ; პირის d – 11სმ; ძირის d – 12 სმ. დაცულობა – ოდნავ დაზიანებულია. დამზადებული სავარაუდოდ XIX საუკუნეში.

ბადია (საინვ. N 33-26/82), ფაიფურის (სურ. 16). თეთრ ფონზე ლურჯი კობალტის საღებავით გამოსახულია მცენარეები, ყვავები, პელიკანები, პაგოდას ტიპის შენობები და კარტუშებში ჩასმული გამჭვირვალე ჯვრები ბადიის დეკორი ჩინურ სტილშია გადაწყვეტილი – ჰგავს ჩინურ „ლურჯ-თეთრ“ ფაიფურს. ძირზე აქვს ირანულენოვანი წარწერა, რომელიც თარგმანში გამოიყურება, როგორც 1244 წელი (ჰიჯრით), რაც ქრისტიანული წელთაღრიცხვით 1828-1829 წლებს შეესაბამება. აქვე ნახსენებია ვინმე ალი. ზომა: h – 9,5 სმ; პირის d – 23სმ; ძირის d – 11 სმ. დაცულობა კარგი.²

ცალკე აღნიშვნის ღირსია ფაიფურის ფონდში არსებული ზოგიერთი ჩინური ტურტელი ირანული ელემენტებით. როგორც ზე-

¹ В. Арапова, И.В. Рапорт, К истории культурных связей Ирана и Китая в XVI – начале XVII вв. Москва, 1971, стр. 25-30.

² სპარსული წარწერა წაიკითხა ირანისტმა, ეროვნული მუზეუმის თანამშრომელმა, მალხაზ არჩვაძემ.

მთ აღვნიშნეთ, ირანში ფაიფურის ბევრი ჩინელი ოსტატი იყო. მათ მიერ შექმნილ ფაიფურის ჭურჭელზე, რომელიც ხშირად დაკვეთით მზადდებოდა, ტრადიციულ ჩინურ დეკორს ერწყმოდა ირანული მოტივები. მაგალითად ბადია (საინვ. N 33-26/44), ფაიფურის (სურ. 17, 18), „ვარდისფერი მედალიონი“, ჭიქურზედა პოლიქრომული მოხატულობა. ბადიის ცენტრში, მრგვალ მინდორზე, პიონის გამოსახულებაა. ბადიის ნაპირს, ორივე მხრიდან, სალტე აკრავს – ოქროს ფონზე, ყვავილებით და მწვანე ფოთლებით მოხატული, რომელშიც ოთხი კარტუშია გამოსახული, ლოტოსის ყვავილებითა და პეპლებით. ბადიის კედლებზე გარეთა მხრიდან, ლოტოსის ყვავილებისა და მწვანე მცენარეული ორნამენტის ფონზე ოთხი დიდი წითელი ყვავილი, ოთხი მინდორი და ოთხი კარტუშია. კარტუშებში ყვავილები, ფრინველები და პეპლებია გამოსახული. მინდვრებში, სტილიზებულ ჩარჩოში ჩასმული, ირანის შაჰის, ნასრედინ ყაჯარის და მისი ორი ვაჟის პორტრეტებია. ჩარჩოშივეა ჩასმული სპარსული წარწერა: „ნასრედინ შაჰ ყაჯარი სულთანე სულთან ირან“ ანუ „ნასრედინ შაჰ ყაჯარი ირანის სულთანთა სულთან“¹.

ნასრედინ შაჰ ყაჯარი ირანში XIX საუკუნეში მეფობდა, ამიტომ, ბადია, რომელზედაც მისი პორტრეტია გამოსახული, XIX საუკუნით უნდა დათარიღდეს. ზომა: h – 16 სმ; პირის d – 37 სმ; ძირის d – 20 სმ. დაცულობა კარგი.

ბადია (საინვ. N 17-42/7), ფაიფურის. (სურ. 19), „ვარდისფერი მედალიონი“, ჭიქურზედა პოლიქრომული მოხატულობა. ბადიის ცენტრში, ძირზე, წრეში, პიონების გამოსახულებაა. პიონის გარშემო, ყვავილებით დაფარულ ლურჯ ფონზე ოთხი კარტუშია. ორ მათგანში, ოთახის ინტერიერის ფონზე, ქალი და მამაკაცია გამოსახული. დანარჩენ ორში კი ოქროსფერ ფონზე – ატმები, პიონები და ფრინველები. ბადიის კედლებზეც, ყვავილებით დაფარულ ლურჯ ფონზე, ოთხი კარტუშია. ორ კარტუშში, საცხოვრებლის ინტერიერის ფონზე, ჟანრული სცენებია წარმოდგენილი. დანარჩენ კარტუშებში კი კეთილსასურველი სიმბოლოები: ხოხობი, ხილით დახუნძლული ტოტები და პეპლები. გარეთა მხრიდან ბადიაზე ორი მინდორი (სპარსული წარწერებით) და ოთხი კარტუშია გამოსახული. კარტუშებში აქაც, ერთმანეთის მონაცვლეობით, ჟანრული სცენები და კეთილსასურველი სიმბოლოებია. ორივე მინდორში

¹ სპარსული წარწერა წაიკითხა ირანისტმა თეა შურლაიამ.

ერთი და იმავე შინაარსის წარწერაა სპარსულ ენაზე: „მისი უდიდებულესობის, უსვებედნიერესობის, უმაღლესობის, უკეთილშობილესობის სულთან მას“ უდ მირზა იამან-ად-დოულე ზელ ოს სოლთანეს ბრძანება...“ „იამან-ად-დოულე“, „ ზელ ოს სოლთანე“ ყაჯარული პერიოდის ზედწოდებებია. „ ზელ ოს სოლთანე“ ნასრედინ შაჰ ყაჯარის უფროსი ვაჟი, ისპაჰანის გამგებელი უნდა იყოს. ბადია XIX საუკუნით უნდა დათარიღდეს. ზომა: h – 9,5 სმ; პირის d – 23 სმ; ძირის d – 9,5 სმ. დაცულობა კარგი.¹

ვფიქრობთ, სტატიაში წარმოდგენილი მასალა ფაიფურის ფონდიდან, საკმარისია იმისათვის, რომ დაინტერესებულ პირს წარმოდგენა შეექმნას ყაჯარული პერიოდის ირანის კერამიკულ ტურტელზე, მის ტიპებსა და სახეობებზე, იქნება ეს თიხა, ნახევრად-ფაიანსი, ფაიანსი თუ ფაიფური.



სურ. 1.



სურ. 2.



სურ. 3.



სურ. 4.



სურ. 5.



სურ. 6.



სურ. 7.



სურ. 8.

¹ სპარსული წარწერა წაიკითხა ირანისტმა თეა შურლაიამ.



სურ. 9.



სურ. 10.



სურ. 11.



სურ. 12.



სურ. 13.



სურ. 14.



სურ. 15.



სურ. 16.



სურ. 17.



სურ. 18.



სურ. 19.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Т. В. Арапова, И.В. Рапопорт, К истории культурных связей Ирана и Китая в XVI - начале XVII вв. Москва, 1971.
- Г. Г. Квирквелиა, Иранская люстровая керамика XVIII-XIX вв. (по материалам Государственного музея Грузии), Искусство и археология Ирана (Всесоюзная конференция 1969), Москва, 1971.
- Allan J. Islamic Ceramic. London and New York: Oxford, 1991.
- Lane Arthur. Islamic Pottery from the Ninth to the Fourteenth Centuries, London, 1956.
- Watson O. Persian luster-painted pottery: The Rayy and Kashan styles. London, 1974.

Marine Bokuchava,
The Georgian National Museum, Simon Janashia Georgian
Museum

QAJAR PERIOD IRANIAN CERAMICS

(based on porcelain foundation materials)

Summary

Ceramic industry is one of the most wide spread and developed branches of Iranian art. It illustrates both – material and spiritual culture of Iranian people. At one side ceramic is utilitarian, at another it is sacral, some kind of talisman that unites sculpture and painting in itself. All cultural-historical processes of Iran were depicted on ceramics, in its paintings and methods of production.

Persian culture is divided into two periods – before Islam and after Islam. The same is in ceramics. Iranian Islamic ceramic is divided into four parts : post-Sassanid (early Iranian, 9th-10th centuries), middle Islamic (11th-15th centuries), late Islamic (16th-18th centuries), and modern (19th-20th centuries).

The article presents pottery of the Kajar period (1796-1925) preserved in the porcelain fund.

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

ზამო ბათუმის ეკლესიის მოხატულობის შესახებ (XXI საუკუნე)

70-წლიანმა კომუნისტურმა მმართველობამ საქართველოში მძიმე დალი დაასვა ქრისტიანული ხელოვნების განვითარებას, რომელიც შუა საუკუნეებიდან მოყოლებული გრძელდებოდა და არსებობდა. თუმცა, ძველად ასეთი მძიმე პერიოდებიც გამოგვივლია და ჩვენი წინაპრების სასახელოდ, უნდა ითქვას, რომ მათ მეტი და მეტი ღირებულების ხელოვნების ნიმუშებიც შეუქმნიათ. ასევე აღნიშვნის ღირსია, ის გარემოებაც, რომ სწორედ საბჭოთა პერიოდს უკავშირდება სამი სახელოვანი მხატვრის მიერ ტაძართა მოხატვა, ესენია: ლადო გუდიაშვილი, ალექსანდრე (შურა) ბანძე-ლაძე და ლევან ცუცქერიძე. მათმა მოღვაწეობამ ქართული საეკლესიო მონუმენტური მხატვრობის ისტორიაში ერთგვარი ლაკუნა ამოავსო და XX საუკუნის პირველი ნახევარი და მომდევნო რამდენიმე ათწლეული სიცარიელედ არ დარჩა.

XX საუკუნის ბოლო მეოთხედში საქართველოში იგივე პროცესები წარიმართა, რაც მთლიანად აღმოსავლეთ ევროპის ქვეყნებში. საბჭოთა კავშირის რღვევა, რიგი ახალი სახელმწიფოების შექმნა და, რასაკვირველია, საქართველოს ეროვნულ-დამოუკიდებელ მოძრაობას უკვალოდ არ ჩაუვლია. ჯერ ჩატარდა რეფერენდუმი ერთი კითხვით, სურდათ თუ არა დამოუკიდებლობა და საქართველოს მოსახლეობის 99,08%-მა მხარი დაუჭირა საქართველოს სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობის აღდგენას 1918 წლის 26 მაისის აქტის საფუძველზე, ხოლო 1991 წლის 9 აპრილს გამოცხადდა ნანატრი დამოუკიდებლობა თავისი სრულყოფილი რეგალიებით.¹

ახალი სახელმწიფოს მშენებლობა ძველი ტრადიციებით ნახაზრდოებ ნიადაგს და ევროპულ ფასეულობებს ეფუძნებოდა.

¹ საქართველოს საკანონმდებლო მაცნე, <https://matsne.gov.ge/ka/document/view/32362?publication=0> ნანახია 29.05.2021.

აღნიშნული პროცესების მიღმა არც ხელოვნება დარჩენილა. საეკლესიო ხელოვნების სულიერი ორიენტირი წარსულისკენ იყო მიმართული. დაიწყო ახალი ეკლესიების მშენებლობა და მოხატვა. რომ გადავხედოთ ამ პერიოდიდან მოყოლებული დღემდე სახვითი ხელოვნების ნიმუშებს, იმდენად აქტუალური იყო შუა საუკუნეობრივი იკონოგრაფიული სქემებისა და პროგრამის გაზიარება, რომ ამ პროცესებს შესაძლოა დავარქვათ – დიალოგი წარსულთან. შევეცდები ნაშრომში ეს პროცესები თბილისის ზემო ბეთლემის ეკლესიის მოხატულობის მაგალითზე ვაჩვენო. მისი მხატვარი გახლავთ საკმაოდ დახელოვნებული ბასილ ზანდუკელი. თუმცა, ვიდრე მხატვრობას გავაანალიზებდე, რამდენიმე სიტყვით, ტაძრის არქიტექტურასა და ისტორიას მიმოვიხილა.

პლატონ იოსელიანის ცნობით, ბეთლემის ეკლესია 1740 წელს თავად გივი ამილახვარმა გადააკეთა და აქ, სხვა ეროვნების მრევლთან ერთად, ქართველებიც დადიოდნენ და ღოცულობდნენ.¹ არსებობს გადმოცემა ამ ტაძრის შესახებ, რომელსაც ტაძრის წინამძღვარი მამა იოანე როსტიაშვილი ელექტრონულ-საეკლესიო ჟურნალ „ამბიონში“ მოგვითხრობს:

„ბეთლემის ტაძრის მშენებლობა ეკუთვნის წმიდა მეფე ვახტანგ გორგასალს, აქედან 150 მეტრში არის სარიტუალო ცეცხლის სანახავი. მაზდეანობის პერიოდში აქ ინახავდნენ სარიტუალო ცეცხლს. ვახტანგ მეფემ ამ სარიტუალო ცეცხლს დაუპირისპირა და ააშენა მაცხოვრის შობის სახელობის ქრისტიანული სალოცავი. საძირკველი ვახტანგ გორგასალმა ჩაუყარა და აკურთხა, ტაძარი იმ დროს მომცრო ზომის იყო, ტაძრის დღევანდელი ზომები კი, გივი ამილახვარს ეკუთვნის. კომუნისტების დროს აქ იყო ბიჟუტერიის საამქრო. 1991 წელს საპატრიარქოს გადაეცა. მიმდინარეობდა გათხრები და აღმოჩენილ იქნა ვახტანგ გორგასლისეული ტაძრის საკურთხეველი, შემდეგ ეს ყოველივე მიწით ამოვავსეთ და იატაკი დავავეთ... ამ ტაძარშია დაკრძალული ვახტანგ გორგასლის დედა და და საგდუხტი და მირანდუხტი“.²

ტაძარი ჯვარ-გუმბათოვანი ნაგებობაა, დასავლეთი მკლავი საკმაოდ დაგრძელებულია, რაც მეტ სივრცესა და კედლებს ქმნის და მოხატულობისთვის მხატვარს მეტ არეს ანიჭებს. მხატვრობის

¹ П. Иоселиани, Описание древностей города Тифлиса, 1866, с. 233.

² თბილისის ზემო ბეთლემის მაცხოვრის შობის ტაძარი, <http://www.ambioni.ge/tbilisis-zemo-betlemis-macxovris-sobis-tazari> ნანახია 29.05.2021.

ანალიზისას, მეტი თვალსაჩინოებისათვის, მოვიხმობ ამონარიდებს მხატვრის ინტერვიუდან, რომელიც 2021 წლის 20 აპრილს მთაწმინდის წმიდა ნინოს ეკლესიაში ჩავწერე.

ბასილ ზანდუკელი: „მამა იოანემ შემომთავაზა ტაძრის მოხატვა, დავიწყეთ 2002-ში. საპატრიარქოსთან არსებობს ხელოვნების საბჭო, ხელმძღვანელი იყო ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი ქ-ნი ასმათ ოქროპირიძე. დავამტკიცეთ მოხატულობის პროგრამა და დავიწყეთ კონქის მოხატვა. კონქი რომ დავასრულეთ, გუმბათი მოხატა, მერე უწმიდესი მობრძანდა, დაგვლოცა, გვაკურთხა, აკურთხა მთელი ტაძარი და შემდეგ ღვთის შეწევნით მთელი ტაძარიც შევასრულეთ. იყო შუალედები, მაგრამ გავართვით თავი; საკმაოდ დიდი ტაძარია, თბილისში, ალბათ, მეორეა ქაშვეთის შემდეგ, მთლიანობაში მოხატვა ხუთ წელს გაგრძელდა, მაგრამ სრული გადაბმით რომ ვიანგარიშოთ – სამი. დამკვეთი ბატონი გიორგი დევსურაშვილი იყო, არაჩვეულებრივი ადამიანი, ბიზნესი ჰქონდა სარკინიგზო გადაზიდვების და ძალიან დაუდგა გვერდში ჩვენს ტაძარს. მან გააკეთა ტაძრის რესტავრაცია, იატაკი დაავო, კედლები შელესა და მერე მოხატა კიდევ, ანუ სპონსორი იყო. ყველაფერი ამის სულისჩამდგმელი იყო ტაძრის წინამძღვარი მამა იოანე როსტიაშვილი, რომლის თანადგომის, გულისხმიერების გარეშე არაფერი გამოვიდოდა“.

კითხვაზე – იკონოგრაფიულ პროგრამას, იდეურ ქარგას მათთან ათანხმებდა თუ დამოუკიდებლად ქმნიდა, მხატვარმა ბ. ზანდუკელმა მიპასუხა:

„მე მქონდა ჩემი იდეა, ჩარჩო, საავტორო იდეები რასაც ჰქვია, რომელნიც, რა თქმა უნდა, ქართული კანონიკური ეკლესიის ტრადიციებიდან გამომდინარეა, მაგრამ იქ არის ნიუანსები, მთელი მოხატულობის პროგრამა სქემატურად, შინაარსობრივად კეთდება; მოგეხსენებათ, ჩვენი ტაძარი არის ქრისტეს შობის, მაცხოვრის შობის და ჩვენ გავაკეთეთ მაცხოვრის განკაცების პროგრამა, მთელი სიუჟეტები გაკეთდა მაცხოვრის შობაზე; ასევე წარმოდგენილი გვაქვს ვნების ციკლი, მერე მეორედ მოსვლის ციკლიც და ძალიან საინტერესო და ვრცელი პროგრამა გამოგვივიდა; ქალბატონი ასმათი და მამა იოანეც მეხმარებოდნენ პროგრამის შეჯერებაში“.

