

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და  
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

Shota Rustaveli Theatre and Film  
Georgian State University

**სახელოვნებო მეცნიერებათა  
ქიბანი**

**№ 1 (100), 2026**

**ART SCIENCE STUDIES**



გამომცემლობა „კენტავრი“  
თბილისი  
2026

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

UDC(უაკ) 7(051.2)  
ს-364

## **სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი # 1 (100), 2026**

სარედაქციო საბჭო:

### **ლელა ოჩიაური**

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

### **ნათო გენგიური**

ხელოვნებათმცოდნე, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორი

### **გიორგი ცხიტიშვილი**

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

### **მაკა (მარინე) ვასაძე**

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

### **დავით ჯანელიძე**

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორი და ამავე უნივერსიტეტის სენატის თავმჯდომარე

### **ანდრო ენუქიძე**

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

## **ანდრონიკა მარტონოვა**

კინოხელოვნების დეპარტამენტის ხელმძღვანელი, ასოცირებული პროფესორი. დოქტორი. ბულგარეთის მეცნიერებათა აკადემია – ხელოვნებათმცოდნეობის ინსტიტუტი, ბულგარეთი

## **ანდრეი მოსკოვინი**

ფილოლოგი, სლავისტი, კულტუროლოგი, თეატროლოგი, მთარგმნელი, დრამატურგი პროფესორი. ვარშავის უნივერსიტეტის (ცენტრალური და აღმოსავლეთ ევროპის ინტერკულტურული კვლევების განყოფილება გამოყენებითი ლინგვისტიკის ფაკულტეტზე) თეატრისა და დრამის ცენტრალური კვლევების ლაბორატორიის ხელმძღვანელი. აღმოსავლეთ ევროპის სამეცნიერო ჟურნალის „ცენტრალური და აღმოსავლეთ ევროპის თეატრმცოდნეობის“ მთავარი რედაქტორი. პოლონეთი

## **როი ჰოროვიცი**

ბარ-ილანის უნივერსიტეტის ლიტერატურის განყოფილების უფროსი ლექტორი. დოქტორმა ჰოროვიცმა მიიღო დოქტორი. მსახიობი, რეჟისორი, დრამატურგი. დევიდ იელინის კოლეჯი, ისრაელი

## **ანარა ერკაბაი**

აუემოვის სახელობის ლიტერატურისა და ხელოვნების ინსტიტუტი. დოქტორი, ყაზახეთი

ლიტერატურული რედაქტორი  
**თამთა ქაჭანი**

ტექნიკური რედაქტორი  
**ია ლოღია**

დამკაბადონებელი  
**ეკატერინე ოძროპირიძე**

კორექტორი  
**მანანა სანადირაძე**

გამომცემლობის ხელმძღვანელი  
**მაკა ვასაძე**

**Art Science Studies #1 (100), 2026**

Editorial Board:

**LELA OCHIAURI**

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

**NATO GENGIURI**

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

**GEORGE TSKITISHVILI**

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

**MARINE (MAKA) VASADZE**

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

**DAVIT JANELIDZE**

Professor of Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University and chairman of the board of the same university

**ANDRO ENUKIDZE**

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

**ANDRONIKA MARTONOVA**

Head of the Department of Cinematography, Associate Professor. Dr. Bulgarian Academy of Sciences – Institute of Art Studies, Bulgaria

**ANDREI MOSKVIN**

Philologist, Slavologist, culturologist, theater expert, translator, dramatist professor. Head of the Central Research Laboratory of Theater and Drama at the University of Warsaw (Department of Intercultural Studies of Central and Eastern Europe at the Faculty of Applied Linguistics). Editor-in-Chief of the Eastern European Scientific Journal “Central and Eastern European Theater Studies”. Poland

**ROY HOROWITZ**

Senior Lecturer of Bar-Ilan University Department of Literature. Dr. Horowitz received his Ph.D. Actor, director, and playwright. David Yellin College, Israel

**ANARA ERKEBAY**

Auezov Institute of Literature and Art. Doctor, Kazakhstan

Literary Editor

**TAMTA KAJAIA**

Technical Editor

**IA LODIA**

Book Binding

**EKATERINE OKROPIRIDZE**

Proofreader

**MANANA SANADIRADZE**

Head of Publishing House

**MAKA VASADZE**

---

---

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

კრებულის სტამბური გამოცემა ეგზავნება სხვადასხვა საერთაშორისო კვლევით ცენტრს.

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

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

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

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

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

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

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

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

© საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი, გამომცემლობა „კენტავრი“, 2026  
© Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University Publishing House „Kentavri“, 2026

## სარჩევი

### თეატროლოგია

- გვანცა გულიაშვილი-ლიპარტელიანი  
**აბსურდის თეატრის ნიშნები ბერძნულ მითოლოგიაში** 13
- თამთა თავდიშვილი  
**სხეული, როგორც ლაბორატორია**  
(ენერჯის ნაკადები, ვიბრაციები და მათი როლი  
მსახიობის გარდასახვაში) 27
- სოფიკო კიკაბიძე  
**ქართული ფოლკლორი და მისი სცენური სახე**  
**დრამატულ თეატრში**  
(სანდრო ახმეტელის „ლამარასა“ და „თეთნულდის“ მაგალითზე) 35
- ლაშა ჩხარტიშვილი  
**სიკვდილიც კი ჰუმანურია; ადამიანი - არა**  
(უახლესი ქართული თეატრი ჰუმანიზმის კრიზისის კონტექსტში) 48

### კინოცოდნეობა

- ქეთევან ახოზაძე, ნათია ხორბალაძე  
**საორთული კინოს ფესტივალები როგორც კულტურის**  
**პოლიტიკის ინსტრუმენტი:**  
**საზოგადოებრივი ღირებულებების შექმნა**  
(საორთული ფილმების საერთაშორისო ფესტივალი „ნიკე“  
საქართველოში და მისი ინტეგრირების პროცესი გლობალურ  
საფესტივალო (FICTS) სივრცეში) 56
- ზვიად დოლიძე  
**საბჭოთა კინოს ბოლო დეკადა** 66
- თამთა თურმანიძე  
**1980-იანი წლების ქართული კინო: შიშები,**  
**იმედები და წინათგრძნობა** 77

თამთა მეტივიშვილი  
ფერის სიმბოლოზში და მეთანარატიული სტრუქტურები  
აუდიოვიზუალურ ხელოვნებაში 89

ეთერ ქუთათელაძე  
უოლტ დიზნი მერთე მსოფლიო თმის კონტექსტში:  
ანიმაცია როგორც იდეოლოგიური სივრცე და  
კულტურული მობილიზაცია 101

### ხელოვნებათმცოდნეობა

ლეილა (ლელო) ჭიჭინაძე  
ქართული მხატვრული კინოაფიზა - თვითმყოფადი  
ხელოვნების ნიმუში  
(1920-30-იანი წლები) 112

### მედიის კვლევები

მარიამ ბაზალი  
მედიის როლი გლობალური განდამის პირობებში 123

### ხელოვნების მენეჯმენტი და კულტურული ტურიზმი

თინათინ ხუციშვილი  
მედიკველების კულტურის კომუნიკაციური კომპოტენცია  
როგორც ხელოვნების მენეჯმენტის ინსტიტუციონალური  
განვითარების ფაქტორი 134