გუმბათის სფეროში ქრისტე პანტოკრატორია, ანუ ყოვლისმპყრობელი, ქრისტე მაცხოვარი; საკურთხევის კონქში „ნიშინი ღმრთისმშობელი“, ანუ – „ღმრთისმშობელი პლატიტერა“. მის

ქვემოთ წინასწარმეტყველთა რიგი, უფრო ქვემოთ კი, მოციქულთა ორმაგი ზიარებაა – სეფისკვერითა და ზედაშეთი. მათ ქრისტე აზიარებს. აფრებში მახარებლები, მათ ზემოთ ერთგვარი სალტეა მედალიონების განლაგებით. საკურთხეველის მხარის შეისრულთაღს ზემოთ მედალიონში გამოსახულია ბიბლიური პასაჟი, უფლის მარჯვენა ხელებით, ანუ „სულნი მართალთანი ხელთა შინა ღმრთისათა“. ეკლესიის დანარჩენ კედლებზე კი, სახარებისეული და სხვა საღმრთისმეტყველო თემებია. მთელი ეკლესია ხალიჩისებურადაა დაფარული მხატვრობით და ლიტურგიისას ერთობ მრავლისმეტყველად აღიქმება, რადგან ჩვენ უმეტესად შუა საუკუნეების ისეთ ეკლესიებში ვლოცულობთ, სადაც მხატვრობა ფრამენტულად შემოგვრჩა. შევეცდები ისეთ სცენებზე გავამახვილო ყურადღება, რომლებიც საღმრთისმეტყველო თვალსაზრისით თუ მხატვრის თვალით დანახული და აღქმული – უფრო მნიშვნელოვანია.

ჩემი ყურადღება მიიპყრო დასავლეთ მკლავში სამხრეთ კედელზე საბინინისეულმა იკონოგრაფიულმა სქემამ „საქართველოს ეკლესიის დიდება“. თუმცა, ეს თემა ერთგვარი განსხვავებული კონფიგურაციით გვხვდება. მოკვეთილი ხის ფესვებქვეშ წმიდა სიდონიას ნეშტია, ამ ფესვებს ზემოთ კი, ხის ტანის ნაცვლად, ცისფერ, ღმრთაებრივ ნათებაში ღმრთისმშობლის ფიგურაა წამომართული და ხელში საფარველი უკავია. სულ ზემოთ ორი ანგელოზი ტოლმკლავა ჯვარს აღამაღლებს, ხოლო კომპოზიციის ორივე გვერდზე საქართველოს ეკლესიის წმიდანებია გამოსახული. მარცხნივ წმიდა ნინოა მუხლმოდრეკით, მარჯვენა ხელში ვაზის ჯვრით, ხოლო მარცხენა ხელში კი, გაშლილი, ტექსტიანი გრავნილით. წმიდანთა ორივე ჯგუფს უკან კი, ბორცვებზე ქართული ჯვარ-გუმბათიანი ტაძრები მოჩანს. საინტერესოა, რას ამბობს მხატვარი: „ამ თემას ქალბატონმა ასმათ ოქროპირიძემ მოხსენებაც მიუძღვნა. მე, პატარა სითამამე შევიტანე, ოღონდ საეკლესიო ჩარჩოში – ღმრთისმშობელი, როგორც სვეტი ქრისტიანობისა და ეკლესიისა, ბურჯი, თავი, სიმბოლო და პარალელი გავაბი სვეტი-ცხოველთან; სვეტიცხოვლობას არის აგრეთვე ღმრთისმშობლის საფარველის დღესასწაული და ამიტომ მოვახდინე ღმრთისმშობლის პერსონიფიკაცია, სვეტის პერსონიფიკაცია ღმრთისმშობლის გამოსახულებით ჩავანაცვლე და საკმაოდ საინტერესო კომპოზიცია გამოვიდა. ააქ არის გამოსახული მავედრებელი ელია წინასწარმეტყველი,

წმიდა იოანე ღმრთისმეტყველი, წმიდა იოანე ნათლისმცემელი, წმიდა სიდონია, საქართველოს ეკლესიის წმიდანები და ხაზგასმულია ღმრთისმშობლის მფარველობა“.

უნდა ითქვას, რომ აღნიშნული კომპოზიცია სათავეს იღებს მიხაილ (გობრონ) საბინინის მიერ შექმნილი „საქართველოს ეკლესიის დიდებიდან“ და ფართოდ ვრცელდება XIX საუკუნიდან მოყოლებული ქართულ ხელოვნების ნიმუშებში. ასევე ყურადღებას იქცევს ის გარემოება, რომ XXI საუკუნის ქართულ ეკლესიათა მოხატულობებში თავს იჩენს აღნიშნული თემატიკა, ოღონდ როგორც ზემოთ ვნახეთ, მხატვარს გარკვეული ცვლილებები შეაქვს, რათა თავისი დასახული მიზანი უკეთ გამოხატოს და პერსონაჟებს თვითონვე ცვლის აზრის, მახვილის ხაზგასმის გასამკვეთრებლად. მაგალითად, ღმრთისმშობელი, წმიდა ნინო და ა. შ.

მეტი დამაჯერებლობის მიზნით, ჩამოვთვლი იმ მოხატულ ტაძართა ნიმუშებს, სადაც აღნიშნული თემა გვხვდება: მერაბ ჩაკვეტაძის მოხატული „ჯვრის მამის“ ეკლესია, დასავლეთი კედელი, თბილისის სიონში ვახტანგ გორგასლის სახელზე ნაკურთხი ჩრდილოეთ სამლოცველო ლაშა კინწურაშვილის მხატვრობით, სამხრეთ კედელზე, მადონა ლანჩავას მოხატული წმიდა კვირიკესა და წმიდა ივლიტას ეკლესიის სამხრეთ ნავის სამხრეთი კედელი და ბასილ მანდუკელის მოხატული ზემო ბეთლემის ეკლესიის დასავლეთი მკლავის სამხრეთი კედელი; ასევე მთაწმინდაზე წმიდა ნინოს ეკლესიის დასავლეთი კედელი (ეკლესია ამჟამად იხატება). ასევე იმისი თქმა შემიძლია, რომ შესაძლოა, ჩვენი დროის სხვა ეკლესიაშიც გვხვდება ეს თემა, მაგრამ მე არ ვიცი, იმდენადაა აღნიშნული თემატიკა ფართოდ გავრცელებული, გასაკვირი არაა. Aაი, თუნდაც „ლურჯი მონასტრის“ მოხატულობაშიც, რომელიც შეასრულა გიორგი დუნდუამ და ა. შ. ასევე ინტერესს იწვევს ბასილ მანდუკელის მხატვრობა ჯერაც დაუსრულებელ მთაწმინდის წმიდა ნინოს ეკლესიაში. როგორც ზემოთ აღვნიშნე, დასავლეთ კედელზე მოცემულია, სვეტი-ცხოველი, ანუ ნათლის სვეტი და მის ირგვლივ განვითარებული მოვლენები. ტრადიციულ იკონოგრაფიაში ერთგვარი „ცვლილებებია“ შეტანილი, ხის ფესვებში კვართი უფლისა არის გამოსახული. ხის ტანი, რომელიც მოკვეთილია და ჰაერში ლივლივებს, სპეტაკით მოსილ ანგელოზს უკავია, ხოლო ცენტრში ხის მალღა, მანდორლაში ოთხი ანგელოზი აღამაღლებს „ქრისტე ძველთა დღესას“. ამ ერთგვარი აზრობრივი ღერძის მიმართ მარ-

ჯვნიდან და მარცხნიდან ორი ჯგუფია ფიგურებისა მიმართული, ისინი საქართველოს ეკლესიის წმინდანები არიან.

„საქართველოს ეკლესიის დიდების“ იკონოგრაფია არის ერთგვარი მეორედ მოსვლის გამოსახულება და სქემა თითქმის ერთი და იგივეა. მით უმეტეს ახლა, ჩვენ „ძველი დღეთაჲ“ რომ გამოვსახეთ, ხაზი გაესვა მეორედ მოსვლის პასაჟს, იმიტომ რომ მაცხოვარი – ძველი დღეთაჲ და მავედრებელი ქართველი წმიდანები და კვართია აქ. წმიდა ნინო და წმიდა სიდონია ფეხზე მდგომი გამოვსახეთ, ზედა რეგისტრში და ქვემოთ კვართი, როგორც ცოცხალი სხეული, მდგომარე გამოსახულება და ცნობილია, რომ ჩვენს სამეფო ლერბზე გამოსახულია კვართი, იქ ბეთლემშიც რამდენჯერმე გავიმეორე საფლავში მწოლარე წმიდა სიდონია, მაგრამ მაინც მიმაჩნია, რომ იგი მავედრებელ მდგომარეობაში, ცოცხალი უნდა იყოს, იმიტომ, რომ ყველა მართალთა სულნი უფალთანაა. ეს საბინინის სქემა, მოტივია განმეორებული“ – მითხრა მხატვარმა.

მხატვარ ბასილ ზანდუკელს შეუძლია, გულითადად გვესაუბროს მის მიერ მოხატული ეკლესიების თითოეულ ნიუანსზე, პასაჟზე. ჩვენ, ხელოვნებათმცოდნეები, ისტორიული მხატვრობის კვლევისას ხომ მოკლებულნი ვართ ამგვარი ცნობების არსებობას და მათ ჩართვას ნაშრომებში, ჩვენ თვითონ ვცდილობთ მათში ჩაღრმავებას და შინაარსში წვდომას, სიმბოლოს გაშინაარსებას, იკონოგრაფიული პროგრამის ჩვენით გამოკვეთას. ერთი რამ კი, უთუოდ დამოუკიდებლად, ყოველგვარი ძალისხმევის გარეშე შეგვიძლია, სტილური მხარის, საშემსრულებლო ხელოვნების შესწავლა.

„თუ თვალს გავადევნებთ 1990-იან წლებში შექმნილ მოხატულობებს, შეინიშნება მცდელობა ქართული ტრადიციული მხატვრობის აღორძინებისა. საშემსრულებლო ხელოვნებაში ხაზის უპირატესი მნიშვნელობა, თხელი გრაციოზული, უხორცო ფიგურები, ანუ წამყვანია წერის ხაზობრივ-დეკორატიული მანერა; ეს რაც შეეხება ფორმას, ხოლო იკონოგრაფია, რასაკვირველია, ისევ ძველია და ზოგიერთები პირდაპირ კონკრეტული ეკლესიის მხატვრობის სცენების რეპლიკებს წარმოადგენენ“.¹

ზემოაღნიშნული ტენდენციები, რასაკვირველია, ვრცელდება XXI საუკუნის მოხატულობებშიც, იმ განსხვავებით, რომ თუ XX საუკუნეში ტრადიციული, იკონოგრაფიული სქემების გულმოდგინე,

¹ ოსეფაშვილი, XX საუკუნის 70-90-იანი წლების საეკლესიო მხატვრობის ზოგიერთი ტენდენციები, 2013, გვ. 334-337.

ზედმიწევნით გადმოწერა იყო მხატვრის მთავარი მიზანი, ახლა, უკვე, როგორც ვნახეთ, მხატვრები ცდილობენ ხელოვნებათმცოდნის დახმარებით, ანუ ისტორიული მხატვრობის გააზრების საფუძველზე, გადმოსცენ ღრმა, თეოლოგიური შინაარსით გაჯერებული სცენები. როგორც ზემოთ აღვნიშნე, ზემო ბეთლემის ეკლესია, განსხვავებით სხვა ქართული ეკლესიებისგან, მასშტაბურია, დიდი ზომისაა და მოხატულობაც საკმაოდ ვრცელია, ამიტომ სკრუპულოზური კვლევა მცირე მოხსენების ფორმატში, სამწუხაროდ, ძნელია, მე შევეცადე, მეჩვენებინა ძირითადი ასპექტები, რაც მხატვარმა დაისახა და რაც განახორციელა.

ვფიქრობ, საინტერესო იქნება მხატვრის, ასე ვთქვათ, სამხატვრო გამოცდილება. როგორც ჩემთან ინტერვიუში აღნიშნა, დაასრულა სამხატვრო აკადემიის ქანდაკების ფაკულტეტი. აკადემიაშივე ფერწერის რესტავრაციის ფაკულტეტზე იგი დაეუფლა ხატწერის საფუძვლებს. როგორც ნანა ბურჭულაძე შენიშნავს, „სტუდენტობის წლებში მონაწილეობდა საინგილოში, კახის წმიდა გიორგის ეკლესიის მოხატვაში. წლების განმავლობაში მუშაობდა რუსეთში, წმიდა სერგის ლავრის ხატწერის სკოლაში, მონაწილეობდა ოპტინის მონასტრის მთავარი ტაძრის მოხატვაში. თბილისში დაბრუნებულმა დაიწყო ზემო ბეთლემის ტაძრის მოხატვა“.¹ ასევე მოხატა ცხრა ძმა კოლაელთა ტაძარი ვაზისუბანში, სარკის წმიდა გიორგის ეკლესია ქარელის რაიონში, ამავე რაიონში სარკინეთისა და შიომღვიმელის ტაძრები.

„ეს უკანასკნელი კლდეში ნაკვეთია. 2000 წელს გამოიკვეთა, თბილისში წმიდა ბარბარეს ტაძარი საბურთალოზე, ვაჟა-ფშაველაზე, ვარკეთილში ივერიის ღმრთისმშობლის ხატის სახელობის ტაძრის საკურთხეველი მამა იაკობთან (უშიკიშვილი). სამწუხაროდ, მერე სხვა მხატვარი მოიყვანეს და ის ერთიანობა, ალბათ, დაიკარგება ტაძარში. ასეთი რამ არ არის მართებული, ტაძარში ერთი ხელწერა უნდა იყოს, მერე მოვხატე ბერი გაბრიელის ტაძარი და ახლა ვხატავ წმიდა ნინოს ეკლესიას, სადაც ახლა ვიმყოფებით“ – აღნიშნა მხატვარმა.

ჩემს ბოლო კითხვას, მხატვრობის ტექნიკაზე, ბ. ზანდუკელმა მიპასუხა, რომ ხატავს კაზეინით, რომელიც ძველი ტრადიციაა და მინერალ-პიგმენტებს იყენებს. „აუცილებელია მინერალების, ოქ-

¹ თანამედროვე ქართული საეკლესიო ხელოვნება, კატალოგი, 2009, გვ.188.

რების, გლაუკონიტების გამოყენება, საკმაოდ ძვირფასია, მაგრამ ტაძრისთვის ვიყენებ“ – აღნიშნა მან.

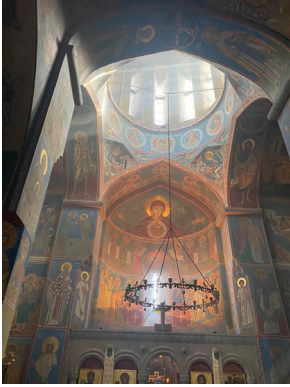
რაც შეეხება საშემსრულებლო ხელოვნებას, მისთვის დამახასიათებელია შესრულების ხაზობრივ-დეკორატიული მანერა, ხაზი ტეხილია, დენადი, მსუბუქად შემოუყვება სხეულის ოდნავ მოცულობიან ფორმებს. ფიგურათა სახეების წერის მანერა კი ისეთია, თითქოს მათ უფრო მინიმალისტური შტრიხები ქმნიან, განსაკუთრებით ორმოც სებასტიელ მოწამეთა, მესვეტეების და სხვა კომპოზიციებში. ეს სახეები, ფორმები თითქოს აგრძელებენ იმ ისტორიულ მემკვიდრეობას, რაც ჩვენმა წინაპრებმა გვიმემკვიდრეს. ყველაფერი კანონიკურ ჩარჩოებშია მოქცეული, ტრადიციული მხატვრობისგან მხატვარი თავისუფალ წერის მანერას ვერ გამოავლენს და არცაა მხატვრის მიზანი. ჩემი აზრით, აქ გამოიკვეთა ზემოთ შენიშნული დიალოგი წარსულთან, ისტორიულ მხატვრობასთან, რადგან ამ დიალოგში ცხადდება ის ერთიანი, უწყვეტი ჯაჭვი, რასაც ჰქვია ქართული ფერწერა და იკვეთება მისი განვითარების ტენდენციები.



ზემო ბეთლემი, საკურთხევლის კონქისა და აფსიდის მოხატულობა



ზემო ბეთლემის ეკლესია ღმრთისმშობლის მიძინება



ზემო ბეთლემის ეკლესიის
ხედი საკურთხევისკენ



ზემო ბეთლემის მოხატულობა,
„საქართველოს ეკლესიის დიდება“



წმიდა ნინოს ეკლესია,
„საქართველოს ეკლესიის დიდება“,
დეტალი



წმიდა ნინოს ეკლესია,
„საქართველოს ეკლესიის დიდება“

გამოყენებული ლიტერატურა:

- თანამედროვე ქართული საეკლესიო ხელოვნება, კატალოგი, რედაქტორი და ტექსტის ავტორი ნანა ბურჭულაძე, თბ., 2009.
- ლ. ოსეფაშვილი, XX საუკუნის 70-90-იანი წლების საეკლესიო მხატვრობის ზოგიერთი ტენდენციები, XX საუკუნის ხელოვნება, სახელოვნებო პროცესები 1960-2000, თბ., 2013, გვ. 334-337.
- საქართველოს საკანონმდებლო მაცნე, საქართველოს სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობის აღდგენის აქტი. იხ.: <https://matsne.gov.ge/ka/document/view/32362?publication=0> ნანახია 29.05.2021.
- თბილისის ზემო ბეთლემის მაცხოვრის შობის ტაძარი, საზოგადოებრივ-რელიგიური ინტერნეტჟურნალი „ამბიონი“ - <http://www.ambioni.ge/tbilisis-zemo-betlemis-macxovris-sobis-tazari>. ნანახია 29.05.2021.

Lali Osepashvili,
PhD in History of Arts,
Assistant-professor at Shota Rustaveli Theater and
Film Georgia State University

ABOUT MURAL PAINTING OF THE CHURCH OF UPPER BETHLEHEM

(XXI Century)

Summary

The goal of this paper is to present mural painting of the oldest church upper Bethlemi. It's painting performed in the beginning of XXI Century. The painting was created by artist Basil Zandukeli. He received his professional education at the Tbilisi Academy of Arts and painted several churches. His painting is related to Georgian artistic traditions.

As soon as we glance at the painting, the fragments of medieval Georgian mural painting instantly appear in front of us and when I mention this only the iconographic schemes I do not keep in mind. The interior of the superb church is decorated entirely with a carpet-like painting, where I have already said that traditional norms and techniques are recognizable and any kind of individual approach are not required from the artist, neither iconography nor performance. However, the artist successfully manages to present iconographic themes have been separated for centuries in a best combined way. As the artist himself mentions in a private conversation, he was absolutely free in the process of choosing iconographic program, in addition to this his consultant was Asmat Okropiridze, Doctor of Arts.

Pantocrator in the dome, "Platitera" in the altar vault and below number of prophets are represented; along the dome there are medallions, in the centre of altar lancet arch there is a right arm of the God with babies in it which means the following: "The souls of the righteous are in the God's hand".

The west arm is quite long and features the scenes of the Twelve Feast Cycle, the other walls are decorated with traditional, canonical frescoes as well. The purpose of my report is to highlight their characteristics.

მედიის კვლევები

MEDIA STUDIES

ნინო გელოვანი,
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის
სახელმწიფო უნივერსიტეტი

სატელევიზიო სერიალი – გართობის წყარო, თუ?..

თანამედროვე სამყაროში ტელევიზია კულტურასთან მჭიდროდაა დაკავშირებული. სამეცნიერო ლიტერატურაში ის მასობრივი კულტურის განუყოფელ ნაწილად განიხილება. „საზოგადოების ინტელექტუალური ელიტის მხრიდან ზედმეტ კრიტიკას იწვევს ტირაჟირებული, კოპირებული, მასობრივი კომუნიკაციის არხებზე გავრცელებული პროდუქცია, რომელსაც ჯერ კიდევ ეჭვქვეშ აყენებს ზოგიერთი თეორიტიკოსი“, – წერს კინომცოდნე ნეია ზორკაია.¹

ნათელია, რომ მასობრივი კულტურის ამ მოვლენას (ტელევიზიას), არც თუ იშვიათად, უკავშირებენ სამსახიობო ხელოვნების შედეგებს, მხატვრულ ფილმებსა და ტელეგადაცემებს. გამოდის, რომ კულტურა, რომელიც ხვდება ტელევიზიაში, კარგავს თავის ელიტარულ ბრწყინვალეებას და ეკრანზე ვხვდებით არა ხელოვნების მაღალ ნაწარმს, არამედ მასთან ხელოვნურად მიმსგავსებულ სატელევიზიო პროდუქტს.

მასობრივი კულტურა გარკვეული ეტაპია ახალევროპული კულტურის განვითარებაში. ის გავრცელდა XIX–XX საუკუნეების გასაყარსა და, განსაკუთრებით, XX საუკუნის მეორე ნახევარში, როდესაც ისტორიულ სცენაზე გამოვიდა ადამიანთა ერთობა – მასა. კულტურის ამგვარი სახე წარმართავდა მასების ცხოვრებას. თუმცა, მასობრივ კულტურას შესწევს ძალა, იყოს „სოციალური სიმშვიდის გარანტი“.

თავის მხრივ, ტელევიზია საზოგადოების ცხოვრების ინტეგრაციასა და ორგანიზებას ახდენს და წარმოადგენს „კლიპური სანახაობის“ სპონტანურ ნაკადს. ის რთული სინქრონიზაციაა და ერთდროულად რჩება როგორც კულტურად, ისე მასობრივი კომუნიკაციის საშუალებად, სოციალურ-პოლიტიკურ ინსტიტუტად და

¹Зоркая Н. М. Уникальное и тиражированное. 1981.

ადამიანის ცხოვრებასთან ადაპტირების მექანიზმად.

არსებობს მოსაზრება, რომ „სულიერი კულტურა“ სრულიად ემთხვევა მხოლოდ შემოქმედებით მოღვაწეობას და არანაირი კავშირი არ აქვს თავად სულიერებასთან, მეტიც, მისი ანტიპოდიც კია. შეუძლებელია დავეთანხმოთ ამ დებულებას, ვინაიდან ადამიანი სწორედ ყოველდღიურობაში ხვდება მატერიალურ, ფასეულ და სულიერ კულტურას. ტელევიზია კი ის „შუამავალი“, რომელიც ამ შეხვედრას უბრუნველყოფს, ვინაიდან სწორედ ის ავრცელებს მაყურებელში სულიერ ფასეულობებს. სწორედ მასობრივი ინფორმაციის საშუალებებზეა დამოკიდებული, თუ რომელი ფასეულობები შევა კულტურულ ცხოვრებაში. მართლაც, დღევანდელ კულტურაში, რომელსაც სოციალურმა ფსიქოლოგმა აბრაამ მოლმა „მოზაიკური“ უწოდა, „ცოდნა ფორმირდება, ძირითადად, არა განათლების სისტემით, არამედ მასობრივი კომუნიკაციის საშუალებებით“. ეს კულტურა კი „ყოველდღიურობის შედეგია“.

თეორეტიკოსების აზრით, ტელევიზია არის ერის სულიერი ღირებულების ჩამომყალიბებელი ძალა. დროსა და სივრცის გადალახვისას, ის არა მარტო ითვისებს, ტირაჟირებას უწევს, აგროვებს წარსულის კულტურულ ფასეულობებს, არამედ ქმნის ახალსაც, რის ხარჯზეც თავადაც ხდება კულტურული ფასეულობა.

დღევანდელობაში წარმოქმნილი რიგი გარემოებების მიუხედავად, რაც ინტერნეტიზაციასთანაა დაკავშირებული, ტელევიზია თანამედროვე საზოგადოების ცხოვრებაში მაინც დიდ ადგილს იკავებს. „ადამიანი, რომელიც ცხოვრობს ჩართულ ტელევიზორთან, რეალობასთან კავშირს გრძნობს“, – წერს ჟურნალ „კინოხელოვნების“ რედაქტორი დანიელ დონდურეი.¹

სატელევიზიო ხელოვნების კრიტიკოსმა ვლადიმირ საპაკმა ტელემედიუმიზმში კულტურის ახალი ფაზა და მომავლის ხელოვნება დაინახა. „ტელემედიუმიზმობა დგას ზღვარზე, რომ იყოს ახალი ხარისხიანი ესთეტიკური შესაძლებლობა“. თავდაპირველად საკითხს იგი სიფრთხილით ეკიდებოდა. კითხვაზე – იქნება თუ არა ტელემედიუმიზმობა ხელოვნება? – გადაჭრით პასუხობს „დიახ!“ თამამად შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ხელოვნებას წარმოადგენს არა თავად ტელევიზია, არამედ მისი ესა თუ ის სეგმენტი.²

¹ Дондурей Д. Б. Язык табуирует жизнь, 2012.

² Сапак В. С. Телевидение и мы. 1988.

კულტურულ-ისტორიული თვალსაზრისით, ტელევიზიის პოპულარობისა და წარმატების მიზეზს განაპირობებს არა მხოლოდ საინტერესო სცენარი, რეჟისურა ან მსახიობები, არამედ თანამედროვე მასობრივი კომუნიკაციის საშუალებების მჭიდრო კავშირი ტრადიციულ კულტურასთან.

წინამდებარე სტატიაში დასმულ საკითხთა აქტუალობას ის აძლიერებს, რომ, ადგილობრივ თუ საერთაშორისო კვლევებზე დაყრდნობით, გავარკვიოთ კონკრეტული სოციუმის მიერ ტელევიზიის ყურებისთვის განკუთვნილი დროის რა ნაწილი ეთმობა სატელევიზიო სერიალებს.

ტელევიზიის თავდაპირველი ფუნქცია ინფორმაციის მიწოდება იყო. ტელეგადაცემებიდან ადამიანი თავისუფალი დროის ყველაზე მეტ წილს უთმობდა და უთმობს „საპნის ოპერას“. სერიალი მაყურებელს სთავაზობს კინოსთან მიახლოებულ, დრამატურგიულად გამართულ აუდიოვიზუალურ პროდუქტს. კომპლექსურმა სოციოლოგიურმა გამოკითხვამ აჩვენა, რომ ქალები, რომლებიც საპნის ოპერებს რეგულარულად უყურებენ, ბედნიერების ე.წ მაღალი ხარისხით გამოირჩევიან, ვიდრე ქალები, რომლებიც სერიალებს ნაკლებად უყურებენ.

ტელევიზია ადამიანის პირადი ცხოვრების, თავისუფალი დროის უფრო დიდ ნაწილს მოიცავს, ვიდრე სხვა რომელიმე საქმიანობა (ინტერნეტს თუ არ ჩავთვლით). მაგალითად, ქალები (დიასახლისები) ტელეგადაცემებს დღეში, საშუალოდ, 4,75 და მამაკაცები 3,75 საათს უთმობენ. როგორც ჩანს, ტელეგადაცემების ყურება სიამოვნების მომგვრელია, თუმცა, როგორც კვლევებმა აჩვენა, შეფასებული არაა, როგორც კმაყოფილების მომგვრელი ძირითადი წყარო, რომელსაც თავად ტელეგადაცემებისა და საპნის ოპერების ყურება იწვევს.

ამერიკაში ჩატარებული კვლევის მიხედვით, ჯ. რობინსონმა შენიშნა, რომ ტელეგადაცემები „დიდ კმაყოფილებას“ ამერიკელების მხოლოდ 17 პროცენტში იწვევს. რასაკვირველია, მოცემულობა არ არის ტელევიზიის ყურების მყისიერი შედეგი და არც ის, რომ, რადგან სატელევიზიო პროგრამების უმეტესობა მხიარული და გასართობია, მოსალოდნელი უნდა იყოს მაყურებელთა პოზიტიური განწყობა. თუმცა, მაყურებლის დიდი ნაწილისთვის ტელევი-

როდუქტი კმაყოფილებასა და ბედნიერების განცდასთან ასოცირდება. ბედნიერების, კმაყოფილებისა და გართობის წყაროა.

ბოლო წლებში „საპნის ოპერა“ მთელ მსოფლიოში მაყურებლის განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს. მიმდინარე კვლევაში საინტერესო იყო რეგულარული მაყურებლის აზრი – რატომ არის სერიალი ასეთი პოპულარული. განვიხილოთ რამდენიმე მოცემულობა:

1. საპნის ოპერები ასახავენ იმ პრობლემებს, რომლებიც ყოველდღიურ ცხოვრებაში, გვხვდება. მაგალითად, როგორებიცაა: რასიზმი, უმუშევრობა, მრუშობა, გაუპატიურება, ალკოჰოლიზმი და ნარკოტიკები.
2. გართობა და მეოცნებეობა – შეგიძლიათ ცოტა რომანის, გლამურის, ვნების, სიყვარულისა და სიძულვილის განცდა.
3. პერსონაჟი, როგორც რეალური სამყაროს ნაწილი – დროთა განმავლობაში პერსონაჟები რეალურ ადამიანებად იქცევიან და ჩვენ განვიცდით, თუ როგორ იქნებიან ისინი.
4. საგანმანათლებლო თვალსაზრისი – შეგიძლია საკუთარი ცხოვრება სიტუაციას დავუკავშიროთ და ხანდახან, საკუთარი პრობლემები პერსონაჟთა მოქმედებების მიხედვით დავახარისხოთ;
5. ყოველდღიური ცხოვრების ნაწილი – ყურების დაწყებიდან რამდენიმე ხანში სერიალი ჩვენი ყოველდღიური ცხოვრების ნაწილად იქცევა. სამსახურიდან სახლში დავბრუნდით, ვსადილობთ, ჩვეულ საქმეებს ვაკეთებთ, ვრთავთ ტელევიზორს და მოდის ჩვენი სერიალის საეთერო დრო.
6. ემოციური გამოცდილება – საპნის ოპერის ყურებისას შეგვიძლია გამოვცადოთ სხვადასხვა ემოცია: ბრაზი, იმედგაცრუება, რწმენა, მხიარულება.
7. კრიტიკული დისტანციის შენარჩუნება – ადამიანი უყურებს სერიალს და იცის, რომ რეალური ცხოვრება ასეთი არაა. ამის მიუხედავად, მოგვწონს ამ ამბავში ჩართვა.
8. ზოგადად, ტელეგადაცემებისა და, კონკრეტულად, საპნის ოპერის ყურებას ბედნიერების განცდა მოაქვს.

უმნიშვნელოვანესი საკითხია, თუ ვინ არის მაყურებელი? არსებითი მნიშვნელობა აქვს სოციალურ კლასს. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ტელევიზორს ქალები უფრო ხშირად უყურებენ, ვიდ-

რე მამაკაცები. ასევე გავლენა აქვს ინდივიდუალურ განსხვავებებს. მარტოხელა ადამიანების 21 პროცენტი ტელევიზორს დღეში 5 საათს უყურებს.

გადაცემების ყურების ერთ-ერთი თეორია ხასიათის კონტროლს უკავშირდება. საპნის ოპერას პირდაპირი გავლენა აქვს ადამიანის პიროვნებაზე. პროგრამების ყურება შეიძლება ჩაითვალოს „პარასოციალურ“ საქმიანობად, ანუ მეორეულ სოციალურ საქციელად. ინტროვენტები და დაბალი სოციალური შესაძლებლობების ადამიანები ხშირად უყურებენ სხვადასხვა თემატიკის სატელევიზიო სერიალს.

აქვე დავძენთ, რომ შესაძლებელია, ექსტრავერტები მეტად უყურებდნენ საპნის ოპერას, რათა მეტი სოციალური აქტივობა განიცადონ.

კვლევის საფუძველზე დავადგინეთ, რომ უფრო მეტმა ინტროვერტმა აღნიშნა საპნის ოპერა და პარასოციალური აქტივობა, ვიდრე ექსტრავერტმა, რომლებმაც უპირატესობა რეალურ სოციალურ აქტივობებს მიანიჭეს.

ერთ-ერთმა კვლევამ აჩვენა, რომ ეთნიკური უმცირესობის ჯგუფის წევრები მეტ სერიალს უყურებენ, რათა შეისწავლონ, თუ როგორ მოიქცნენ ამა თუ იმ სიტუაციაში.

სხვა კვლევაში აღმოვაჩინეთ, რომ კონტაქტურობა, როგორც პერსონალური თვისება, მჭიდროდაა დაკავშირებული როგორც ეთიკურ ექსტრავერსიასთან, ასევე სოციალურ უნარებთან. ააქტიური სოციალური მაცურებელი ხშირად უყურებს სერიალს, რათა განიცადოს მხიარულება და სოციალური პროგრესი.

საინტერესოა, ზოგადად, ტელევიზიის მაცურებლებისა და, კონკრეტულად, სერიალების მაცურებლების შედარება. განასხვავებს თუ არა ტელეპროგრამებისა და საპნის ოპერების მაცურებლებს ისეთი პირადი ფაქტორები, როგორებიცაა: სქესი, ასაკი, სამუშაო სტატუსი, პირადი მენტალური დონე (მაგალითად, ბედნიერება)?

აშშ-ში ჩატარებული კვლევის მიხედვით, რესპონდენტები რობინსონმა ოთხ ჯგუფად დაყო – ტელევიზიისა და სერიალის ყურების მანქნებლის შესაბამისად.

სოციალური კვლევის შედეგად გამოიკვეთა, რომ პირველი ჯგუფი რეგულარულად უყურებდა ტელეგადაცემებსაც და სერიალებსაც, მეორე ჯგუფი ხშირად უყურებდა ტელეგადაცემებს და იშ-

ვიათად – საპნის ოპერებს. მესამე ჯგუფი იშვიათად უყურებდა ტელეგადაცემებს და ხშირად – სერიალებს, მეოთხე ჯგუფი იშვიათად უყურებდა სერიალებსაც და ტელეგადაცემებსაც.

მთავარი აღმოჩენა ისაა, რომ ზოგადად ტელევიზიისა და საპნის ოპერის მაყურებლებს შორის მკაფიო ინდივიდუალური განსხვავებაა. ტელევიზიის აქტიური მაყურებლობის ფაქტორი განსაზღვრულია ასაკითა და სამუშაო სტატუსით და ნაკლებად – ინტროვერსიით. საპნის ოპერის პათოლოგიურ მაყურებლებს უფრო მეტი მახასიათებლები აქვთ: მდედრობითი სქესი, ექსტრავერტობა და ბედნიერების შეგრძნება. შეიძლება ითქვას, რომ საპნის ოპერა გათვლილია მდედრობითი სქესის მაყურებელზე და სერიალი ხდება ქალის ყოველდღიური ცხოვრების ნაწილი. პერსონაჟებთან ერთად ისინი განიცდიან სერიალში გადმოცემულ რომანტიკულ ურთიერთობებს, მათ ყოველდღიურობას იმაზე მეტად, ვიდრე პოლიტიკას, ეკონომიკასა და სხვა.