### თარგმანი

გიორგი რაზმაძე  
ცუდი გამოსახულების დასაცავად 146

## CONTENTS

### THEATROLOGY

- Gvantsa Guliashvili-Liparteliani  
**SIGNS OF THE THEATRE OF THE ABSURD IN GREEK  
MYTHOLOGY - A UNIFIED SUMMARY** 162
- Tamta Tavdishvili  
**THE SOMATIC LABORATORY: A PHENOMENOLOGICAL  
ANALYSIS OF ENERGY FLOWS AND VIBRATION-AL DYNAMICS  
IN ACTOR TRANSFORMATION** 166
- Sofiko Kikabidze  
**GEORGIAN FOLKLORE AND ITS STAGE APPEARANCE IN THE  
DRAMA THEATER (On the example of Sandro Akhmeteli's  
«Lamara» and «Tetnuldi»)** 169
- Lasha Chkhartishvili  
**EVEN DEATH IS HUMANE; THE HUMAN BEING IS NOT  
(Contemporary Georgian Theatre in the Context  
of the Crisis of Humanism)** 172

### FILM STUDIES

- Ketevan Akhobadze, Natia Khorbaladze  
**SPORTS FILM FESTIVALS AS A TOOL OF CULTURAL POLICY:  
CREATING PUBLIC VALUES**  
(The International Sports Film Festival „Nike“ in Georgia and the  
Process of Its Integration into the Global Festival (FICTS) Space) 174
- Zviad Dolidze  
**THE LAST DECADE OF SOVIET CINEMA** 178
- Tamta Turmanidze  
**GEORGIAN CINEMA OF THE 1980S: FEARS, HOPES,  
AND PREMONITIONS** 183

Tamta Metivishvili  
COLOR SYMBOLISM AND METANARRATIVE STRUCTURES  
IN AUDIOVISUAL ART 187

Eter Kutateladze  
WALT DISNEY IN THE CONTEXT OF WORLD WAR II: ANIMATION  
AS AN IDEOLOGICAL SPACE AND CULTURAL MOBILIZATION 191

### **ART STUDIES**

Leila (Lelo) Chichinadze  
GEORGIAN FILM POSTERS AS A SELF-CONTAINED ART FORM  
(1920s-1930s) 193

### **MEDIA STUDIES**

Mariam Bazali  
THE ROLE OF MEDIA IN GLOBAL PANDEMICS 123

### **ART MANAGEMENT AND CULTURAL TOURISM**

Tinatin Khutsishvili  
COMMUNICATIVE COMPETENCE IN THE ART OF  
SPEECH AS A FACTOR IN THE INSTITUTIONAL DE-VELOPMENT  
OF ARTS MANAGEMENT 134

# თეატროლოგია



---

---

**გვანცა გულიაშვილი-ლიპარტელიანი,**  
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს  
სახელმწიფო უნივერსიტეტი, სახელოვნებო მეცნიერებების,  
მედიისა და მენეჯმენტის ფაკულტეტი,  
სადოქტორო პროგრამა - თეატროლოგია

## **აბსურდის თეატრის ნიშნები ბერძნულ მიტოლოგიაში**

### **რეზიუმე**

აბსურდის თეატრის კვლევა დღემდე არ კარგავს აქტუალობას. 1950-იან წლებში ჩამოყალიბებული ეს ლიტერატურული მიმდინარეობა, რომელმაც შემდგომ უკვე მოიცვა ხელოვნების თითქმის ყველა სფერო, მნიშვნელოვანი ცვლილებების განმაპირობებელი აღმოჩნდა. გარემო და ეპოქა, ანუ კონტექსტი ყოველთვის თამაშობდა განმსაზღვრელ როლს ხელოვნებაში ამა თუ იმ მიმდინარეობის გაბატონებისას. ორი მსოფლიო ომის შემდეგ, ნიჰილისტურ განწყობებში ჩაფლულმა ადამიანურმა ამაოებამ, სწორედ 1950-იანების ბოლოსა და 1960-იანი წლების დასაწყისში მიაღწია ერთგვარ პიკს. შესაბამისად, ამ მოცემულობის ყველაზე უკეთ აღსაწერად ჩამო-

ყალიბდა და მთელ კულტურულ მსოფლიოს მოედო აბსურდი, როგორც მიმდინარეობა. თუმცა, მას ჰქონდა გარკვეული წინაპირობები. წარმოდგენილ სტატიაში ვეცდები მოკლედ მიმოვიხილო აბსურდის-ტული მიმდინარეობის ჩამოყალიბების საწყისი ეტაპები, ავტორები, რომლებმაც შექმნეს და განავითარეს ეს მიმდინარეობა, ასევე, გიჩვენებთ საინტერესო დისკურსს, რომელიც, ვფიქრობ, ადასტურებს ჯერ კიდევ ძველ ბერძნულ მიტოლოგიაში აბსურდის გარკვეულ, ძალიან მკაფიო და თვითმყოფად ნიშნებს.

**საკვანძო სიტყვები:** აბსურდის თეატრი, ბერძნული ტრაგედია, აბსურდიზმი, ეგზისტენციალიზმი, დიონისე.

აბსურდის თეატრი როგორც მოვლენა, მეოცე საუკუნის 50-60-იან წლებში ფრანგულ დრამატურგიაში გაჩნდა. აბსურდის თეატრი ემიჯნება რეალისტურ თეატრს, სადაც რეჟისორი ცდილობს დაავიწყოს მაყურებელს, რომ ის თეატრშია და ამისთვის მაქსიმალურად უახლოებს მოქმედებას რეალობას. აბსურდისტები სწორედ სცენისა და რეალობის ამ გაიგივების წინააღმდეგ იწყებენ გალაშქრებას და ქმნიან ანტითეატრს, თეატრს, რომელიც თავისუფალია სტერეოტიპული აზროვნებისა და იდეოლოგიისგან.

აბსურდის დრამაზე ზეგავლენა მოახდინა სიურრეალიზმმა, როგორც მიმდინარეობამ. ალფრედ ჟარის „მეფე უბიუ“ ითვლება აბსურდის დრამის ერთგვარ წინამორბედად. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ანტონენ არტოს გავლენა აბსურდის თეორიაზე. მისი ნაშრომი „თეატრი და მისი ორეული“ პირდაპირ შეიძლება მოვიხილოთ, როგორც ერთგვარი წინასწარმეტყველება აბსურდის თეატრის ფილოსოფიისა.

„აბსურდის ხელოვნების“ სახელწოდება ზუსტად აღნიშნავს ამ მიმართულების არსს. ის გამოხატავს დრამატული ხელოვნების ძირითად შემოქმედებით ხერხს – ალოგიზმს. დრამატურგების შექმნილი სამყარო სინამდვილის არაადეკვატურია. არ ემთხვევა ზოგად კანონზომიერებებსა და ლოგიკას. „ეჟენ იონესკო თავის თხზულებაში „შენიშვნები და კონტრშენიშვნები“ წერს: „თეატრი ეს არის შინაგანი სამყაროს ლირიულობა. თეატრი ეს არის იმ ადამიანების ურთიერთკავშირი სცენაზე, რომლებიც მთლიანად ეფლობიან თავინთ სიმრეებში, შიშში, სურვილებში, თავიანთ „მე“-ში. ნათელმხილველი არის ის, ვისაც ბრმად სწამს თავის ქვეცნობიერი შეგრძნებების, ხედვის, ინსტინქტების. იონესკო ცდილობს, შექმნას მრისხანე შეუკავებელი თეატრი. „თეატრი ყვირილისა“, რადგან ადამიანს, რომელიც დღეს ცხოვრობს, რომელიც მომსწრეა ყველა ღირებულების გაუფასურებისა და რომელმაც კაცობრიობის სულიერ კრიზისთან მიახლოებისას საკუთარი თავის კონტროლი დაკარგა, მხოლოდღა ყვირილის ძალა დარჩენია“.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> ლაშხია, აფხაზეთის მეცნიერებათა აკადემიის შრომები; ტომი 4, გვ. 112.