რატომ უყურებენ სატელევიზიო სერიალებს უფრო ხშირად ექსტრავერტები? პასუხი მარტივია – ექსტრავერტებს უყვართ სოციალური ცხოვრება და ურთიერთობები რეალურ ცხოვრებაში. თუმცა ექსტრავერტები, ზოგადად, ტელევიზიორს ნაკლებად უყურებენ (არატრენდულია).

ინგლისელი მკვლევრების აზრით, ადამიანები, რომლებიც დიდხანს უყურებენ ტელევიზორს, ნაკლებად ბედნიერები არიან, თუმცა ისინი, რომლებიც რეგულარულად უყურებენ სერიალებს, სხვა ხალხთან შედარებით, ბედნიერების მაღალი ხარისხით გამოირჩევიან.

ჩატარებული კვლევები მხოლოდ სტატისტიკურ კორელაციას არ ეყრდნობა. მაყურებლების ნეგატიური განწყობის ახსნა შესაძლებელია პირობითად აქტიური მაყურებლების მაგალითზე.

კვლევამ აჩვენა, რომ ქალები, ახალგაზრდები და მოხუცები, ავადმყოფები, დიასახლისები, უმუშევრები და მარტოხელები, დაბალი სოციალური კლასის წარმომადგენლები ტელევიზიას საშუალოზე ხშირად უყურებენ.

შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ტელევიზიას შეუძლია გარკვეული დადებითი ეფექტის მოხდენა. პოზიტიური კავშირი საპნის ოპერასა და ბედნიერებას შორის შეიძლება განპირობებული იყოს ვიწრო სოციალური ჯგუფის ფსევდოწევრობით, სადაც ხალხი სა-

კუთარ თავს პარასოციალური თეორიის ჯგუფის წევრად მიიჩნევს. განმარტების მეორე ნაწილი შეიძლება ეყრდნობოდეს საპნის ოპერის ღია ტექსტის ასპექტს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Дондурей Д. Б. Ночной и дневной народы. Язык табуирует жизнь, Искусство кино. 2012. № 4.
- Зоркая Н. М. Уникальное и тиражированное. Средства массовой информации и репродуцированное искусство. М., 1981. С. 158.
- Саппак В. С. Телевидение и мы. <http://www.evartist.narod.ru/text12/83.htm>
- Почему я не смотрю телевизор, Искусство кино. 2011. № 2. <https://old.kinoart.ru/archive/2011/02/n2-article2>
- Ipsos MORI Market and Opinion, Research International, London, 1983
- Reid I: Social class differences in Britain. London, 1989.
- Roberts D: Television and human behavior. Columbia University Press, New York, 1978.

Nino Gelovani,
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University

TV SERIES – A SOURCE OF ENTERTAINMENT OR ...?

Summary

Based on local or international studies, it is possible to find out what part of the time spent by a particular society for watching TV is devoted to TV series.

The original function of television was to provide information. The analysis showed that women who regularly watch soap operas have a higher degree of happiness than those women who watch less soap operas.

When watching TV, a person spent and spends most of his/her free time watching the “soap opera”. The TV series offers to its audience a dramatic audio-visual product that is close to the cinema.

In this work, based on the research, I have discussed the habits of TV series viewers, the dependence of their free time and quality of happiness on these factors.

მენეჯმენტი
MANAGEMENT

მაღსაზ ღვინჯილია,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორი
მაია ღვინჯილია,
საქართველოს ეროვნული უნივერსიტეტის ასოც. პროფესორი

თაიმჟერი, როგორც დასვენების ფლობის სისტემა და მისი როლი თურისტულ ინდუსტრიაში

სოციალური ტურიზმის საწინააღმდეგო პოლუსზე ორი ათწლეულია, რაც შეიმჩნევა ტურიზმის ერთ-ერთი დინამიკურად განვითარებადი სექტორის – საკლუბო დასვენების ფლობის სისტემის არსებითი განვითარება, რომელიც ცნობილია თაიმჟერის სახელწოდებით. დასვენების ფლობის ინდუსტრიის ზრდა ტურიზმის ინდუსტრიის ზრდის მაჩვენებლებში მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს.

დასვენების ფლობის სისტემა წარმოადგენს მსოფლიო ტურისტული ბიზნესის სწრაფადმზარდ სექტორს. მან თავისი განვითარება ჰპოვა 90-მდე ქვეყანაში. მსოფლიოში არსებობს 4500-ზე მეტი ტურისტული კომპლექსი, რომელიც უშუალოდ მუშაობს არსებულ სისტემაში. მსოფლიოში 4 მლნ-ზე მეტი ადამიანი ფლობს დასვენების სისტემას. ბოლო წლებში არსებულ სისტემაში გაყიდვების მოცულობამ 6 მლრდ აშშ დოლარს გადააჭარბა.

მტო-ს სტატისტიკური მონაცემებით, მსოფლიოში ჩამომსვლელთა მაჩვენებელი ბოლო 20 წლის განმავლობაში 30%-ით გაიზარდა, ხოლო უშუალოდ დასვენების ფლობის სისტემაში 88%-ით. ევროპულ ბაზარზე ეს ციფრი 160%-ს აღემატება. შესაბამისად, ტურიზმის ამ სექტორის ზრდის ტემპებმა გადააჭარბეს მთლიანად ტურიზმის ინდუსტრიის ზრდის ტემპებს, რაც 10-12% ყოველწლიურ მატებას შეადგენს.

დასვენების ფლობის სისტემაში მყიდველები არიან შესაბამისად საკმაოდ მაღალი შემოსავლების მქონე პირები, რომელთაც განსაკუთრებული მოთხოვნები აქვთ განთავსების საშუალებათა ადგილმდებარეობისა და ხარისხის მიმართ. დასვენების ფლობის სისტემა და მისი სახესხვაობები – თაიმჟერი და საკლუბო დას-

ვენება სასტუმროებში, წარმოადგენს ერთ-ერთ პირობას დროის განსაზღვრულ პერიოდში განთავსების მაღალხარისხიანი საშუალებების ქირობისათვის. ეს საშუალებები სურვილის შესაბამისად შეიძლება გადაიცვალოს სხვა ადგილზე არსებულ დასვენების ობიექტებზე (მთელ მსოფლიოში ამჟამად 4500-ზე მეტ კურორტზე, მათგან 1300-ზე მეტი ევროპაში). დასვენების ფლობის ეს ტურისტული პროდუქტი მაქსიმალურად ორიენტირებულია მყიდველის მოთხოვნილებებზე.

კომპანია Ragatz Accociate-ს მიერ ევროპაში, აზიასა და ავსტრალიაში ჩატარებული კვლევებიდან გამომდინარეობს, რომ დასვენების ფლობის სისტემის მყიდველები მაღალი სოციალური ფენის წარმომადგენლები არიან. არსებული სისტემით მოსარგებლეთა ასაკი ჩრდილოეთ ამერიკაში მერყეობს 35-დან 55 წლამდე. მფლობელთა უმეტესობა (85%) – ოჯახებია, მათგან მხოლოდ 33%-ს ჰყავს ბავშვები. ამ სისტემით მოსარგებლეთა საშუალო წლიური შემოსავალი შეადგენს 60 ათას აშშ დოლარს. მათ აბსოლუტურ უმრავლესობას მიღებული აქვს უმაღლესი განათლება ან კოლეჯი მაინც აქვს დამთავრებული.

თაიმშერის ტიპური მფლობელი ინგლისში ცოლიანია, 35 წელს ზევითაა, არ ჰყავს პატარა ბავშვები, რომლებიც მუდმივ ყურადღებასა და მფარველობას საჭიროებენ. თაიმშერის ყიდვის მოტივები განსხვავებულია. Ragatz Accociates კვლევების მონაცემებით, თაიმშერის მფლობელთა დაახლოებით 72%-მა საკლუბო დასვენების შეძენის ერთ-ერთ მთავარ მოტივად დასვენების ადგილის ცვლილების თავისუფალი არჩევანი დაასახელა. თაიმშერის ყიდვის სხვა მიზეზებს წარმოადგენს: აპარტამენტების კომფორტულობის მიმართ ნდობის მაღალი ვოტუმი (62%); მოცემულ კურორტზე დასვენების ტრადიცია (58%); ფულის ეკონომია დასვენებაზე დამატებითი ხარჯებისათვის (56%).¹

დასვენების ფლობის კონცეფცია მფლობელს სთავაზობს უფლებას, დროის განსაზღვრული პერიოდის განმავლობაში, ყოველწლიურად ისარგებლოს ნომრით, აპარტამენტით ან საცხოვრებლის სხვა ტიპით. ისინი თავის მხრივ, წარმოადგენს ტურისტული

¹ RAGATZ ASSOCIATES is an international consulting and market research firm in the resort real estate industry. It was founded in 1974 by Dr. Richard Ragatz. <https://www.ragatzassociates.com/>

კომპლექსის (კლუბის) ნაწილს, მოწყობილს სხვადასხვა მომსახურების წარდგენისათვის. მყიდველი საწევროს უფლების მისაღებად, განსაზღვრულ თანხას იხდის დასვენების კლუბში. შესაბამისად, მას ყოველწლიურად შეაქვს საწევროები: კუთვნილი საკლუბო საკუთრების მომსახურებაზე (ადგილობრივი გადასახდელი), სხვა კლუბში დასვენების გაცვლისათვის.

გასაყიდი დროის პერიოდი ჩვეულებრივ კვირების მიხედვით, ინტერვალებით იანგარიშება და როგორც წესი, შეუძლებელია წელიწადში 51 კვირაზე მეტი აღმოჩნდეს.

აპარტამენტებში ჩასვლის დრო, რაც შემთხვევაში, იყოფა სეზონებად – წითელი, თეთრი და ლურჯი (სეზონი, სეზონთაშორისი პერიოდი და არასეზონი). ამგვარად იყიდება ინტერვალი, მოდული და სეზონი. ბოლო დროს კლუბში, წევრთა მაჩვენებლების ქულებით შეფასებამ ფართო გავრცელება ჰპოვა.

განთავსების საშუალებათა კეთილმოწყობა და მოდულთა მომები განსხვავდებიან:

- სტუდიო, ოთახი-ლუქსი (ორ ადგილზე) – T-0;
- ნომერი ერთი საძინებლითა და სასტუმრო ოთახით (ოთხ ადგილზე) – T-1;
- ნომერი ორი საძინებლითა და სასტუმრო ოთახით (ექვს ადგილზე) – T-2;
- ნომერი სამი საძინებლითა და სასტუმრო ოთახით (რვა ადგილზე) – T-3 და ა.შ.

განთავსების სპეციალურად ფორმირებული მოდულები ხშირად მოიცავენ ისეთ ელემენტებს, როგორებიცაა ტერასა, აივანი, აუზი, ჯაკუზი, ვიდეოსისტემები და ა.შ.; ასევე სამზარეულოები. ეს უკანასკნელი, როგორც წესი, დაკომპლექტებულია ჭურჭლის ნაკრებით, მაგივრებით, კომბაინებით, ელექტროლუმელებით, სარეცხი და ჭურჭლის სარეცხი მანქანებით და ა.შ.¹

საკურორტო კომპლექსის ზომა თაიმშერულ კომპანიებში შეადგენს 50 ნომერს. კურორტები, განლაგებული ისეთ ადგილებში, რომლებიც წარმოადგენენ კლიენტისათვის უდიდეს ინტერესს, იყოფიან: მღვისპირა (ესპანეთი, პორტუგალია), საქალაქო (ლონდონი, პარიზი, ვენა), სამთო (ავსტრია), დასვენების თემა-

¹ RCI, COVID-19 Country Specific Information
https://www.rci.com/pre-rci-en_GB/discover-rci/rci-points.page

ტური პარკები (აშშ – ორლანდი, ფლორიდისა და კალიფორნიის შტატები, ესპანეთი ჩრდილო-აღმოსავლეთი). მოდულის საშუალო ფასი მერყეობს 6500-დან 9500 აშშ დოლარამდე. ასე, მაგ., ესპანეთში ორსადინებლიანი ნომრის საშუალო ფასი 7500 აშშ დოლარია, თუმცა სეზონზე საშუალო მაჩვენებელი შეადგენს 8000 აშშ დოლარს, სეზონთაშორის პერიოდში 5200 აშშ დოლარს, ხოლო არასეზონზე 3800 აშშ დოლარს.¹

კურორტთა უმეტესობა ყიდის 50 ან 51 ინტერვალს (კვირას) წელიწადში. ევროპა წარმოადგენს დასვენების ყველაზე ხშირად მონახულებად რეგიონს. აქ ჩამოდის დაახლოებით ნახევარი მილიარდი ტურისტი. ჩამოსვლელთა ნახევარი მოდის დასავლეთ ევროპაზე, მხოლოდ 4% მოდის აღმოსავლეთ ევროპის ქვეყნებზე.

დასვენების ფლობის ინდუსტრია ფრაგმენტირებულია. მასში დიდ მოთამაშეებს წარმოადგენენ: პრომოუტერები (პროექტთა შემმუშავებლები); გაყიდვის სპეციალისტები; კურორტების მართვის კომპანიები; კომპანიები მომუშავე დასვენების ადგილების გაცვლაზე; ინტერვალების გადამყიდველი კომპანიები; ინდუსტრიაში მომუშავე აუცილებელი საჭიროების პროფესიონალები, ადვოკატების, აუდიტორებისა და კონსულტანტების ჩათვლით.

პრომოუტერთა ამოცანებს წარმოადგენს: კურორტების ადგილმდებარეობის არჩევა, დაფინანსების ორგანიზაცია, მფლობელთა ასოციაციების შექმნა, გაცვლის უზრუნველსაყოფად კომპანიებთან თანამშრომლობის ორგანიზება.

კურორტზე განთავსების სამსახური-პირველი ადგილია, რომელსაც ეწვევა კლიენტი. აქ უზრუნველყოფილია მფლობელთა და სტუმართა შეხვედრის ადგილი, ძირითადი დანიშნულების ადგილი იმ პოტენციური მყიდველებისათვის, რომლებიც სტუმრობენ კურორტს თაიმშერის შექმნის პირობებში. კურორტი შეიძლება გატანილ იქნას შიდა გაყიდვაზე, გარე ვაჭრობაზე და ორივე საშუალებით.²

თანამედროვე პერიოდში RCI – მსოფლიოში წამყვანი კომპანიაა დასვენების ფლობის გაცვლა-გამოცვლის ორგანიზაციისათვის. მას 64 ოფისი აქვს მსოფლიოს 32 ქვეყანაში და აქვეყნებს

¹Timeshares in Europe

<https://www.sellmytimesharenow.com/destinations/europe-timeshare/>

²В.С.Сенин. Организация Международного Туризма. М. 1999.

მასალებს კლუბების წევრებისათვის 20 ენაზე. კომპანიის კლუბის წევრთა მაჩვენებელი 2.5 მლნ ოჯახს აღემატება.

RCI-ის საკურორტო ქსელი შედგება 3000 საკურორტო დესტინაციისაგან, მსოფლიოს 80 ქვეყანაში. კომპანიის ზრდის წინაპირობებს წარმოადგენს: თანამედროვე საინფორმაციო და კომპიუტერული ტექნოლოგიების უახლესი მიღწევების დანერგვა, წარმომადგენლობითი ქსელის გეოგრაფიის გაფართოება, კვალიფიციური პერსონალი.

კურორტის ხარისხის კონტროლის სისტემა დამოკიდებულია კლიენტებზე. თუკი ხარისხი RCI-ის მიერ დამტკიცებულ სტანდარტებზე დაბლაა, მაშინ ან შეაჩერებენ კურორტის RCI-ში წევრობას, ან იგი ჩაიხსნება გაცვლითი ქსელიდან. კურორტის დონის განსაზღვრის სისტემა ჯერ კიდევ 1991 წელს იქნა შემუშავებული, რომლის მიზანი ხარისხის გაუმჯობესების სტიმულირება იყო. პროგრამა მოიცავს ხარისხის 2 ტიპს: „ოქროს გვირგვინის კურორტი“ და „მაღალი დონის მომსახურების საერთაშორისო კლასის კურორტი“.

RCI-ში მოგზაურობამდე, კლიენტებს ურჩევენ შეამოწონ ნებისმიერი რჩევა ტესტირების მოთხოვნების, მოგზაურობის შეზღუდვების ან Covid-19-თან დაკავშირებულ ადგილობრივ რეგულაციებთან დაკავშირებით, მათი დადასტურებული დანიშნულების ადგილიდან საერთაშორისო და შიდა მოგზაურობისთვის.¹

საყოველთაოდ მიღებული დასვენების ფლობის სისტემის განსაზღვრა არ არსებობს. მეცნიერთა გარკვეული ნაწილი განიხილავს მას, როგორც დასვენების წინასწარ გადახდის საშუალებას, სხვების მოსაზრებით კი ეს ფაქტობრივად, უძრავი ქონების შექმნაა.