უკვე ვახსენეთ სიურრეალიზმის გავლენა აბსურდის დრამაზე, თუმცა, მისი საფუძველი მაინც ეგზისტენციალურ ფილოსოფიაშია. ეგზისტენციალური ფილოსოფიის მიხედვით, სიცოცხლე ისტორიულად განსაზღვრული პროცესი კი არაა, არამედ შემთხვევითობების ჯაჭვია, რომელსაც, არც ლოგიკური საფუძველი გააჩნია და არც აზრი. ჟან პოლ სარტრის აზრით, „აბსურდი, როგორც არსებობის ვითარება, სხვა არაფერია, თუ არა ადამიანის დამოკიდებულება სამყაროსთან. აბსურდულობა გამოხატავს გათიშულობას: გათიშვას ადამიანის მთლიანობისაკენ სწრაფვასა და გონებისა და ბუნების დაუძლეველ გაორებას შორის, მარადიულობისაკენ ადამიანის სწრაფვასა და მისი არსების ამოწურვად ხასიათს შორის, მის „ფაციფუცსა“, რაც ადამიანის არსს შეადგენს და მისი ძალისხმევის ამაოებას შორის“.<sup>2</sup>

აბსურდი წარმოიშობა სასტიკი უიმედობის მოზღვაგებისას, იმ დროს, როცა ადამიანი იაზრებს, რომ მთელი ცხოვრება ერთიანი იმავ რიტმით უცხოვრია – დილით დგებოდა, სამსახურში მიდიოდა, მერე ბრუნდებოდა, მერე ისევ დილით დგებოდა და... უცებ დეკორაციები იშლება, ადამიანს გონება უნათდება და თუ უარს იტყვის რელიგიათა და ეგზისტენციალურ მოძღვრებათა დახმარებაზე, გაიგებს ჭეშმარიტებას – სამყარო ქაოსია, არ არსებობს ხვალისდელი დღე, რადგან ადამიანი კვდება. ამ დროს ადამიანი ფიქრობს, რატომ არაა ხე ხეთა შორის და რატომაა მაინცდამაინც ადამიანი. „რომ ვყოფილიყავი ხე, ხეთა შორის ამ ცხოვრებას აზრი ექნებოდა... ანუ, პრობლემას აღარ ექნებოდა აზრი, რადგან სამყაროს ნაწილი ვიქნებოდი... მე თვითონ ვიქნებოდი ეს სამყარო, რომელსაც ახლა მთელი ჩემი ცნობიერებით ვუპირისპირდები“.<sup>3</sup> კამიუს აზრით, აბსურდი ადამიანის ყვირილისა და სამყაროს ჭკუიდან შემშლელი სიჩუმის შეჯახების შედეგად იბადება. აბსურდულ სამყაროში ცხოვრების ღირებულება უნაყოფობით იზომება. ადამიანი სამყაროსთვისაც და საკუთარი თავისთვისაც უცხოდ რჩება.

1951 წელს ეჟენ იონესკო აღნიშნავდა, რომ მას სურდა შეექმნა ისეთი თეატრი, ან რაღაც ისეთი, რომელსაც შეიძლება თეატრი ეწოდოს. ასეთი თეატრის შექმნა იონესკომ შეძლებისდაგვარად მოახერხა, რამდენადაც მისი პიესები ან ლოგიკურ აზრს მოკლე-

<sup>2</sup> სარტრი, სარკის, 1993, გვ. 26.

<sup>3</sup> კამიუ, სიზიფეს, 1996, გვ. 42.

ბულია, ან აზრიანი სიტუაციების უაზრო ერთიანობაა. მისი პიესები, ანუ „ანტიპიესები“, არც ერთ მანამდე არსებულ პიესებს არ ჰგავს. გვაქვს სიტყვების უაზრო თამაში, კლიშეები, უმისამართო წამოდახილები, უადგილო შორისდებულები და ასე შემდეგ, რაც შეეხება პერსონაჟებს, იონესკო ამბობს, რომ ისინი თავისუფალი არიან ყოველგვარი ფსიქოლოგიისგან. „ანტიგმირები“ უბრალო მექანიზმები არიან, დაცლილნი გრძნობისა და განცდისგან ყველას და ყველაფრის მიმართ. მათ არ იციან ან არ უნდათ იცოდნენ, როგორ მოექცნენ ერთმანეთს, როგორ გაუგონ, როგორ დაუკავშირდნენ ერთმანეთს და გარე სამყაროს. ისინი მარტოობით დაავადებული ადამიანები არიან. იუნესკოს პერსონაჟების ცხოვრება ანალოგიურია ჩვენი დროის ადამიანების ცხოვრებისა, ადამიანი, არა მარტო სცენაზე, არამედ ცხოვრებაშიც უბრალო მექანიზმად იქცა. ტექნიკას დამონებულმა ადამიანმა სხვა ადამიანებთან ურთიერთობის უნარი დაკარგა. ამან გამოიწვია მარტოობის საშინელი განცდა, რომელიც თანამედროვე ადამიანს წუთითაც აღარ ტოვებს. „როგორც შპენგლერი ამბობს, ჰატარა მკეთებელმა არასებამ იმდენი გააკეთა, რომ თვითონ გახდა თავისი შექმნილის მონა“.<sup>4</sup>

აბსურდისტები არ ცდილობენ შენიღბონ სინამდვილე. პირიქით, მას უფრო მუქ ფერებში აჩვენებენ. „როცა კრიტიკოსმა ტაინენმა ეჟენ იონესკოს უთხრა, თქვენი შემოქმედება ნათელი გზით არ მიდისო, აბსურდისტმა უპასუხა ნუ შეეცდებით, ძალიან გთხოვთ, ხელოვნების ან სხვა რამის საშუალებით გააუმჯობესოთ ადამიანის ბედი, თუ თქვენ მართლა გსურთ ადამიანისთვის სიკეთე. ცხოვრების სისასტიკე რომ ვაჩვენოთ, ამისთვის ლიტერატურა ათასჯერ უფრო სასტიკი უნდა იყოს“.<sup>5</sup> იონესკოს არც სურდა კაცობრიობა გადაერჩინა და თვლიდა, რომ მსგავსი სურვილი ნიშნავს – მოკლა იგი.

სიურრეალიზმის მამამთავარმა ანდრე ბრესტონმა იონესკოს ერთ-ერთი პიესის ნახვისას თქვა, რომ სიურრეალიზმის საშუალებით აბსურდისტებმა მიაღწიეს იმას, რაზეც ოცნებობდნენ და რასაც ვერ მიაღწიეს თეატრის სფეროში თვითონ სიურრეალისტებმა. მაგრამ მათგან განსხვავებით აბსურდისტებს სხვაგვარი ამოცანა ჰქონდათ. სიურრეალისტები ცდილობდნენ შეექმნათ სულ

<sup>4</sup> Esslin, *The Theatre*, 1961, pg. 55.

<sup>5</sup> *Ibid*, pg. 101.

სხვაგვარი რეალობა, „ახალი რეალობა“, რომლის საშუალებითაც შემოქმედიც და მაყურებელიც თავს დააღწევდა პრობლემებით აღსავსე ცხოვრებას. აბსურდისტები კი არასოდეს ცდილობდნენ გამოეყოთ თავიანთი ხელოვნება რეალური ცხოვრებისეული პრობლემებისგან – ისინი არ იღვწოდნენ, შეექმნათ ზერეალური სამყარო.