თაიმშერი არის ქონების თანამფლობელობის მოდელი, რომლის დროსაც მრავალი მყიდველი ფლობს მიწის ნაკვეთებს, ჩვეულებრივ ყოველკვირეულად, ერთ და იმავე საკუთრებაში. დროის განაწილების მოდელი შეიძლება გამოყენებულ იქნას მრავალი სახის უძრავი ქონებისათვის, როგორცაა კურორტები, კონდომინიუმები, ბინები და ბანაკები.²

¹ RCI, COVID-19 Country Specific Information https://www.rci.com/pre-rci-en_US/footer/travel-cancel-information.page?track1=Prelogin_Homepage&track2=C85_Tall_1Up&track3=cta:More_Information#travel

² Timeshare <https://www.investopedia.com/terms/t/timeshare.asp>

ყველაზე მუსტი განმარტება ევროპარლამენტის დარგობრივი საბჭოს დოკუმენტის თავად სახელწოდებაში (94/47/EC. 26.12.1994)“ – „დირექტივა უძრავი ქონების საკუთრების უფლების შექმნის რეჟიმში მყიდველთა დაცვისათვის, კონტრაქტის ცალკეულ ასპექტებთან მიმართებაში“.¹

დირექტივას შემოაქვს ისეთი ცნებები, როგორცაა: კონტრაქტები, რომელიც ეხება ერთი ან რამოდენიმე ობიექტის გამოყენების უფლების შექმნას დროის დანაყოფის რეჟიმში, დადებული მინიმუმ 3 წლით; მინიმალური მოვალეობები, რომლებიც გამყიდველებმა უნდა შეასრულონ მყიდველებთან მიმართებაში; მყიდველის უფლება, მიზეზთა ახსნის გარეშე შეცვალოს კონტრაქტი, ორივე მხარის ხელმოწერილი, 10 კალენდარული დღის განმავლობაში; ინფორმაცია კონტრაქტის შემადგენელზე და ამ ინფორმაციის გადაცემის უზრუნველყოფა. ასევე არანაკლებ მნიშვნელოვანია მთავარი ცნებები, როგორებიცაა – „გამყიდველი“, „მყიდველი“, „უძრავი საკუთრება“.

თუკი თაიმშერის ქვეშ ვიგულისხმებთ არა საკუთრების ყიდვა-გაყიდვას (უძრავი ქონების), არამედ დასვენების კლუბის წევრობის ყიდვა-გაყიდვას, მაშინ თაიმშერის კონტრაქტი ხვდება განსაზღვრებების ქვეშ „გაწეული მომსახურების მისაგებელი“ (სამაგიერო), ხოლო მინიმალური მოვალეობები წარმოადგენს ტურისტული პროდუქტის ყიდვა-გაყიდვის ხელშეკრულების განსაკუთრებულ პირობას.

მსოფლიოს რიგ ქვეყნებში არსებობს საკანონმდებლო და სამართლებრივი ნორმები, დაკავშირებული დასვენების ფლობის სისტემასთან. ასე მაგ., დიდ ბრიტანეთში დედოფალ ელიზაბეტ მეორის მიერ გამოცემული აქტი-თაიმშერზე (1992). „აქტი-კუნძულ მენის თაიმშერში გამოყენება დროის დანაწევრებული რეჟიმის შესაბამისად“; გერმანიის კანონები (1996), პორტუგალიის (1993) და სხვ. აშშ-ში არსებობს აქტი უძრავი ქონებისა და დასვენების ფლობის შესახებ 1983 წლიდან, 1993 და 1995 წწ. შესწორებებით. სპეციფიკური კანონმდებლობა არსებობს საფრანგეთში, საბერძნეთში,

¹ DIRECTIVE 94/47/EC OF THE EUROPEAN PARLIAMENT AND THE COUNCIL of 26 October 1994, Official Journal of the European Communities, No L 280/83 <https://op.europa.eu/en/publication-detail/-/publication/f0b65b16-d91b-45ad-947b-8747617a73d9/language-en>

პორტუგალიაში, ევროპის წამყვან სახელმწიფოების დასვენების ფლობის სფეროებში უკვე დიდი ხანია განხორციელდა საკუთარი კანონმდებლობების ადაპტირება.

ჩვენს ქვეყანაში უკვე დიდი ხანია, რაც საკურორტო დაწესებულებებში შენდება სპეციალური განთავსების სისტემები, რომლებიც მფლობელებს სთავაზობს შექმნის შემთხვევაში კლიენტის სურვილისამებრ იმ პერიოდში, როცა არ სარგებლობს ბინით, გააქირაონ სხვა კლიენტებზე. ეს მომავალში თაიმშერის განვითარების ერთგვარი საფუძველია. ჩვენი სახელმწიფო ჯერ არ არის დაკავშირებული თაიმშერის საერთაშორისო ქსელთან, თუმცა ამის საკმაოდ მაღალი ინფრასტრუქტურული, ბუნებრივი და ადამიანური რესურსები გავაჩნია.

დასვენების ფლობის სისტემის თაიმშერის ჩამოყალიბება და განვითარება ხელს შეუწყობს ჩვენს ქვეყანაში მაღალანაზღაურებადი ობიექტებით მოსარგებლე ტურისტთა მაჩვენებლების ზრდას და ქვეყნის ეკონომიკის გაჯანსაღების ერთ-ერთ პრიორიტეტულ მიმართულებად გადაიქცევა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Directive 94/47/Ec Of The European Parliament And The Council of 26 October 1994, Official Journal of the European Communities, No L 280/83 <https://op.europa.eu/en/publication-detail/-/publication/f0b65b16-d91b-45ad-947b-8747617a73d9/language-en>
- Timeshare <https://www.investopedia.com/terms/t/timeshare.asp>
- RCI, COVID-19 Country Specific Information https://www.rci.com/pre-rci-en_GB/discover-rci/rci-points.page
- RCI, COVID-19 Country Specific Information https://www.rci.com/pre-rci-en_US/footer/travel-cancel-information.page?track1=Prelogin_Homepage&track2=C.85_Tall_1Up&track3=cta:More_Information#travel
- Timeshares in Europe <https://www.sellmytimesharenow.com/destinations/europe-timeshare/>
- RAGATZ ASSOCIATES is an international consulting and market research firm in the resort real estate industry. It was founded in 1974 by Dr. Richard Ragatz. <https://www.ragatzassociates.com/>
- В.С.Сенин. Организация Международного Туризма. М. 1999

Malkhaz Gvinjilia,
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University,
Profesor

Maya Gvinjilia,
Georgian National University-SEU,
Assoc. Profesor

TIMESHER AS A SYSTEM OF POSSESSION OF LEISURE AND ITS ROLE IN THE TOURISM INDUSTRY

Summary

Vacation ownership is the fastest growing sector in the global travel business. The vacation ownership system and its varieties – timer and club vacation in hotels – is one of the means of renting high-quality housing for a certain period of time.

The concept of vacation ownership offers homeowners the right to use a room, apartment, or other type of housing each year for a specified period of time. They, in turn, are part of a tourist complex (club) designed to provide various services. The buyer pays a certain amount to the leisure club in order to receive the membership fee. Accordingly, he subscribes annually to: club property services (local fees); For leisure time exchange at another club.

The vacation ownership industry is fragmented. Major players in it: promoters (project developers); Sales specialists; Resort Management Companies; Companies working on the exchange of places of rest; Intermediate Resellers; Industry-specific professionals including lawyers, auditors and consultants.

Tasks of the promoters: choosing the location of the resorts, organizing financing, creating associations of owners, organizing cooperation with companies to ensure exchange.

The creation and development of a vacation ownership timer system will increase the number of tourists using high-paying facilities in our country, and will become one of the priority areas for the country's economic recovery.

საიუბილეო თარიღი ANNIVERSARY

რატი ჩიბურდანიძე,
ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო სასწავლო
უნივერსიტეტის პროფესორი

პაბლო პიკასო – 140

საკვანძო სიტყვები: პაბლო პიკასო, კუბიზმი, სიურრეალიზმი, ნეოკლასიციზმი, „ავინიონელი ქალიშვილები“, „გერნიკა“.

„სხვადასხვა მეთოდი, რომელსაც მე ჩემს ხელოვნებაში ვიყენებდი, არ უნდა განვიხილოთ როგორც განვითარების საფეხურები ჯერაც უცნობი იდეალისკენ მიმავალ გზაზე... ... ყველაფერი რასაც ვაკეთებდი, ვაკეთებდი თანამედროვეობისთვის იმ იმედით, რომ ეს ყოველთვის იქნებოდა თანამედროვე“.

პ. პიკასო

XX საუკუნის ხელოვნება ისტორიის კუთვნილება გახდა. დღევანდელი გადასახედიდან ნათლად ჩანს ის უზარმაზარი გავლენა, რაც პაბლო პიკასომ მოახდინა ეპოქის მხატვრულ კულტურაზე, მის სულიერ განვითარებაზე. იგი მრავალფეროვანი შემოქმედებითი ცხოვრებით გამოირჩეოდა: იყო ფერმწერი, გრაფიკოსი, მოქანდაკე და კერამიკოსი. პიკასომ თავისი საუკუნის ყველა ესთეტიკურ სიახლეში შეიტანა წვლილი, ათწლეულების განმავლობაში იდგა მხატვრული აღმოჩენების ავანგარდში. მან მთელი ცხოვრება და ენერგია ხელოვნებას შეაღია და არასდროს შეუწყვეტია შემოქმედებითი თავისუფლების გზების ძიება.

პაბლო რუის პიკასო დაიბადა 1881 წლის 25 ოქტომბერს მალაგაში. ბავშვობა იქვე გაატარა, ყმაწვილობა კი ბარსელონაში, სადაც მამამისი – მხატვარი ხოსე რუის ბლასკო ნატიფ ხელოვნებათა სკოლის დირექტორად დაინიშნა. თოთხმეტი წლის პიკასო ამ

სკოლის მოწაფედ ჩაირიცხა, ხოლო ორი წლის შემდეგ, მისაღები კონკურსი დროზე ადრე გაიარა და მადრიდის სამეფო აკადემიის სტუდენტი გახდა – მამა შვილს სიმბოლურად გადასცემს თავის ფუნჯს მისი ხალასი ნიჭის წინაშე ქედის მოხრის ნიშნად. პიკასო ადრეული ასაკიდანვე დაეუფლა XIX საუკუნის დასასრულის საუკეთესო მხატვრების ტექნიკურ ოსტატობას. სულ რამდენიმე წელში ის აღმოაჩენს და შეითვისებს დასავლური მხატვრობის დიდ გაკვეთილებს – ელ გრეკოს, ველასკესის, გოიას ესპანურ სკოლას, რომელიც პრადოს მუზეუმში იხილა.

კლასიკური განათლების მიღების შემდეგ, პიკასო ბოჰემურ ცხოვრებას ეცნობა. ხშირად სტუმრობს ბარსელონის ხელოვანთა კაფეს „ოთხი კატა“ (Els Quatre Gats), სადაც პირველად მოეწყო მისი ნამუშევრების გამოფენა. იმ ხანად ბარსელონა ესპანეთის რევოლუციურ-ანარქისტული მოძრაობის ცენტრი იყო, სადაც უხვად მოედინებოდა ახალი იდეები ევროპის სხვადასხვა ქვეყნიდან, განსაკუთრებით საფრანგეთიდან. სრულიად ახალგაზრდა პიკასო ხვდება მწერლებს, პოეტებს, მხატვრებს, ტორეადორებს; ამ მეგობრულ გარემოში ყალიბდება მისი მნებობრივი პრინციპები და მსოფლმხედველობა. 1900 წელს პიკასო პირველად ჩადის პარიზში, ეცნობა ლუვრის და ლუქსემბურგის მუზეუმებში დაცულ შედევრებს. ამ დროს პარიზში მოდერნისტული ატმოსფერო სუფევს, იმპრესიონისტების გამოფენების, გოგენის, ვან გოგის და ტულუზ-ლოტრეკის შემდეგ, აქ ნამდვილი კულტურული შოკია. საკუთარი მანერის დასამკვიდრებლად, პიკასო ცდილობს თავი დააღწიოს მხატვრულ გავლენებს. თანდათან ის შორდება პირვანდელ აკადემიურ რეალიზმს და 1900 წლის ფერადოვან პარიზულ სტილს. მონოქრომული ცისფერი, შემდეგ კი ვარდისფერი საშუალებას აძლევს გადახედოს თავის შემოქმედებას და პლასტიკოსის მიღმა კონცეპტუალური ხელოვანი გამოავლინოს.¹

1901-04 წლებს პიკასო უმეტესად ბარსელონაში ატარებს, ხატავს სიდუხჭირეს და სიმარტოვეს, მიუსაფართა ცხოვრებას და საამისოდ ცივ, ექსპრესიულ ცისფერ პალიტრას იყენებს. მათი უჩვეულო მოლურჯო-მოცისფრო კოლორიტის გამო პიკასოს შემოქმედების ამ მონაკვეთს „ცისფერი პერიოდი“ უწოდეს. ამ დროს მხატვარი მისი პერსონაჟების განწყობით ცხოვრობს, რასაც ადას-

¹ ტენეზი, პიკასო, 2009, გვ. 56.

ტურებს ფსიქოლოგიური „ავტოპორტრეტი“ (პიკასოს მუზეუმი, პარიზი. 1901). აქ ნათლად იკითხება მელანქოლია, ნაღველი, გარიყულობა. დრამატული გამომეტყველება, სერიოზული სახე, საკუთარი სულისკენ მიმართული მზერა ახალგაზრდა კაცს ეკუთვნის, რომელიც „მსოფლიო სევდას“ ატარებს. ამ ეტაპის მნიშვნელოვანი ნაწარმოებებია: „ხაიმე საბარტესის პორტრეტი“ (პუშკინის სახ. სახვითი ხელოვნების მუზეუმი, მოსკოვი. 1901), „აბსენტის მოყვარული“ (ერმიტაჟი, პეტერბურგი.1901), „მოხუცი ებრაელი ბიჭთან ერთად“ (პუშკინის სახ. სახვითი ხელოვნების მუზეუმი, მოსკოვი. 1903), „მოხუცი გიტარისტი“ (ჩიკაგოს ხელოვნების ინსტიტუტი. 1903), „სელესტინა“ (პიკასოს მუზეუმი, პარიზი. 1904) და სხვ. დიდი სოციალური ჟღერადობის მატარებელია სურათი „გლახაკები ზღვასთან“ (ვაშინგტონის ნაციონალური გალერეა, 1903), მნახველი უნდა შეძრას ამ უბადრუკი ადამიანების გაჭირვებამ, უიმედობის განცდამ, გაყინულმა შიშველმა ფეხებმა თუ ცივმა გარესამყარომ. „ცისფერი პერიოდის“ ერთ-ერთი საუკეთესო ნაწარმოებია „ცხოვრება“ (კლივლენდის ხელოვნების მუზეუმი, 1903), რომელშიც მამაკაცის როლს პიკასოს მეგობარი კარლოს კასახემასი განასახიერებს. უიღბლო სიყვარულის გამო, მან თავი მოიკლა, რამაც ძლიერ იმოქმედა მხატვარზე. ალეგორიული ხასიათის მონუმენტური ტილოს მარცხენა მხარეს საკუთარ ფიქრებში წასული, გაუცხოებული წყვილია გამოსახული. სევდიანი ქალი მთლიანად ეკვრის მამაკაცს, ის კი თითოთ ანიშნებს სურათის მარჯვენა მხარეს ცალკე მდგომ ქალზე, რომელსაც ხელში ჩვილი ბავშვი უჭირავს. აღსანიშნავია, რომ „ცისფერი პერიოდის“ პერსონაჟთა უტრირებული ფორმები, წაგრძელებული ფიგურები, გამხდარი სილუეტები თუ მანერული ჟესტიკულაცია თავისებურად ეხმიანება საუკუნის დასასრულს გამეფებულ სიმბოლიზმს და ავლენს პიკასოს გატაცებას ელ გრეკოს შემოქმედებით, რომელიც იმ ხანად თავიდან იქნა აღმოჩენილი ავანგარდისტი პოეტების და მხატვრების მიერ.

პარიზი, მსოფლიოს ლიტერატურული და ხელოვნების სამყაროს მაშინდელი ცენტრი, საოცარი ძალით იზიდავს ახალგაზრდა მხატვრებს, მწერლებს, პოეტებს მთელი მსოფლიოდან. 1904 წელს პიკასო საბოლოოდ დასახლდება პარიზში და პირველ ნავსაყუდლად მონმარტრზე მდებარე ძველ სახლს ირჩევს, რომელიც ფორმით გემს წააგავს – ესაა ცნობილი „ბატო-ლაგუარი“ (Bateau-

Lavoir – „გემი-სამრეცხაო“), სახელოსნოს კარებზე ასეთი წარწერაა: „პოეტების შეხვედრის ადგილი“. აქ ხშირად იკრიბებიან მოდერნისტები: მაქს ჟაკობი, გიომ აპოლინერი, ანდრე სალმონი, ფერნანდა ოლივიე, ჰერტრუდა სტაინი, ამედეო მოდილიანი, ანრი მატისი, ჟორჟ ბრაკი, რამონ პიჩოტი და სხვ. „ეს იყო საოცრად კარგი დრო. ჩვენ ვშიშვლოდით და ვცხოვრობდით შესანიშნავად“ – იგონებს პოეტი მაქს ჟაკობი.