აბსურდის თეატრის კრიტიკოსი მარტინ ესლინი წერს, რომ აბსურდი უნდა განვიხილოთ, როგორც ჩვენი დროის სულიერი ტენდენციების გამოაშკარავება. ადამიანებმა, რწმენასთან ერთად, ურთიერთგაგების უნარიც დაკარგეს. ადამიანი მართოსულია, საშინელო, მისთვის უცხო სამყაროში, რომელიც მოკლებულია რაციონალურ საფუძველს და „ჭკუიდან შეიშალა“. აბსურდისტების ძირითადი თემაც ხომ ესაა – გამოხატონ ადამიანის მეტაფიზიკური წამება, იმის გააზრებით, თუ რაოდენ უაზრო და მიუსაფარია მისი არსებობა. ახლა, როცა „ღმერთი მოკვდა“ ადამიანები ცხოვრობენ უაზრო, ავტომატური ცხოვრებით. ადამიანებმა კონტაქტი დაკარგეს ყოფიერების საიდუმლოებებთან, რომელთაც რელიგიური რიტუალები ქმნიდნენ. რელიგიის დახმარებით ადამიანს სჯეროდა, რომ ის არის პატარა, მაგრამ მნიშვნელოვანი ნაწილი სამყაროში, დღეს კი ის ფიქრობს, რომ არის არარაობა სასტიკ სამყაროში. „აბსურდის ხელოვნება – ეს ავანგარდის ხელოვნებაა. მართალია ანტიპიესებში ადამიანის ბედი გროტესკულადაა გამოხატული, მაგრამ აბსურდი, როგორც მიმდინარეობა თავის აქტუალობას არ დაკარგავს მანამ სანამ იარსებებს ადამიანური სევდა. აბსურდი გამოვიდა რეალიზმის წინააღმდეგ და მან ეს გამოსვლა განახორციელა ქვეცნობიერისა და უსაზრისოს კულტის აღიარებით, „შავი იუმორის“, პერსონაჟების მიმართ სიბრალეულის გრძნობის გამოხატვით. სიბრალეულისა იმიტომ რომ, „ანტიგმირები“ ის ადამიანები არიან, რომლებმაც თავისუფლება იგრძნეს, ღმერთს თავლი მოაცილეს, მაგრამ ჯერ არ იციან ეს თავისუფლება რაში გამოიყენონ – მარტორქებად იქცნენ თუ ბოროტების, მთელი სამყაროს წინააღმდეგ გამოვიდნენ. თუმცა, ისიც საკითხავია აბსურდული სამყაროს წინააღმდეგ მერყევი, ურწმუნო ადამიანების გამოსვლას აზრი აქვს თუ არა?“<sup>6</sup>

<sup>6</sup> ლაშხია, აფხაზეთის მეც. აკადემიის შრომები, ტომი 4, გვ. 115.

აბსურდის დრამატურგიაზე განსაკუთრებული გავლენა მოახდინა ანტონენ არტოს ფილოსოფიამ. არტოს „სისასტიკის თეატრი“ იქცა ერთგვარ მანიფესტად, რომელზე დაყრდნობითაც აღმოცენდა სწორედ აბსურდის მიმდინარეობა. კონსტანტინე სტანისლავსკისა და ბერტოლტ ბრეხტისგან განსხვავებით, არტო არ წარმოადგენდა ქარიზმატულ ლიდერს, ცხოვრებამ არ არგუნა არტოს, რომ ჰყოლოდა მიმდევართა სკოლა, რომლებიც მსხვერპლის გაღებაზეც კი მზად იქნებოდნენ ამ იდეისთვის. მისი მეთოდი ნახევრადფილოსოფიური, ნახევრადმითოლოგიური თეატრის ესთეტიკასთან გვაახლოვებს.

ანტონენ არტოს ბედი თითქმის არასოდეს წყალობდა, მის ცხოვრებაში მარცხი გაცილებით მეტი იყო, ვიდრე წარმატება. სიცოცხლეში ის მიიჩნეოდა ხელმოცარულ პოეტად, მხატვრად, რეჟისორად, რომელმაც ვერ განახორციელა საკუთარი იდეები. თანამედროვეთა მიერ ვერგაგებული, ახალი თეატრალური ფორმების წინასწარმეტყველად იქცა. სიკვდილის შემდეგ კი მისი მემკვიდრეობა სულ სხვაგვარად წარმოჩინდა. ჯერ რეჟისორები ჟან ლუი ბარო და როჟე ბლენი დაინტერესდნენ მისი ფილოსოფიითა და შემოქმედებით, ხოლო უკვე გასული საუკუნის 50-იანი წლებიდან აბსურდის დრამატურგიის ფუძემდებლების – ბეკეტის, ადამოვის, იონესკოსა და სხვებმა მკაფიოდ გამოკვეთეს არტოს თეატრალური, თითქოსდა, ერთი შეხედვით აბსოლუტურად არარეალური და უსარგებლო იდეების პრაქტიკული მნიშვნელობა. ამას მოჰყვა მისი შემოქმედებისადმი ინტერესის აფეთქება საფრანგეთში, გერმანიაში, პოლონეთში, აღმოცენდა მრავალი ექსპერიმენტული დასი „სისასტიკის თეატრის“ მრავალრიცხოვანი ვარიანტით. დღეს უკვე აღარავინ დავობს, რომ არტოს ნაშრომი „თეატრი და მისი ორეული“ ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი წიგნია თეატრალურ ხელოვნებაში. ნიცშეს, ბერგსონის, შპენგლერის ფილოსოფიაზე დაყრდნობით, არტო მსჯელობს თანამედროვე კულტურაზე, როგორც დაღლილ, დაქანცულ კულტურაზე, რომლისთვისაც უკვე მიუწვდომელია ცინცხალი შთაბეჭდილებები, გულწრფელი აღტაცება და აღშფოთება, გრძნობითი აღქმის სისავეს.

ნიცშეს კვალად, არტო ოცნებობს დიონისესეული ხელოვნების აღორძინებაზე, რომელიც უნდა გამოირჩეოდეს არა მარტო სინთეტიკური, არამედ ზემოქმედების „მაგიური“ ძალითაც. სხვაგვა-

რად რომ ვთქვათ, მას სურდა თანამედროვე თეატრი დაბრუნებოდა იმ უძველეს ფორმას, როცა ის განუყოფლად იყო დაკავშირებული რიტუალთან. ასეთი თეატრი არ იცნობდა დიალოგს: სიტყვა აქ წარმოითქმებოდა ღმერთისმიერად და ამიტომ ის მხოლოდ გულისყურით უნდა მოესმინათ და არ ეპასუხათ. მაგრამ საქმე მხოლოდ „ტექსტის ენერგიულ შემცირებაში როდია“ შეგრძნებისა და გრძნობების სასარგებლოდ, „სისასტიკის თეატრში“ სიტყვას უნდა მინიჭებოდა „ჟესტის“ ფუნქცია, რისი მიღწევაც შეიძლება მაშინ, როცა სიტყვა ჟესტთან და მოქმედებასთან ერთად დგება „სივრცობრივი სიტყვის“ რიგში. ეს უკვე გამოხატულების განსაკუთრებული ენაა, უკიდურესად კონკრეტული, ან როგორც არტო ამბობს – „სხეულისეული“, ან „ფიზიკური“ ენა ნიშნებისა. სიტყვისაგან განსხვავებით, ნიშანი არტოსთან იეროგლიფების მსგავსად ასახავს საგანს, აზრით არ ამძიმებს, მხოლოდ შენიშნავს მას. ამიტომ არტო მიიჩნევდა, რომ სიტყვის დაძლევა ნიშნავს შეხებას ცხოვრებასთან.

„სისასტიკის თეატრის“ ენამ კიდევ უფრო მეტი გავლენა მოახდინა მაყურებელზე. შეიძლება ითქვას, ეგზორციზმის ახალი წეს-ჩვეულების მსგავსად, ამ ენას უნდა აღედგინა მაყურებელში გულისა და გონების მთლიანობა. აქედან მოდის არტოს შეხედულება, რომ მომავალი თეატრი მაყურებლისათვის საინტერესო იქნება, როგორც ფარდიანი, რიტუალური განსაწმენდელი, სადაც „ტოტალური სანახაობის“ წყალობით მაყურებელი ეზიარება ცხოვრებისეულ პირველსაწყისს, „კოსმიურ“ სტიქიებს. თეატრალურობის ამ ახალ ფენომენს ის უწოდებდა „ტრანსცენდენტურ“ ტრანსს.

როგორც ჩანს, თანამედროვე დიონისესეული სცენის ხმაურიან სივრცეში ადამიანი თავს დაიცავს ისტორიის დამანგრეველი ძალებისგან. ყოველ შემთხვევაში იგი ამაში ხედავდა ჩვენი დროის მოთხოვნილებას. შესაძლოა სწორედ ეს ჰქონდა მხედველობაში ეჟი გროტოვსკის, როდესაც თქვა, რომ „ჩვენ მხოლოდ შევალწით არტოს სამყაროში“, მაგრამ ამ ფრაზას სხვა აზრიც შეიძლება ჰქონდეს, პოსტმოდერნისტულ ეპოქაში თეორიული მოღვაწეობა, ესთეტიკურად, სცენურს უტოლდება.

იან კოტის აზრით, ფრანც კაფკა იყო პირველი, ვინც ბერძნულ ტრაგედიაში აბსურდის პრობლემა აღმოაჩინა. ამას ადასტურებს პრომეთეზე გამოთქმული მისი მოსაზრებები, სადაც საუბარია მი-

თის ოთხ ვერსიაზე, ანუ, როგორც თავად კაფკა ამბობს, ოთხ ლე-გენდაზე.

ესქილეს ტრაგედია იწყება პრომეთეს მიჯაჭვებით კავკასიის მი-უწვდომელ, განმარტოებულ მწვერვალზე და მთავრდება მისი უფ-სკრულში დაცემით. პრომეთეს დასჯა მიწასა და ცას შორის ხდება. „მიჯაჭვულ პრომეთეში“ მოცემულია კოსმოსის გაყოფის ამბავი. ღმერთებისა და ადამიანების ისტორია.

ზევსმა საკუთარი მამა ჩააგდო უფსკრულში, როგორც ეს მოი-მოქმედა თავისი მამის მიმართ. მიწიერ პლანში ადამიანები, ვიდრე პრომეთე ცეცხლს მოსტაცებდა ღმერთებს მათთვის, მიაგავდნენ მხოხავ ჭიალუებს, რომლებიც კლდეთა ნაპრალებს აფარებდნენ თავს. მათ არც აზროვნება შეეძლოთ და არც გარე სამყაროსგან საკუთარი თავის გამოცალკეება. პრომეთე -პირველი აბსურდუ-ლი გმირია, ვინც სადავო გახადა სამყაროს ზესკნელად და ქვესკ-ნელად გაყოფა, ვინც ადამიანები ღმერთებს გაუთანაბრა, ჩაუსახა ადამიანს ბრმა იმედი, რომ მას, თავის მხრივ, შეუძლია ღმერთებს გაუტოლოს თავი. „სიზიფეს მითში“ კამიუ აყალიბებს მოსაზრებას, რომლის მიხედვითაც, სამყარო თავისთავად უგონოა, ეს არის სულ რაც მის შესახებ შეიძლება ითქვას, მაგრამ აბსურდულია შეტაკება ირაციონალობასა და ცოდნის გაშმაგებულ სურვილს შორის, რომ-ლის გამოძახილი ექოდ გაისმის ადამიანში.

კავკასიონის მაღალ ქედზე მიჯაჭვული პრომეთე მარადიული არჩევანის წინაშე დგას. მან იცის, რა მოხდება მომავალში, შეუძ-ლია ხიფათს აარიდოს ზევსი და გაუმხილოს ვინაობა იმ ქალისა, რომელიც „მამაზე ძლიერ შვილს შობს“, მაგრამ პრომეთე დუმს და კოსმოსთან კომპრომისს უარყოფს. იგი აბსურდული გმირია, რად-გან აბსურდი სწორედ იქამდე არ კარგავს მნიშვნელობას ვიდრე მას არ შეურიგდები.

პრომეთე კაფკას მეორე ინტერპრეტაციის მიხედვით, სულ უფ-რო ეკვრის კლდეს და ბოლოს თავად იქცევა კლდედ. მაგრამ ასევე განსაზღვრულია ადამიანთა ტანჯვის დროც. მესამე და მეოთხე ინ-ტერპრეტაციის მიხედვით, პრომეთე არწივმაც დაივიწყა და ღმერ-თებმაც. ყველას (თავად მასაც), მობეზრდა ეს ტანჯვა. ყოველგვარი აზრი დაკარგა. აბსურდულ სამყაროში ცხოვრების თუ იდეის ფასი მათი უნაყოფობით იზომება, როგორც ამას ალბერ კამიუ აღნიშ-ნავდა.

პრომეთეს თავს გადამხდარი ამბებიდან მხოლოდ კავკასიონის მთები დარჩა. დრამის ისტორიაში სულ ორია ასეთი ნაწარმოები, სადაც გმირი მოქმედების დასაწყისიდან დასასრულამდე სცენაზეა. პირველია „მიჯაჭვული პრომეთე“, მეორე „ბედნიერი დღეები“ (სემუელ ბეკეტი), სადაც მთავარი გმირი ჯერ წელამდეა ჩაფლული, შემდეგ კისრამდე ეფლობა სილაში, მთა და მიწა, ზესკნელი და ქვესკნელი აგრძელებენ არსებობას, მაგრამ ზეცა ცარიელია, იქ ღრუბელიც კი არ ჩანს, მიწა კი მხოლოდ ფერფლის გროვას და ამ ფერფლში ეფლობა ბეკეტის ვინი. ხელები გაუნძრევლად შეუბოჭავს მიწას და ჩანთიდან ტუჩსაცხის ამოღებაც კი არ შეუძლია, მაგრამ ქალი განუწყვეტლად იღიმება, იღიმება, მსგავსად კამიუს სიზიფესი, როცა მთის წვერზე ასულს ლოდი ხელიდან უსხლტება და უფსკრულში ვარდება. ისევე, როგორც ესქილეს „ორესტეა“ პრომეთეს მითიც ყველა წინააღმდეგობის დაძლევიტ მთავრდება. ესქილემ სცადა აბსურდის გადალახვა, ადამიანური დრო ჩართო კოსმოგონიაში და თეოგონიაში, „პრომეთე და „ორესტეა“, იწყება კოსმოსის სათავეებთან - თეოგონიისა და ისტორიის დასასრულით, მაგრამ მთლიანად თეოლოგიური კონსტრუქციით დაძლეული აბსურდი ტრაგედიის ყოველ რგოლში განაგრძობს არსებობას.