პარიზში დასახლებულ პიკასოს უჩნდება ახალი გატაცება – ცირკი. მხატვრის ნაწარმოებები თანდათან იცვლიან კოლორიტს, რომელშიც ვარდისფერი დომინირებს. იწყება მისი შემოქმედების ახალი ეტაპი – „ვარდისფერი პერიოდი“, იგი ხატავს მოხეტიალე კომედიანტებს, არლეკინებს და ჯამბაზებს, აკრობატებს თუ გიმნასტებს, მათი ცხოვრების სიუჟეტებზე ქმნის კომპოზიციებს, სადაც სიყვარულის, სიმარტოვის, ადამიანებს შორის ურთიერთობის თემაა აქცენტირებული. საუკუნის პირველ ათწლეულში ცირკის მსახიობები გავრცელებული მოდელებია, მაგრამ პიკასო მათ მხიარულების ნიღაბს ჩამოხსნის – ამიერიდან სევდიანი არლეკინი შემოქმედის მეტაფორული ორეულია. „ვარდისფერი პერიოდი“ 1904–06 წლებს მოიცავს. ამ ეტაპის საუკეთესო ქმნილებებს განეკუთვნება: „ბიჭი ჩიბუხით“ (კერძო კოლექცია. 1905), „დედა და შვილი“ (შტუტგარტის სახელმწიფო გალერეა. 1905), „აკრობატების ოჯახი მაიმუნით“ (გიოტებორგის ხელოვნების მუზეუმი. 1905), „გოგონა ბურთზე“ (პუშკინის სახ. სახვითი ხელოვნების მუზეუმი, მოსკოვი. 1905), Au „Lapin Agile“ („ცქვიტ კურდღელთან“. მეტროპოლიტენ მუზეუმი, ნიუ-იორკი. 1905), „ბიჭი ცხენით“ (MoMA, ნიუ-იორკი. 1906), „არლეკინის სიკვდილი“ (კერძო კოლექცია. 1906) და ა. შ. ნიშანდობლივია, რომ ამ სურათებში პიკასო არ მიმართავს უშუალოდ არტისტულ წარმოდგენებს, ის საზოგადოებისაგან გარიყულ, სენტიმენტალურ პერსონაჟთა შეჭირვებულ ყოფაზე ამახვილებს ყურადღებას. „ვარდისფერი პერიოდის“ სანიმუშო ქმნილებაა დიდი ზომის ფერწერული ტილო „კომედიანტების ოჯახი“ (ვაშინგტონის ნაციონალური გალერეა. 1905), სადაც გათანგულ, უსიცოცხლო გარემოში მდუმარედ მდგომი ხუთი აკრობატია გამოსახული, მეექვსე – უცნაურად განცალკევებული მალიორკელი ქალი სურათის მარჯვენა კუთხეში ზის და სცენაში ერთგვარი იდუმალეობა შემოაქვს. ფიგურები ერთმანეთს უყურებენ, მაგრამ არ

ლაპარაკობენ, თითქოს ერთმანეთთან არც კი აქვთ ურთიერთობა. ყოველი მათგანი საკუთარ თავშია ჩაკეტილი, ისევეა განწყენებული, როგორც მათი გარემომცველი უნაყოფო ბუნება. აქ ცირკი არსად არის, არის მხოლოდ სიცარიელე და ნაღველი. პოეტი რაინერ მარია რილკე ასე ეხმიანება ამ სურათს: „მიტხარით, ვინ არის ეს ჩვენზე მეტად ლტოლვილი ხალხი?!“.

შეიძლება ითქვას, რომ „ცისფერი“ და „ვარდისფერი“ პერიოდის ამაღელვებელი ნაწარმოებები ფორმის თვალსაზრისით არ სცილდება XIX საუკუნის დასასრულის სახვითი ხელოვნების ნორმებს და სიახლეს არ წარმოადგენს თანამედროვე მხატვრობაში, თუმცა კონცეპტუალურად მათში ნათლად ჩანს მისწრაფება განზოგადების, ალევორიულობისა და ქვეტექსტებისაკენ. 1906 წლიდან პიკასოს შემოქმედებაში ჩნდება ახალი ნაკადი. იგი თითქმის ერთბაშად ამბობს უარს ადრეულ პერსონალურ სტილზე და სამყაროს მრავალსახეობას სრულიად თავისებურად ასახავს. ამ ეტაპის ისეთ ნამუშევრებში, როგორებიცაა: „ჰერტრუდა სტაინის პორტრეტი“ (მეტროპოლიტენ მუზეუმი, ნიუ-იორკი. 1905/06), „ავტოპორტრეტი პალიტრით“ (ფილადელფიის ხელოვნების მუზეუმი. 1906), „ორი შიშველი ქალი“ (MoMA, ნიუ-იორკი. 1906) და სხვ. ირღვევა ფორმათა პროპორციები, სხეულის ანატომიური აგებულება, პირობითია ფერი და სივრცე – მხატვარი იშორებს ყოველივე მეორეხარისხოვანს და ტოვებს ძირითადს, არსებითს. პიკასოს ნაწარმოებებში თანდათან ვლინდება ფორმის დაშლის, დეფორმაციისაკენ მიდრეკილება, ფერის შემდეგ ის ფორმას უტევს.

ფორმის დანაწევრება ლოგიკურად სრულდება „ავინიონელი ქალიშვილებში“, რომელსაც წინ ასობით ესკიზი უძღვის. ეს სურათი პიკასოს ახლობლებშიც კი გაუგებრობას იწვევს. დიდ ტილოზე გამოსახული ხუთი შიშველი ქალი ურცხვად შემოთავაზებულ სხეულთა დაკუთხული ფორმებით, ველურად ფეთქებადი, გამომწვევი პოზებით, სქემატურად მოხაზული, დასერილი სახეებით წინა საუკუნის მხატვრობასთან კავშირის გაწყვეტის და თანამედროვე ხელოვნებაში შესვლის ნიშანია – კუბისტური რევოლუცია დაწყებულია. „ავინიონელი ქალიშვილები“ (MoMA, ნიუ-იორკი. 1907) ის საპროგრამო ნაწარმოებია, რომელმაც საფუძველი ჩაუყარა კუბიზმის განვითარებას. პიკასომ ხელახლა გაიაზრა მასშტაბური, აკადემიური სურათის იდეა და ახალი დატვირთვა მოუძებ-

ნა ტრადიციულ თემას – ინტერიერში გამოსახულ ქალის შიშველ ფიგურას. აქ დასავლური ხელოვნების სხვადასხვა გამოძახილს ვხედავთ: კომპოზიციის ცენტრში მოცემული ორი ხელემაწეული პერსონაჟი ზღვის ქაფიდან ამომავალ ვენერას წააგავს, მარცხენა კუთხეში მდგომი ქალი, წინ ფეხგადგმული გახევებული პოზით, არქაულ კუროსს გვაგონებს, მარჯვენა მხარეს მჯდომი ფიგურა კი ასოციაციას იწვევს ედუარდ მანეს სურათთან „საუბმე ბალახზე“. აქვე შეიძლება დავინახოთ იბერიული ქანდაკების გავლენაც, რაც სამი მარცხენა კიდურა ფიგურის გაბრტყელებულ ფორმებსა და მათი თვალების ნუშისებურ ჭრილში იკითხება, ორი მარჯვენა ფიგურის ნიღბისებურ სახეებში კი აფრიკული ხელოვნებით გატაცება იგრძნობა.¹

XX საუკუნის დასაწყისში წარმოქმნილ მიმდინარეობათა შორის კუბიზმი ყველაზე მნიშვნელოვანია. საუკუნეების განმავლობაში ევროპულ მხატვრობაში დომინირებდა ხედვის ერთი ფიქსირებული წერტილი. კუბიზმმა განავითარა აზრი, რომ ერთი და იგივე საგანი ერთდროულად სხვადასხვა მხრიდან შეიძლება იყოს ნაჩვენები. ამის საწყისები უკვე პოლ სეზანთან ჩანს, რომელიც ერთსა და იმავე ნატურმორტში ვაშლებს ხედვის სხვადასხვა წერტილიდან უჩვენებს და 1904 წელს ისტორიულ სიტყვებს სწერს ემილ ბერნარს: „შეეცადე ასახო ბუნება ცილინდრის, სფეროს, კონუსის საშუალებით!..“ 1907 წელს პოეტმა გიომ აპოლინერმა პიკასოს უორჟ ბრაკი გააცნო. ამ დროს ბრაკი სეზანის გავლენის ქვეშ იყო, რომლის რეტროსპექტული გამოფენაც შემოდგომის სალონში ნახა. მან ენთუზიაზმით მიიღო პიკასოს რადიკალური იდეები, რომელშიც ახალი სახვითი ექსპერიმენტების პოტენციალი დაინახა. ეს ორი წყარო – სეზანის ფერწერა და პრიმიტიული ხელოვნება კუბიზმის გენეზისისათვის ძალიან მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა. პიკასოს და ბრაკის მჭიდრო შემოქმედებითა თანამშრომლობამ, რომელმაც პირველ მსოფლიო ომამდე გასტანა, დიდი შედეგი გამოიღო – მათ ერთობლივად განავითარეს კუბიზმის ფორმალური ინოვაციები: უფრო გააბრტყელეს სახვითი სივრცე, შეარყიეს მოწესრიგებული პერსპექტივის ტრადიცია, დაანაწევრეს ფორმა და ერთ ნამუშევარში გააერთიანეს მრავალრიცხოვანი ხედვის წერტილები. ბრაკის სიტყვებით, ამ გზაზე ისინი ორ მთამსვლელს ჰგავ-

¹ სთოქსთედი, ხელოვნების, 2017, გვ. 123.

დნენ, რომლებიც ერთი თოკით იყვნენ გადაბმულნი.

სახელწოდება კუბიზმის დამკვიდრება კრიტიკოს ლუი ვოქსელს უკავშირდება, რომელმაც ბრაკის გამოფენისადმი მიძღვნილ სტატიაში აღნიშნა: „ყველაფერი – პეიზაჟები, ფიგურები და სახლები დაწერილია გეომეტრიული ფორმებით – კუბებით“. კუბიზმმა განვითარების რამდენიმე სტადია გაიარა: ადრეული ე. წ. სეზანური ფაზა (1907-09), ანალიტიკური ფაზა (1909/10 – 12), სინთეტიკური ფაზა (1912-15).¹

ადრეულ ეტაპზე ბრაკი და პიკასო მთავარ ამოცანად ფერისა და ნახევრადმოცულობითი ფორმების მეშვეობით საგნების სტრუქტურულ-არქიტექტონიკული საფუძვლების გამოვლენას მიიჩნევენ, გამოსახულება სივრცეში პერსპექტივის კანონების და შუქ-ჩრდილის გარეშეა რეპრეზენტირებული: „ავტოპორტრეტი“ (პრალის ეროვნული გალერეა. 1907), „სამი ქალი“ (ერმიტაჟი, პეტერბურგი. 1908/09), „სახლები გორაკზე, ჰორტა-დე-ებრო“ (MoMA, ნიუ-იორკი. 1909), „ხილიანი ლარნაკი და პური მაგიდაზე“ (ბაზელის ხელოვნების მუზეუმი. 1908/09).

ანალიტიკურ ფაზაში ძირითად ამოცანას მოცულობებისა და ფორმების ანალიზი წარმოადგენს. კვლევის ძირითადი ობიექტი ამ დროს სივრცეა, ფერი კი უპირატესად ჩამქრალი ნაცრისფერი, ყავისფერი ტონებით შემოიფარგლება. საგნის არსის ძიების პროცესში მისი ფორმა დეკონსტრუირებას განიცდის და მხატვრის პრიზმაში უამრავ გეომეტრიულ ელემენტად იშლება. ანალიტიკურ ფაზაში წამყვან მნიშვნელობას ერთდროული ასახვის პრინციპი იძენს – გამოსახულება საგნის სხვადასხვა წახნაგის, რაკურსის ჯამურ სახეს ქმნის. ამგვარად ნახევრად აბსტრაქტული დეკორატიული კომპოზიციები, რომლებიც გეომეტრიული ფორმების კონგლომერატს წარმოადგენს, ხელოვანის მიერ შექმნილ ახალ რეალობად გვევლინება: „ამბრუაზ ვოლარის პორტრეტი“ (პუშკინის სახ. სახვითი ხელოვნების მუზეუმი, მოსკოვი. 1910), „დანიელ-ანრი კანვაილერის პორტრეტი“ (ჩიკაგოს ხელოვნების ინსტიტუტი. 1910), „Ma Jolie“ („ჩემი მშვენიერი გოგონა“. MoMA, ნიუ-იორკი. 1911/12), „ტორერო“ (ბაზელის ხელოვნების მუზეუმი. 1912).

¹ შავგულიძე, ავანგარდი, 2007, გვ. 7-8.

სინთეტიკურ ფაზაში შექმნილი კომპოზიციები დაშლილი რეალური სინამდვილის ცალკეული ელემენტების მეშვეობით არის აგებული. ფაქტურული ეფექტის მიღწევის მიზნით კუბისტურ ნამუშევრებში ჩნდება სიტყვები, ასოები, ციფრები, მოგვიანებით კი გაზეთების, ნოტების, აფიშების ფრაგმენტები, მხატვრები საღებავში ურევენ ქვიშას, ნახერხს და ა. შ. – ეს კოლაჟის ტექნიკაა (ფრანგ. Collage), რომელსაც 1912 წლიდან პიკასო და ბრაკი სისტემატურად მიმართავენ. სინთეტიკურ სტადიაზე შექმნილ ნამუშევრებში უტილიტარული კონტექსტიდან ამოღებული „ელემენტები“ ფერწერული ნაწარმოების სტრუქტურაში ჩართვისთანავე კარგავს ყოფით ფუნქციას და განსაკუთრებულ მხატვრულ დანიშნულებას იძენს, რაც თავისებური ვირტუალური რეალობის შექმნას უწყობს ხელს: „ვიოლინო/ლამაზი ევა“ (შტუტგარტის სახელმწიფო გალერეა. 1912), „ნატურმორტი დაწნული სკამით“ (პიკასოს მუზეუმი, პარიზი. 1912), „გიტარა“ (MoMA, ნიუ-იორკი. 1913), „ვისკის ბოთლი Vieux Marc, ჭიქა და გაზეთი“ (ჟორჟ პომპიდუს ცენტრი, პარიზი. 1913). ამავე პერიოდში პიკასო ინოვაციურ სამგანზომილებიან ობიექტებს ქმნის, რომლებშიც მოცულობით დეტალებს (ლითონი, ხე, მავთული, ბაწარი) იყენებს – ესაა ე.წ. ასამბლაჟი (ფრანგ. Assamblage). კომპოზიციაში „მანდოლინა და კლარნეტი“ (პიკასოს მუზეუმი, პარიზი. 1913) მოხატული, ნახევრად შეღებილი ხის კონსტრუქცია ერთმანეთის მიმართ მართი კუთხით განთავსებულ ორ მუსიკალურ ინსტრუმენტს აჩვენებს, ასეთივეა „ვიოლინო და ბოთლი მაგიდაზე“ (პიკასოს მუზეუმი, პარიზი. 1915/16), რომელიც შეღებილი ხის, ლურსმნებისა და თოკების კონსტრუქციას წარმოადგენს.

1916 წელს დრამატურგი და კინორეჟისორი ჟან კოქტო პიკასოს სთავაზობს შექმნას დეკორაციები, კოსტიუმები და ფარდა სპექტაკლისათვის „პარადი“ („Parade“). სახელგანთქმული „რუსული სეზონების“ იმპრესარიოსთან სერგეი დიაგილევთან შესახვედრად ისინი იტალიაში ჩადიან და პიკასო ესკიზებზე იწყებს მუშაობას. 1917 წელს „პარადის“ პრემიერას პარიზის თეატრ შატლემში (Theatre du Chatelet) მაყურებლის შეურაცხმყოფელი შეძახილები და დიდი აურზაური მოჰყვა, ეს ავანგარდისტული წარმოდგენა (კომპოზიტორი – ერიკ სატი, ქორეოგრაფი – ლეონიდ მასინი) აუდიტორიისათვის მიუღებელი აღმოჩნდა. გიომ აპოლინერმა ბალეტის პროგრამისათვის შესავალი სტატია დაწერა, სადაც პირ-

ველად ახსენა სიტყვა „სიურრეალიზმი“ (ფრანგ. Surrealisme) და ბგერის, ნახატისა თუ ქორეოგრაფიის ამ უცნაურ ნაბავს ეპოქის ახალი სული (L'esprit nouveau) უწოდა. „რუსული ბალეტისათვის“ შექმნილ ნამუშევრებში („სამკუთხა ქუდი“, „პულჩინელა“, „ოთხი ფლამენკო“, „მერკური“ და სხვ.) პიკასო წარმატებით უხამებს სცენას თავის კუბისტურ და ფიგურატიულ ფორმულებს, უბრუნდება ესპანურ ფოლკლორს და კომედია დელ არტეს პერსონაჟებს.