როგორც კავკასიის მთებზე მიჯაჭვული პრომეთეს, ასევე „აგამემნონის“ პირველივე ეპიზოდში გამოყვანილი კარისკაცი, სასახლის სახურავიდან თვალს რომ ადევნებს სინათლის ნიშნებს, მიწასა და ცას შორისაა გამოკიდებული. აგერ, ახლო მთაზე კოცონი ააგიზგიზეს, ტროას ომი დამთავრდა, მაგრამ არ დამთავრდა მკვლელობათა და ტერორის დრო. „ორესტეაში“ სიცოცხლე უნდა დათმონ იფიგენიამ და კასანდრამ, რათა სასტიკი ზევსი სამართლიან ღმერთად იქცეს. სამართლიანობის ცნების უფრო მაღალი გაგებისთვის ორესტე თავის საზღაურს იხდის - საკუთარ დედას კლავს. მაგრამ ამ უსასტიკეს ციკლში შეუძლებელია ჭეშმარიტი გამოვყოთ ფარსისგან.

აგამემნონი ღმერთებს დაემორჩილა, როცა სათავეში ჩაუდგა ტროას წინააღმდეგ და პარისის მოტაცებულ ელენეს დასახსნელად გამზადებულ ბერძენთა არმიას, მაგრამ აგამემნონი, არტემიდეს გულის მოსაგებად, იძულებული იყო, საკუთარი ქალიშვილის, იფიგენიას, სიცოცხლე მიეტანა სამსხვერპლოზე. ტროა ცეცხლში ჩაიწვა. ახლა ღმერთები შურს უკვე ბერძნებზე იძიებენ. ღმერთე-

ბი ფხიზლობენ, რათა ყოველ დანაშაულზე იძიონ შური. ისტორია ყოველთვის სისხლიანია, მაგრამ სასტიკი სამართლიანობა „ორესტეაში“ – ეს არის ღმერთების ადამიანებზე თავსმოხვეული აბსურდული წესი. სისასტიკე წარმოადგენს წესრიგს გარდაქმნილ ცერემონიაში, როგორც ჩანს, პირველი, ვინც ეს გაიგო და გაიაზრა, ანტონენ არტო იყო, ცერემონია კი იმართება ღმერთების მონაწილეობით, ან ზოგჯერ მათ გარეშეც, მაგრამ უდავოდ მათი განდიდებისათვის. ყოველი შემდეგი იფიგენია უნდა დაიღუპოს სამსხვერპლო საკურთხეველზე.

კლიტემნესტრა კლავს აგამემნონს, რომ მისი საყვარელი მეფე გახდეს, რაკილა აგამემნონი დათანხმდა იფიგენიას შეწირვაზე, რაკილა აგამემნონმა ტროადან ჩამოიყვანა კასანდრა, როგორც მისი სარცელის გამზიარებელი. მაგრამ ეს არ არის საკმარისი ღმერთებისთვის, ვიდრე მოკლავენ, აგამემნონმა უნდა გაიაროს მეწამულ ხალიჩაზე, რომელიც კლიტემნესტრამ დააგო სასახლის კარის წინ, სისხლის წვიმებიდან ეს-ესაა გამოსული აგამემნონი შეკრთება ვიდრე ფეხს დაადგამდეს ამ ხალიჩას, რადგან იცის, რომ ის ამით ღმერთებს იწვევს და აი მან ფეხი შედგა მეწამულ ხალიჩაზე და ამ წუთიდან იგი – ჯალათი უკვე მსხვერპლად იქცა. აბსურდია, რომ წითელ ხალიჩაზე გავლა ღმერთების გამოწვევაა. აბსურდია, რომ კოსმოსს, რომელიც ყოველ ჩვენს უნუგეშობას მდუმარებით პასუხობს, გვსურს, თავს მოვახვიოთ აზრის ჩვენეული გაგება, მაგრამ არანაკლებ აბსურდულია ისიც, რომ კოსმოსს, თავის მხრივ, სურს თავს მოგვახვიოს თავის საზრისი. აბსურდია, რომ ატრეების სასახლე ღვთაებრივი სიმართლის ლაბორატორიად იქცა.

როდესაც ესქილეს ტრაგედიაში ორესტე დედას კლავს, მას ერინიები სდევნიან და შხამიან ნესტარს არჭობენ. ამ შურისძიებას, მხოლოდ ორესტე ხედავს, თუმცა ისინი მოჩვენებები სულაც არ არიან. დედის წყევლის გაავებული ფრთოსნები. „ევმენიდებში“ ისინი უკვე სცენაზე გამოდიან და მაყურებელი ხედავს მათ სისხლით აქოთებულ სხეულებს. არტო წერდა: „თუ ჩვენ დღეს არ შეგვიძლია სწორი წარმოდგენა ვიქონიოთ ესქილეზე, სოფოკლეზე, შექსპირზე, ეს იმიტომ ხდება, რომ ჩვენ დავკარგეთ მათი თეატრის მატერიალურობის შეგრძნება“.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> არტო, თეატრი, 2014, გვ. 84.

„ანტიგონეში“ სამი თვითმკვლელობაა. ჰეგელის კლასიკური ინტერპრეტაციის მიხედვით, ანტიგონე თავის ტრაგიკულ არჩევანს აკეთებს აბსოლუტურად განსხვავებულ ფასეულობათა შორის: ოჯახსა და სახელმწიფოს, ადამიანურ და ღვთაებრივ კანონებს შორის. მაგრამ სოფოკლეს ნამდვილი ანტიგონე წამითაც არ მერყეობს, რადგან მისთვის არაფერი არ არსებობს, რაც კი ამ ქვეყნად დროებითაა მოვლენილი. არჩევანს მხოლოდ პრაგმატიზმითა და აბსურდული სიჯიუტით გახელებული კრეონი აკეთებს, რათა გადაარჩინოს ის, რისი გადარჩენაც უკვე შეუძლებელია. კრეონს სწამს, რომ ხელისუფლება შეუზღუდავია, რომ შეიძლება იბატონო არა მხოლოდ ადამიანებზე, არამედ დროზეც.

კრეონსა და ანტიგონეს შორის დიალოგი არ გამოდის, რადგან ეს ყრუთა დიალოგია. პირველივე სცენებიდან დაჟინებით მეორდება, რომ ჩვენ ყველანი დავიხოცებით და მხოლოდ წამიერია ჩვენი სიცოცხლე მარადისობასთან შედარებით, რომელიც ადამიანისთვის მიუწვდომელი დარჩება ბოლომდე. ანტიგონე რელიგიური სულისკვთების ქალია, მაგრამ არ არის მორწმუნე. ანტიგონე არც კი მარხავს ძმას, მხოლოდ მცირე ქვა-ლორღს მიაცრის მის სხეულს. ანტიგონე აკეთებს მხოლოდ სიმბოლურ ჟესტს. ეს ჟესტი არაფერს არ ცვლის, თუმცა აკრძალულია იგი სიკვდილით დასჯით. ანტიგონეც აბსურდული გმირია კამიუს აზრით. ჩვენ ვცოცხლობთ, რათა მოგვკვდეთ, რისი გაკეთებაც შეგვიძლია, ეს არის ჟესტი სიცარიელეში. გმირული სულის ანტიგონე უპირატესობას ანიჭებს სიმბოლურ ჟესტს, უსასტიკესად აკრძალულს, რადგან ამ სიცარიელეს აზრი მიანიჭოს. ანტიგონეს შიმშილით და წყურვილით სიკვდილი მიუსაჯეს, მას ქალაქის ქუჩებში გაატარებენ, ყველა თვალს არიდებს და ზურგს აქცევს და სწორედ ამ დროს ხვდება ანტიგონე, რომ იგი „უცხოა“ არა მარტო კოსმოსში, არამედ მშობლიურ ქალაქშიც. ადრე სიკვდილი მისი პირადი არჩევანი იყო, ახლა სიკვდილი გარედან, ბრძანებით მოდის. მან აირჩია სიკვდილი, რათა ცხოვრებისათვის მიენიჭებინა აზრი, ახლა მას ესმის, რომ შეუძლებელია აზრი მიანიჭო იმას, რასაც საზღვრები არ აქვს. ანტიგონეს თვითმკვლელობა უკვე აღარ არის არჩევანი, იგი სასოწარკვეთის აქტია. ანტიგონეს ამარცხებს აბსურდი.

მიუხედავად ამისა, ტრაგედია ყოველთვის გარდაუვალია. თებეს განადგურება წინასწარ იყო განზრახული. მექანიზმი ზემოდან

აამოქმედეს. ანტიგონეს ნებისმიერი ჟესტი, გმირული, თუ არაგმირული, ვერაფერს შეცვლიდა, უფრო მეტიც, მის ჟესტს ამ მექანიზმის მოქმედების დაჩქარებაც კი არ შეეძლო. აბსურდულია არა მხოლოდ ის, რომ ოიდიპოსმა საკუთარ დედასთან იცხოვრა და საკუთარი მამა მოკლა, აბსურდია ის, რომ ეს გარდაუვალია.

ხაფანგი დაგებულია, მაგრამ თავგი წინასწარაა გაფრთხილებული. წინასწარაა გაფრთხილებული ლაიოსი, შემდეგ ოიდიპოსიც. საინტერესოა, რომ სოფოკლემ გვერდი აუარა ლაიოსის დანაშაულის რაიმე მოტივირებას, რაც ცხადია, მითის თავდაპირველ ვარიანტში არსებობდა. კოკტომ „ოიდიპოსის“ საკუთარ ვერსიას „ჯოჯოხეთის მანქანა“ უწოდა. ჯოჯოხეთი - ღმერთების მიერ აგებული ერთ-ერთი ყველაზე სრულყოფილი მანქანა ადამიანების მათემატიკური განადგურებისთვის, მაგრამ სოფოკლესთან ამ მექანიზმს არც ღმერთები და არც ადამიანები არ ამუშავებენ, ამიტომაცაა აბსურდული ეს მექანიზმი, ხაფანგი ელოდება თავვს, მაგრამ ხაფანგი არავის დაუდგამს, ის უბრალოდ იყო.

ოიდიპოსი, რასაკვირველია, თავისუფალი ნების ადამიანია. თავვსაც აქვს ეს თავისუფალი ხაფანგი, რომელიც ადრეა დაგებული, თავვის ცხოვრებაში არ ერევა. ჩვენ გვაქვს თავისუფალი ნება, მაგრამ ჩვენ უნდა მოვკვდეთ. დეტერმინიზმისა და თავისუფალი ნების ტრადიციული პრობლემატიკა შორდება სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფეს“, როგორც ჩანს, აქ უფრო მუსტი ინსტრუმენტებია საჭირო. მოსალოდნელია სამართლიანი თამაში, ანუ მოთამაშეებს თანაბარი შანსები აქვთ, მაგრამ ოიდიპოსმა უნდა წააგოს. ხაფანგს უსაზღვრო დრო აქვს, იგი მშვიდად ელის, თუ როდის შეცდება თავგი. გზაჯვარედინზე შეჩერდა ოიდიპოსი, თებეს მხრიდან მას ეტლი მიუახლოვდა. ოიდიპოსმა გზის დათმობა არ ისურვა და ხელი აღმართა. შეცდომა დაუშვა და ხაფანგში აღმოჩნდა.

სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფეში“, თითქოს, შესაძლებელია მისნის წინასწარმეტყველება არ ახდეს და ლაიოსი არ მოკლას საკუთარმა შვილმა. ამ დროს ქორო ჯანყდება და უარს ამბობს შემდგომ ცერემონიალში მონაწილეობაზე. „რისთვის ვიცეკვო ჩემი ღვთაებრივი ცეკვა?“ - თუ ადამიანი უფრო ძლიერი აღმოჩნდება, ვიდრე ღმერთების წყევლაა, მაშინ ტრაგიკული სამყარო არსებობას შეწყვეტს. „ოიდიპოს მეფის“ ქორო აღიარებს აბსურდულ სამყაროს, სადაც ღმერთებმა შვილს მამის მკვლელობა და დედის სა-

რეცელის თანაზიარობა განუმზადეს. მაგრამ თვით ოიდიპოსი არ ურიგდება აბსურდულ სამყაროს და იგი თვალებს ითხრის, მაგრამ აღარ აღიარებს საკუთარ დანაშაულს, იგი აგრძელებს სიცოცხლეს, როგორც აბსურდის უტყუარი მოწმი.

მხოლოდ თავის მწარე გამოცდილების უკიდურესად მძიმე წამს ამბობს ფრაზას, რომ, მიუხედავად საშინელი განსაცდელისა, ჩემი ასაკი და კეთილშობილი გული მაიძულებს ვთქვა - ყველაფერი კარგიაო. ეს უკვე მოხუცი სოფოკლეს მოხუცი ოიდიპოსია კოლონაში. თვით ეს ოიდიპოსიც, რომელიც პირდაპირ თავისი სამსხვერპლო სამარისკენ მიემართება, საბოლოოდ არ ურიგდება აბსურდს - არაფერია იმაზე მშვენიერი, ვიდრე სულ არ დაიბადო.

გმირის დამარცხება ადამიანური დიდების დასტური იყო, ხანდახან შეიძლება, რომ დამარცხებასაც მინიჭო რაიმე აზრი. ეს იმედით სავსე თავგანწირვაა, რომლის შესახებაც წერდა კამიუ, მაგრამ „ფილოქეტეში“, „ტრაქინელ ქალებში“, „იაქსში“ გმირის დამარცხებას უკვე აღარ შეუძლია რაიმეს არსებითად შეცვლა. აბსურდი, როგორც ამქვეყნიური, ისე იმქვეყნიური, ადამიანური და ღვთაებრივი გამოიყურება ირონიულად და სარკასტულად. მსხვერპლი ჯერ კიდევ იწვევს ძრწოლვას, მაგრამ აღარ იქმნება თანაგანცდა, უფრო მეტიც, ზოგჯერ სარტრისეულ გულზიზღს წარმოშობს.

ორესტეს ერინიები სდევნიან, სოფოკლესთან ასეა, კლიტემნესტრას და ეგისტეს დაღვრილ სისხლთან ერთად, ყველაფერი აზრს კარგავს და წარსულში რჩება. ორესტე და ელექტრა სიცარიელეში რჩებიან. ევრიპიდეს „ელექტრაში“, ერინიების ნაცვლად, გამოჩნდებიან ღვთაებრივი ტყუპები, კასტორი და პოლიექსი - მშვიდნი, ირონიულნი, მომღიმარნი. იმთავითვე აცხადებენ, ის რაც მოხდა გაუგებრობა იყო. გაუგებრობაა ტროას ომი, ვინაიდან ელენე არასოდეს ყოფილა ტროაში. იგი საიმედოდ გადამალეს ეგვიპტეში. გაუგებრობაა ქურუმის წინასწარმეტყველება, რადგან აპოლონს არ ჰქონდა უფლება - დედის მოკვლისათვის წაექმებინა შვილებიო.