1917 წელს რომში, ნეაპოლსა და პომპეიში დიაგილევის დასთან ერთად მოგზაურობა პიკასოს ანტიკურ ძეგლებთან უშუალოდ შეხების საშუალებას აძლევს; აქვე გაიცნობს ოლგა ხობლოვას, ბალეტის მოცეკვავეს, რომელსაც ცოლად შეირთავს. ეს ერთგვარი „თეატრალური დებიუტი“ მხატვრის კარიერის და ცხოვრების ახალი გზის დასაწყისია. იდილიური პირადი ცხოვრების, სიმშვიდისა და წარმატების ამ პერიოდში პიკასო „წესრიგის აღდგენაზე“ მუშაობს, ის კლასიკური ხელოვნების ფორმებს უბრუნდება, რომელსაც XX საუკუნის პრიზმაში ატარებს. პიკასოს მიერ კლასიციზმის ახლებური გააზრება (1916–24) ერთი მხრივ, ნიკოლა პუსენის და დომინიკ ენგრის ფოტოგრაფიულ რეალიზმს, მეორე მხრივ კი „ხმელთაშუაზღვისპირული“, ბერძნულ-რომაული კულტურის ტრადიციებს ემყარება. ასეთებია: „ოლგა სავარძელში“ (პიკასოს მუზეუმი, პარიზი. 1917), „სამი ქალი წყაროსთან“ (MoMA, ნიუ-იორკი. 1921), „ქალი ბავშვით ზღვის სანაპიროზე“ (ჩიკაგოს ხელოვნების ინსტიტუტი. 1921), „პანის სტვირი“ (პიკასოს მუზეუმი, პარიზი. 1923), „მჯდომარე არლეკინი/მხატვარი ხასინტო სალვადო“ (ჟორჟ პომპიდუს ცენტრი, პარიზი. 1923), მხატვრის შვილის პოლ პიკასოს ძალზე ეფექტური პორტრეტები – „პოლი არლეკინის კოსტიუმში“ (პიკასოს მუზეუმი, პარიზი. 1924), „პოლი პიეროს კოსტიუმში“ (პიკასოს მუზეუმი, პარიზი. 1925) და სხვ. აღსანიშნავია, რომ კლასიციზმის საფარქვეშ პიკასო თავისუფლად მანიპულირებს ფორმებით, ზოგიერთ სურათში მხატვარი არღვევს ანატომიას, მიმართავს უტრირებას და ქმნის „გაბერილ“, „გიგანტურ“ ფიგურებს, რომლებიც მონუმენტური და შთამბეჭდავი არიან.

კლასიციზტური ნიმუშების პარალელურად, პიკასო არ ივიწყებს წარსულის გატაცებებს. ის ქმნის მრავალრიცხოვან ნატურმორტებს, არლეკინების ციკლს, „სამი მუსიკოსის“ ორ ვერსიას (1. MoMA, ნიუ-იორკი. 2. ფილადელფიის ხელოვნების მუზეუმი. 1921),

რომლებიც სინთეტიკური კუბიზმის გამოძახილს წარმოადგენს. „მუშაობის დაწყებისას უმეტესად არ ვიცი რა მანერაში დავხატავ; ყოველ შემთხვევაში, ყოველთვის ვხატავ ისე, რომ უკეთ გადმოვცე ის, რაც მსურს“ – ამბობს მხატვარი. აქედან მოყოლებული პიკასო არასდროს მუშაობს ერთ სტილში, ამიტომ მისი შემოქმედების დაყოფა პერიოდებად საკმაოდ პირობითია.

1925–36 წლებში პიკასოს შემოქმედება ახალ ფორმალურ აფეთქებას განიცდის და სიურრეალიზმს უახლოვდება. ნამუშევრებში ჩნდება „დიონისური თავისუფლების“ ის ელემენტები, რომელიც მხატვრის საფირმო ნიშნად იქცევა – ეროტიკული შთაგონება თუ ძალადობის ენერგია არასოდეს ყოფილა ასე თვალში-საცემი. „ცეკვა“ (ტიეტის გალერეა, ლონდონი. 1925) ამ პერიოდის ერთ-ერთი ცნობილი ტილოა, სადაც მუსიკის მომწესხველ რიტმებს საშინელი პერსონაჟები ბაკქანალიურ, ერთგვარ ექსტაზურ ტრანსში გადაჰყავს. კომპოზიციაში „ხვევნა-კოცნა“ (პიკასოს მუზეუმი, პარიზი. 1925) ორი ადამიანის შეკოწიწებული ნაწილები ერთმანეთისაკენ აგრესიულად მიილტვის, რაც ველურ ინსტინქტში გადადის. საინტერესოა „დიდი ნიუ წითელ სავარძელში“ (პიკასოს მუზეუმი, პარიზი. 1929), რომელიც სხეულის უკიდურესი დეფორმაციით გამოირჩევა; ერთგვარი მიმღებლობის პოზით, პატარა თავით და დაკრეჭილი კბილებით ის ქალური ხიბლის ირონიული ტრანსფორმაციაა. ამ ტრადიციული თემის ნორმიდან გადახრილი, სუბიექტური გადაწყვეტით ხასიათდება ისეთი ნამუშევრებიც, როგორებიცაა: „მჯდომარე მობანავე“ (MoMA, ნიუ-იორკი. 1930), „ფიგურები ზღვის სანაპიროზე“ (პიკასოს მუზეუმი, პარიზი. 1931), „ქალი წითელ სავარძელში“ (პიკასოს მუზეუმი, პარიზი. 1932), „დიდი მობანავე წიგნით“ (პიკასოს მუზეუმი, პარიზი. 1937), სადაც ქალის გამოსახულება პრიმიტიულ მონსტრს ემსგავსება.

1930-იანი წლების დასაწყისში პიკასოს შემოქმედებაში მარია-ტერეზა ვალტერი ჩნდება, რომელიც მხატვრის საყვარელი და მუზა გახდება. ხელოვანი ქმნის ამ ახალგაზრდა, მიმზიდველი ქალიშვილის მრავალრიცხოვან ნიუს, რომლის დეკორატიულობით აღბეჭდილ, ბიომორფულ ფორმებში მოდელის ეროტიკული, გრძნობად-სენსუალური საწყისი ვლინდება: „მძინარე შიშველი ქალი“ (პიკასოს მუზეუმი, პარიზი. 1932), „შიშველი ქალი წითელ სავარძელში“ (ტიეტის გალერეა, ლონდონი. 1932) და სხვ. ახალი

ურთიერთობები ფოტოგრაფ დორა მაართან პიკასოს მორიგი გატაცებაა. ამიერიდან მხატვრის ნამუშევრებში მარია-ტერეზას სასიამოვნო, მრგვალ ფორმებს დორა მაარის დაკუთხული ელეგანტურობა ენაცვლება. ამ პერიოდში პიკასოს ექსპერიმენტები უკიდურესობამდე, სრულ დეკონსტრუქციამდე მიდის – მხატვარი ქმნის პორტრეტებს, რომლებშიც ასახვის ობიექტი ერთდროულად ანფასსა და პროფილშია წარმოდგენილი. ამგვარად, ერთ სიბრტყეში ინტეგრირებული ორმაგი სახე პიკასოს სტილის უმთავრეს ნიშნად გადაიქცევა: „წითელი სავარძელი“ (ჩიკაგოს ხელოვნების ინსტიტუტი. 1931), „გოგონა სარკის წინ“ (MoMA, ნიუ-იორკი. 1932), „მარია-ტერეზას პორტრეტი“ (პიკასოს მუზეუმი, პარიზი. 1937), „მჭდომარე დორა მაარი“ (პიკასოს მუზეუმი, პარიზი. 1937), „მტირალი ქალი“ (ტიეტის გალერეა, ლონდონი. 1937) და ა. შ..

პიკასო ინტენსიურად მუშაობს გრაფიკაში, ხატვა მისი ხანგრძლივი ცხოვრების მუდმივი თანამგზავრია – „არ ვიცი, ვარ თუ არა კარგი ფერმწერი, მაგრამ კარგი გრაფიკოსი რომ ვარ, ვიცი“. ამ დროს მან შექმნა ილუსტრაციები ანტიკური ავტორების ნაწარმოებებისათვის – ოვიდიუსის „მეტამორფოზები“ (1931) და არისტოფანეს „ლისისტრატე“ (1934), რომლებიც წიგნის გრაფიკის საუკეთესო ნიმუშებად არის მიჩნეული. კლასიკური კონტურული ნახატი ამ სცენებში მოდელირების გარეშე არის შესრულებული და ძველბერძნული ლარნაკების მოხატულობას ემსგავსება. 1934 წელს კოლექციონერმა ამბრუამ ვოლარმა გამოსცა ოფორტების ორი ციკლი – „მხატვარი და მისი მოდელი“ და „მინოტავრი“, რომელიც „ვოლარის სიუეტის“ სახელწოდებით გაერთიანდა. პიკასოს ხაზი ენერგიული, ამავე დროს, უაღრესად პოეტური და გამომსახველია, მხატვარი თითქოს აღადგენს კლასიკურ ნახატს, მაგრამ მას ეპოქის მღელვარებას ანიჭებს.

1930-იან წლებში პიკასო მიმართავს კორიდის სცენებს, რომლებიც ზედმიწევნით მძაფრ გრძნობებს აღძრავს – ხარები, ცხენები, კაცები თუ ქალები აქ ერთმანეთში გადახლართულან და სამკვდრო-სასიცოცხლოდ იბრძვიან. ბავშვობაში, მამასთან ერთად, ის ხშირად ესწრება კორიდას, მისი პირველი სურათებიც ხარების ბრძოლას ეძღვნება, რაც მხატვრის ვნებად გადაიქცევა: „ქალი-ტორერო“ (პიკასოს მუზეუმი, პარიზი. 1933), „ხარების ბრძოლა – კორიდა“ (პიკასოს მუზეუმი, პარიზი. 1934), ამ სერიის ერთ-ერთ

შთამბეჭდავ ნაწარმოებში „ტორეადორის სიკვდილი“ (პიკასოს მუზეუმი, პარიზი. 1933) ძალმომრეობა კულმინაციას აღწევს, სადაც ტორეადორიც და ცხენიც საშინელ აგონიაში იღუპება. მოძალადის და მსხვერპლის თემა არაერთგვაროვან შეფერილობას იძენს პიკასოს ცნობილ ციკლში, სადაც მძვინვარე მინოტავრი ხან დაუცხრომელი სექსუალური ენერჯის სიმბოლურ პერსონიფიკაციას წარმოადგენს, ხან კი ადამიანურად სუსტი და უნუგეშოა, ასეთია მხატვრის როგორც ფერწერული, ისე გრაფიკული, სურათები: „მინოტავრი და შიშველი ქალი“ (ჩიკაგოს ხელოვნების ინსტიტუტი. 1933), „მჯდომარე მინოტავრი ხანჯლით“ (MoMA, ნიუ-იორკი, 1933), „მინოტავრომაქია“ (პიკასოს მუზეუმი, პარიზი. 1935), „მინოტავრი კლავს ცხენს გამოქვაბულის შესასვლელთან და ქალიშვილი ვუაღლით“ (პიკასოს მუზეუმი, პარიზი. 1936) და სხვ., სადაც ეს მითოსური არსება – ნახევრად ხარი, ნახევრად კაცი, მხატვრის მშფოთვარე სახე-ხატია. „მე ვცდილობ აღვბეჭდო ძლიერი მსგავსება, რეალურზე გაცილებით რეალური, სიურრეალისტურს მიახლოებული“ – აცხადებს პიკასო. სიურრეალისტი მწერლები, მხატვრები და პოეტები, რომლებიც შემოქმედებით პროცესში ქვეცნობიერის როლის, გონებისა თუ ხელის სპონტანური ქმედებების დამკვიდრებას ცდილობენ, მას თავისიანად მიიჩნევენ – „სიურრეალიზმი უნდა მივიდეს იქ, სადაც პიკასო უკვე მივიდა და სადაც სამომავლოდ შეაბიჯებს“ – ჯერ კიდევ 1925 წელს დაწერს დაჯგუფების ლიდერი პოეტი ანდრე ბრეტონი; პოლ ელუარი, ჟორჟ ბატაი და ლუი არაგონი მისი ხელოვნების აბსოლუტურ თავისუფლებაში სიურრეალიზმის საფუძვლების ერთ-ერთ მაგალითს ხედავენ, 1933 წელს კი მათი ახალი ჟურნალი „მინოტავრი“ („Minotaure“) პიკასოს ეგიდით გამოდის. ასე იკვრება წრე – „არლეკინიდან მინოტავრამდე“¹.

1936 წელს ესპანეთში, რესპუბლიკელებსა და ნაციონალისტებს შორის, სამოქალაქო ომი დაიწყო. 1937 წელს ესპანეთის რესპუბლიკურმა მთავრობამ პიკასოს დიდი ფერწერული ტილო შეუკვეთა პარიზის მსოფლიო გამოფენის ესპანური პავილიონისათვის. მხატვარმა ერთი თვის განმავლობაში შექმნა შედეგრი – „გერნიკა“ (დედოფალ სოფიას ხელოვნების ნაციონალური ცენტრი, მადრიდი. 1937), რომელიც მსოფლიო გამოფენის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ექსპონატად იქცა. 1937 წლის 26 აპრილს, ნაციონალისტების

¹ Лесли, Пабло Пикассо, 1996, стр. 75.

მხარდამჭერმა გერმანულმა ბომბდამშენებმა ესპანეთის ბასკურ რეგიონში მდებარე პატარა ქალაქ გერნიკას შეუტყეს. გერნიკა სამი დღე იწვოდა, მოსახლეობის 1/3 დაიღუპა ან დაიჭრა, შენობების 70% კი მიწასთან იქნა გასწორებული. ამ სისხლიანმა თავდასხმამ შოკში ჩააგდო ევროპა, 1-ელ მაისს პარიზის ქუჩებში მილიონამდე ადამიანი გამოვიდა საპროტესტო მარშში მონაწილეობის მისაღებად, პიკასო პირველი ჩანახატების კეთებას იწყებს.¹

თავისი შავი, რუხი და თეთრი კოლორით „გერნიკა“ ქაოსისა და ტერორის განცდას ამძაფრებს. რთული სტილისტური გადაწყვეტის თუ მეტაფორული ჟღერადობის მიუხედავად, რაც მრავალნიუანსს შეიცავს, გრანდიოზულ პანოზე (350X780) თავმოყრილი ბევრი გამოსახულება ცხადად იკითხება – კომპოზიციის ცენტრში დაჭრილი, ატიხვინებული ცხენი თითქოს იმ პერსონაჟებს ეხმიანება, რომელთა გმინვა და ყვირილი ცას სწვდება. დედა, რომელსაც ხელში მკვდარი ბავშვი უკავია, არაადამიანურ ტანჯვას გამოხატავს; მის ზემოთ, მარცხენა კუთხეში, მძლავრი ხარია გამოსახული. სურათის წინა პლანზე დაცემულ მამაკაცს დაფლეთილი ხელით გადატეხილი ხმალი უჭირავს; აქვე იკვეთება მკაცრი პროფილი, ხელში ჩაბღუჯული ლამფა, ერთგვარ „ყოვლისმხილველ“ თვალს მიმსგავსებული დიდი ნათურა და ცეცხლის ენები, რომელიც იმ პირობითი სივრცის მარჯვნივ მოჩანს, სადაც ეს გამანადგურებელი ქმედება ვითარდება.

„გერნიკას“ თანადროულობა მომავალი განსაცდელის იმ საერთო შეგრძნებით განისაზღვრება, რომელიც მუდამ ცოცხლობს ადამიანის გონებაში. სურათში ფაქტობრივად არაფერია საერთო კონკრეტულ ადგილთან თუ მოვლენასთან. თვით ფორმა ამ ნაწარმოებისა ბადებს ტრაგიზმის განცდას – დანაწევრებული, ექსპრესიული, კონვულსიური მოძრაობებით აღსავსე სცენა, რომელიც დაუსრულებელ კადრს მოგვაგონებს, ომის საშინელებათა წინააღმდეგ მიმართული მძაფრი პროტესტია.

1937 წელს პიკასო ასრულებს სატირული ხასიათის ოფორტების სერიას „გენერალ ფრანკოს ოცნება და სიყალბე“, რომელიც დიდი ტირაჟით გამოდის და საფოსტო ბარათების სახითაც ვრცელდება. რეალიზაციის შედეგად შემოსული თანხა (300 ათასი ფრანკი) დახმარების მიზნით, მხატვარმა ესპანეთის რესპუბლიკურ მთავრობას

¹ იქვე სთოქსთედი, ხელოვნების, 2017, გვ. 162-163.

გადასცა. „მე ომი არ დამიხატავს იმიტომ, რომ არ ვარ იმ ტიპის მხატვარი, რომელიც ფოტოგრაფის მსგავსად უსაფრდება თემას. მაგრამ ეჭვგარეშეა, რომ ომი არსებობს იმ ტილოებში, რომლებიც მაშინ შევქმენი“. „გერნიკას“ დრამის თავისებურ გაგრძელებას წარმოადგენს „აკლდამა“ (MoMA, ნიუ-იორკი. 1944/45.), რომელიც შავი და თეთრი ფერები დომინირებს. სურათზე გამოსახული ოთახის იატაკზე დაყრილი უამრავი გვამი, ძვლების გროვა და კომპოზიციის ზემოთ კონტურულად მოხაზული მაგიდა, რომელზეც დოქი და ქვაბი აწყვია. ეს მემორიალური ტილო, რომელიც ფაშისტური საკონცენტრაციო ბანაკების ამსახველი ფოტოების ზეგავლენით შეიქმნა, მეორე მსოფლიო ომის მრავალრიცხოვან უდანაშაულო მსხვერპლთა ხსოვნას ეძღვნება. სხვადასხვა ისტორიული მოვლენისადმი მგრძნობიარე, თავისი მშობლიური ქვეყნის მიმართ ფრანკოს დამთრგუნველი დიქტატურის სიმძიმით და პარიზის ოკუპაციის წლებით შეძრული პიკასო საფრანგეთის კომუნისტურ პარტიაში შედის. გაზეთ „ლ'იუმანიტესთვის“ (L'Humanite) მიცემულ ინტერვიუში მხატვარმა აღნიშნა: „კომუნისტურ პარტიაში გაწევრიანება ჩემი ცხოვრების ლოგიკური გაგრძელებაა. სიამაყით შემიძლია ვთქვა, რომ მხატვრობა არასოდეს მიმაჩნდა მხოლოდ სიამოვნების მიღების სფეროდ. ფუნჯი ჩემი იარაღი იყო და ყოველთვის ვცდილობდი ფერებისა და ფორმების საშუალებით ისე შემეღწია ადამიანების ცნობიერებაში, რომ ოდნავ თავისუფლად გვეგრძნო თავი“.

ომის შემდეგ პიკასომ საერთაშორისო დიდება მოიპოვა. მისი შემოქმედება გარკვეულ სახეცვლილებას განიცდის, რომელსაც, ზოგადად, პიკასოს სტილს (The Picasso Style) უწოდებენ – მხატვარი მიმართავს სიბრტყობრივ-დეკორატიულ ასპექტში გააზრებულ, მონუმენტალიზებულ კომპოზიციებს და თანდათან გამოისახველობითი საშუალებების უაღრეს გამარტივებამდე მიდის.¹ ბავშვთა ნახატების ერთ-ერთი გამოფენის ნახვისას ხელოვანმა ასეთი შენიშვნა გააკეთა: „როცა მათი ასაკის ვიყავი, რაფაელივით ვხატავდი, მაგრამ მთელი ცხოვრება დამჭირდა, რომ ბავშვივით ხატვა მესწავლა“. 1946 წელს პიკასო ქმნის ცნობილ ფრიზს „პასტორალი. სიცოცხლის სიხარული“ (პიკასოს მუზეუმი, ანტიბი), რომელიც მხატვრის შემოქმედების ახალი ეტაპის დასაწყისად ითვლება. სუ-

¹ Warnske, PICASSO, 2006, p. 403.

რათის ცენტრში გამოსახული გამხდარი, დიდმკერდიანი, ფეხებ-გადაჯვარედინებული ქალი გაშლილი თმით და ზემოთ აწეული ხელებით; ის თავდავიწყებით ცეკვავს, ფავნი და კენტავრი ფლეიტას უკრავენ, თხები ცეკვავენ, უკანა პლანზე კი იალქნიანი ნავი მიცურავს. ეს ლალი, ფერადოვანი კომპოზიცია, თავისი ხალისიანი განწყობილებით, მართლაც მიაგავს ბავშვთა ნახატებს. ახალგაზრდა მხატვრის ფრანსუაზა ჟილოს სიყვარულმა, ორი შვილის – კლოდის და პალომას დაბადებამ პიკასოს ცხოვრებაში ნათელი ფერები შეიტანა. 1948 წელს ოჯახი საფრანგეთის ლაჟვარდოვანი სანაპიროს პატარა ქალაქ ვალორისში დასახლდება, რომელიც მეთუნეობით არის განთქმული, პიკასო კერამიკაზე იწყებს მუშაობას. ვალორისში შესრულებული მრავალრიცხოვანი ვაზები, თეფშები, შერეული ტექნიკით შესრულებული ორიგინალური სკულპტურები, რომლებშიც ერთი შეხედვით უსარგებლო ნივთებს – სათამაშოებს, კალათებს, ზამბარებს იყენებს, უსაზღვრო ფანტაზიის, იმპროვიზაციულობისა და თავისუფალი ასოციაციური ამროვნების უტყუარი ნიმუშებია: ვაზა „ფლეიტისტი და მოცეკვავე“ (კერძო კოლექცია. 1950), თეფში „თხის თავი პროფილში“ (ბაიელერის გალერეა, ბაზელი. 1950), ქანდაკებები: „თხა“, „გოგონა სახტუნაო თოკით“, „პავიანი შვილით“ (სამივე პიკასოს მუზეუმი, პარიზი. 1950–51) და სხვ. ახალი სიტყვაა თანამედროვე დეკორატიულ ხელოვნებაში. 1949 წელს პიკასო ქალაქს საჩუქრად გადასცემს ცნობილ ქანდაკებას „მამაკაცი ვერძით“, რომლის ბრინჯაოში ჩამოსხმული საავტორო ვერსია ვალორისის მოედანზე დგას (1943 წ. შესრულებული ორიგინალი პარიზის პიკასოს ნაციონალურ მუზეუმშია დაცული). პარალელურად მხატვარი მუშაობს ფერწერულ სურათებზე, რომლებშიც ოჯახურ სიმყუდროვეს და იდილიას გადმოსცემს: „კლოდი ბურთით“ (მაია რუის-პიკასოს კოლექცია, პარიზი. 1948), „მჯდომარე შიშველი ქალი/ფრანსუაზა“ (სენტ ლუისის ხელოვნების მუზეუმი. 1953), „კლოდი ხატვისას, ფრანსუაზა და პალომა“ (პიკასოს მუზეუმი, პარიზი. 1954) და ა. შ.

პიკასო აქტიურად მონაწილეობს მშვიდობისათვის საერთაშორისო მოძრაობაში. 1949 წელს, პარიზში გამართული მშვიდობის მომხრეთა მსოფლიო კონგრესისათვის, მხატვარი ქმნის საყოველთაოდ ცნობილ პლაკატს „მშვიდობის მტრედი“, რომელიც სიმბოლოს კლასიკურ სრულყოფილებას იძენს. 1951 წელს პიკასომ

შეასრულა ისტორიული ჟანრის დიდი ფერწერული ნაწარმოები „ხოცვა-ჟლეტა კორეაში“ (პიკასოს მუზეუმი, პარიზი), იგი კორეის ომის გამოძახილია, რის შედეგადაც ქვეყანა კომუნისტურ ჩრდილოეთ და კაპიტალისტურ სამხრეთ ნაწილებად გაიყო. კომპოზიცია შთაგონებულია ფრანსისკო გოიას შედევრით – „აჯანყებულთა დახვრეტა 1808 წლის 3 მაისის ღამეს“ (პრადო, მადრიდი. 1814). სურათზე გამოსახულია შეიარაღებული ჯარისკაცები ადამიანი-რობოტების სახით, რომლებიც მათ პირისპირ მდგომ ბავშვებს და ფეხმძიმე ქალებს ესვრიან. 1950-იან წლებში მხატვარი მონუმენტურ დაკვეთებზე მუშაობს, ესენია: ვალორისის ძველი კაპელის – ე.წ. „მშვიდობის ტაძრის“ მოხატულობა (1952), რომლის ორი სცენა „ომის“ და „მშვიდობის“ ალეგორიულ განსახიერებას წარმოადგენს და პარიზში იუნესკოს (UNESCO) შტაბ-ბინის ვესტიბიულში ექსპონირებული გრანდიოზული პანო „იკაროსის დაცემა“ (1958).

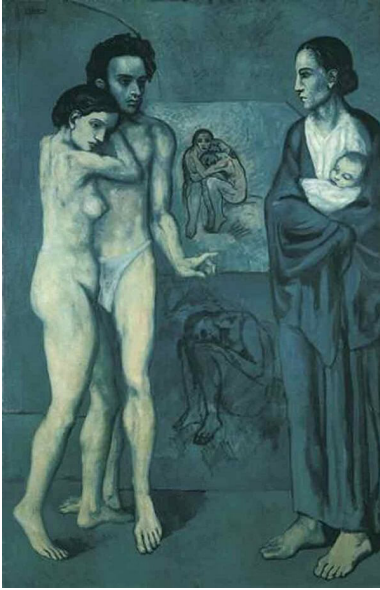
1954 წელს, მას შემდეგ, რაც ფრანსუაზამ მიატოვა, პიკასო ჟაკ-ლინ როკს გაიცნობს, ის ხელოვანის მენატურე და ბოლო ცოლი გახდება. ახალგაზრდა ქალი, რომელიც ყოველთვის შესანიშნავ ფორმაშია, ავსებს მხატვრის ტილოებს: „ხელებშემოჭდობილი ჟაკლინი“ (პიკასოს მუზეუმი, პარიზი. 1954), „ჟაკლინის პორტრეტი ვარდებით“ (ჟაკლინ პიკასოს მემკვიდრეობა. 1954), „ჟაკლინი თურქულ სამოსში“ (ლუიზა ლეირისის გალერეა, პარიზი. 1955) და ა. შ. თავის ახალ სახლში, ვილა „კალიფორნიაში“, რომელიც კანის ყურეს გადაჰყურებს, მხცოვანი მხატვარი მრავალრიცხოვან სურათს ქმნის, რაც ფერწერის ისტორიის პიკასოსეული გადახედვაა. ცხოვრების სწრაფლმავლობის შეგრძნებით გამსჭვალული ამჯერად ძველი დროის დიდოსტატთა ნაწარმოებების ინტერპრეტაციას ახდენს, რათა თავისად აქციოს შედევრების მთელი სერია. ასე შეიქმნა ვარიაციები ისეთ თემებზე, როგორებიცაა: ეჟენ დელაკრუას „აღჭირელი ქალები“ (1954-55), დიეგო ველასკესის „მენინები“ (1957), ედუარდ მანეს „საუზმე ბალახზე“ (1959-62) და ჟაკ ლუი დავიდის „საბინელი ქალების მოტაცება“ (1962-63). ჩანაფიქრის სირთულით თუ სუბიექტური მხატვრული გააზრებით განსაკუთრებით საინტერესოა „მენინების“ სერია, რომლის ჭრელი გარემო ინფანტა მარგარიტას უმანკო პერსონით არის გასხივოსნებული. ამ გროტესკული ციკლის ორმოცზე მეტ ფერწერულ ტილოს მხატვარი ბარსელონის პიკასოს მუზეუმს გადასცემს.

1966 წელს, დაბადების 85 წლის აღსანიშნავად, პარიზის დიდ (Grand Palais) და პატარა (Petit Palais) სასახლეებში პიკასოს რეტროსპექტული გამოფენა ეწყობა. შეკითხვაზე, თუ შემოქმედების რომელი ეტაპი მიაჩნია საუკეთესოდ, მხატვარმა უპასუხა: „ის, რომელიც დადგება“. ბოლო წლებში იგი უბრუნდება „მხატვრის და მოდელის“ მრავალრიცხოვან სიუჟეტებს, მიმართავს ნიუს ჟანრს, ეროტიკულ სცენებს, ხატავს მოხუცი მხატვრებისა თუ მუშკეტერების მეტყველ პორტრეტებს, რომლებიც თვითნაღრმავების, თვითირონიის ნიშანს ატარებს: „მუშკეტერი ჩიბუხით“ (ლუიზა ლეირისის გალერეა, პარიზი. 1968), „კოცნა“ (პიკასოს მუზეუმი, პარიზი. 1969), „მწოლიარე შიშველი ქალი და გიტარისტი“ (პიკასოს მუზეუმი, პარიზი. 1970), „მჯდომარე მოხუცი/ავტოპორტრეტი“ (პიკასოს მუზეუმი, პარიზი. 1970/71) და ა.შ. პიკასომ ერთხელ თქვა – „უნდა დახარჯო ბევრი დრო იმისათვის, რომ ბოლოს და ბოლოს გახდე ახალგაზრდა“. მისი უკანასკნელი სტილისტური გამოვლინება მხატვრული მანერის უკიდურეს გამარტივებაში მდგომარეობს – თავისუფლების შეგრძნებით, ერთგვარი განსწავლული უბრალოებით თუ ახალგაზრდული დაუდევრობით შესრულებულ სურათებში პიკასო იყენებს ჟღერად, კაშკაშა ფერებს, დინამიკურ, პასტოზურ მონასმებს, რომლებიც ერთმანეთში იღვენთება, იზილება და უნიკალურ, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელ ექსპრესიულ ფორმას პოულობს.

XX საუკუნის გენიალური ადამიანის – პაბლო პიკასოს შემოქმედება მსოფლიოს უახლესი მხატვრობის საწყისებთან დგას. მისი მუდმივი მეტამორფოზები პოსტ-მოდერნისტული ხელოვნების წინარე ფორმებია და ეს უსაზღვრო მრავალფეროვნება მხატვრული ენის რეფორმირებაშია ფესვებგადგმული.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ქეთევან შავგულიძე, ავანგარდი, თბ., 2007.
- ანაბელ ტენენზი, პიკასო საქართველოში, თბ. 2009.
- მერილინ სთოქსთედი, მაიკლ ვ. ქოთრენი, „ხელოვნების ისტორია XVIII საუკუნიდან დღემდე“, თბ., 2017.
- Carsten-Peter Warnske, PICASSO, Köln, 2006.
- Ричард Лесли, Пабло Пикассо – Мастер Модернизма, Нью-Йорк, 1996.



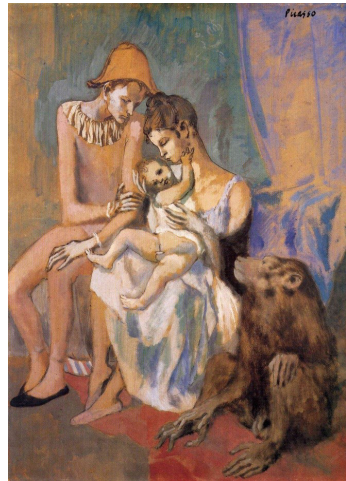
ცხოვრება. 1903
Life. 1903



მოხუცი ებრაელი ბიჭთან ერთად. 1903
Old Jew and a Boy. 1903



კომედიანტები. 1905
Comedians. 1905



აკრობატების ოჯახი
მაიმუნთან ერთად. 1905
The Acrobat's Family with
a Monkey. 1905



ავინიონელი ქალიშვილები. 1907
Les Demoiselles d'Avignon. 1907



ამბრუამ ვოლარის პორტრეტი. 1910
Portrait of Ambroise Vollard. 1910



სამი ქალი წყაროსთან. 1921
Three Women at the Source. 1921



მხატვარი ხასინტო სალვადო. 1923
The Painter Jacinto Salvado. 1923



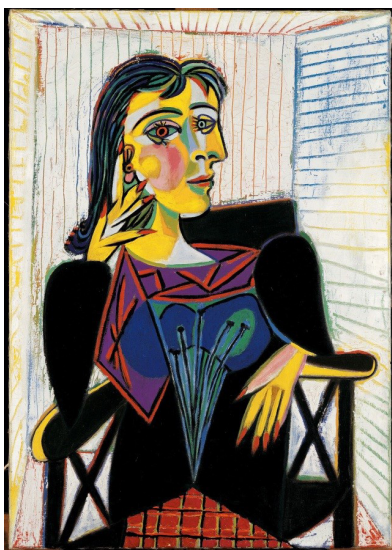
ცეკვა. 1925
The Dance. 1925



დიდი ნიუ წითელ სავარძელში. 1929.
Large Nude in a Red Armchair. 1929



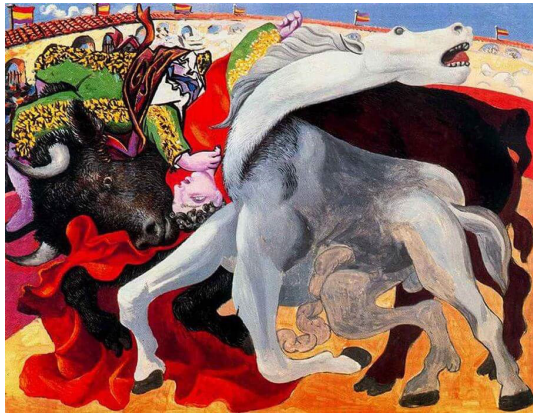
წითელი სავარძელი (მარია-ტერეზა).
The Red Armchair (Marie-Therese). 1931



დორა მარის პორტრეტი. 1937
Portrait of Dora Maar. 1937



მინოტავრი და შიშველი
ქალი. 1933
Minotaur and Naked
Woman. 1933



ხარების ბრძოლა
ტორეადორის
სიკვდილი. 1933
Bullfight Death of the
Toreador. 1933



გერნიკა. 1937.
Guernica. 1937



სიგოცხლის სიბარული (პასტორალი). 1946
La Joie de vivre (Pastorale). 1946



ჟურნალ „მინოთავრის“
ყდის დიზაინი. 1933
Design for the Cover of
“Minotaure”. 1933



იკაროსის დაგემა. 1958
The Fall of Icarus. 1958



კლოდი ხატვისას,
ფრანსუაზა და პალომა.1954
Claude Drawing,
Francoise and Paloma. 1954



მხატვარი და მისი მოდელი. 1963
The Artist and His Model. 1963



მხატვარი და მისი მოდელი. 1963
The Artist and His Model. 1963

Rati Chiburdanidze,
Batumi Art State Teaching University, Professor

PABLO PICASSO – 140

Summary

Art of the twentieth century has become the property of history. Today's review clearly shows the enormous influence that Pablo Picasso had on the artistic culture of the epoch and on its spiritual development. He was distinguished by the variety of his creative life: he was a painter, graphic artist, sculptor and ceramist. Picasso contributed to all the aesthetic innovations of his century, for decades he stood at the forefront of artistic discoveries. He dedicated his whole life and energy to the art and never stopped searching for the ways of creative freedom.

The works of Picasso are the basis of the latest painting of the world. His constant metamorphoses are pre-forms of post-modernist art and this infinite variety is rooted in the reform of the artistic language.