ევრიპიდე იყენებს მითის ყველა ორთოდოქსულ ვერსიას, რათა დაამციროს, სახელი გაუტეხოს სინამდვილეს. დრამატურგის გამოყენებული ანაქრონიზმები ზუსტად ის თეატრალური ხერხია, რომელსაც შემდგომ ბრეხტმა „გაუცხოების ეფექტი“ უწოდა. აშკარა

და უეჭველი აღმოჩნდა, რომ აბსურდია. ხოლო თავად აბსურდი ჩვენი ყოველდღიური გამოცდილების შედეგია.

ტრაგიკულ ციკლთა შორის, უპირველესად პრომეთე განწირული იყო ტანჯვისთვის შურიანი ღმერთისგან, იმიტომ, რომ მიწაზე მუცლით მხოვავ არსებებს მან ღვთაებრივი ცეცხლი, ანუ გონი და იმედები მიანიჭა. პრომეთეს ტანჯვა დამთავრდა ათი ათასი წლის შემდეგ, მას ღმერთისა და მოკვდავი ქალის შვილი გაათავისუფლებს. ამ დიადი ციკლის დასასრულს თებში გამოჩნდება ღმერთისა და მოკვდავი ქალის შვილი. იგი ადამიანის სახეს მიიღებს და ახალ რელიგიას მოუტანს სამყაროს. მაგრამ ეს ღმერთის ის შვილი არაა, რომელზედაც წინასწარმეტყველებდა „პრომეთეში“ ესქილე. იგი ქალებს მოუხმობს, გაეცალონ ქალაქს, მთებში აღასრულონ ღვთაებრივი ცეკვა, ჭამონ მისი ხორცი და სვან მისი სისხლი, სანაცვლოდ მიიღებენ თავისუფლებას. ფაქტობრივად, ამ თავისუფლებაში სამოთხისეული ნეტარების დაბრუნება იგულისხმება. ადამიანი ისევე უდანაშაულო იქნება, როგორც ცხოველი, მაგრამ როცა ღვთაებრივი ცეკვის დროს ექსტაზში შესული დედა შვილის სხეულს ნაწილ-ნაწილ გლეჯს, დიონისე მხოლოდ ილიმის და იქაურობას გაეცლება.

ბერძნული ტრაგედია სათავეს დიონისურ დღესასწაულებში იღებს, მაგრამ თავად დიონისე დღემდე შემორჩენილ უკანასკნელ ტრაგედიაში გამოჩნდება მხოლოდ. მას უკეთია ოქროს ნიღაბი, რომელზეც ტკბილ-მწარე ღიმილია გამოსახული. ორმნიშვნელოვანი ნიღაბი - აბსურდის სიმბოლო ბერძნულ ტრაგედიაში.

#### გამოყენებული ლიტერატურა:

- Esslin M., The Theatre of the Absurd, New York, 1961.
- ანტონენ ა., თეატრი და მისი ორეული, თბ., 2014.
- კამიუ ა., სიზიფეს მითი, თბ., 1996.
- ლაშხია მ., აფხაზეთის მეცნიერებათა აკადემიის შრომები,
- სარტრი ჟ., სარკის მეორე მხარე, თბ., 1993.

**თამთა თავდიშვილი,**  
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს  
სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი,  
ხელმძღვანელები: ასოცირებული პროფესორი მაკა (მარინე)  
ვასაძე და პროფესორი გოგი მარგველაშვილი

**სხეული, როგორც ლაბორატორია**  
(ენერჯის ნაკადები, ვიბრაციები და მათი როლი  
მსახიობის გარდასახვაში)

**რეზიუმე**

თეატრალური ხელოვნება, თავისი შინაარსით, ენერჯის მარ-თვისა და ტრანსფორმაციის სა-ინტერესო სიმბიოზია, რომელშიც მსახიობის სხეული არა მხოლოდ ინსტრუმენტად, არამედ ერთგვარ შემოქმედებით ლაბორატორიად შეგვიძლია აღვიქვათ. მსახიობის გარდასახვის პროცესში გადამ-წყვეტ როლს ასრულებს შინაგანი იმპულსების გარდაქმნა როგორც ფიზიკურ მოქმედებად, ასევე სუნ-თქვად და ხმოვან მოდულაციებად, რაც იძლევა შესაძლებლობას, რომ ზედაპირული მოქმედება გასცდეს ილუსტრაციულ ჩარჩოს და პრო-ცესი მეტად ცოცხალი და სიღრმი-სეული გახადოს.

თეატრალური ანთროპოლოგი-ის ტრილში, ერთ-ერთი მოსაზრე-ბით, მსახიობის სხეული აღიქმება „ენერჯის გამტარ ინსტრუმენტად“, რომლის მთავარი ამოცანა არა მხოლოდ მოქმედების ტექნიკური

სიზუსტით შესრულება, არამედ ში-ნაგანი მდგომარეობის მაქსიმალური ექსპრესიაა, რაც მყურებლისთვის ემოციურად აღქმად ენერგეტიკულ სიგნალებს წარმოადგენს.

ეს პროცესი ქმნის ენერჯის ნა-კადის დერეფანს შემსრულებლის გამოცდილებასა და აუდიტორიას შორის, სადაც ვიბრაცია მსახიობის უმნიშვნელოვანეს იარაღად იქცე-ვა. ეჟი გროტოვსკისა და ეუჯენიო ბარბას ხედვის გათვალისწინებით, მსახიობის ოსტატობა სწორედ ამ ენერგეტიკული პოტენციალის ფლობაში მდგომარეობს, რაც ფი-ზიკურ მოქმედებას შემოქმედები-თი სიცოცხლით ავსებს, ეს უკანას-კნელი კი მსახიობის სხეულსა და ატმოსფეროს შორის ჰარმონიულ დიალოგს ამყარებს.

**საკვანძო სიტყვები:** *ენერჯის ნაკადი, ვიბრაცია, შინაგანი ტრანსფორმაცია, ბიოენერგეტიკული პოტენციალი, ფსიქოფიზიკური გარდასახვა.*

სასცენო ხელოვნების ერთ-ერთ ფუნდამენტურ საყრდენს ენერგეტიკული რესურსების მართვა წარმოადგენს, რაც მსახიობის შემოქმედებითი ტრანსფორმაციის პროცესში გადამწყვეტ ფუნქციას ასრულებს. ენერჯია, როგორც შინაგანი იმპულსის გამოხატველი, სხეულებრივ დინამიკაში, სუნთქვის რიტმსა და ხმოვან ვიბრაციებში ვლინდება. იმ შემთხვევაში, როდესაც შემსრულებელი როლის გათავისებას მხოლოდ ინტელექტუალური ანალიზით ცდილობს, მიღებული შედეგი ხშირად არასრულფასოვანია. გარდასახვის ნამდვილი სიღრმე მხოლოდ მაშინ მიიღწევა, როდესაც პერფორმერი ახერხებს შინაგან შეგრძნებებსა და გარემო სივრცეს შორის ორგანული კავშირის დამყარებას. ამ კონტექსტში ენერჯია აღარ აღიქმება როგორც მხოლოდ ფიზიკური მოცემულობა; იგი გვევლინება შემოქმედებით ძალად, რომელიც სცენურ მოქმედებას ცოცხალ სიმართლეს ანიჭებს.<sup>1</sup>

თანამედროვე თეატრალურ ანთროპოლოგიაში, ენერგეტიკული ნაკადების გააზრება მსახიობის შემოქმედებით ძიებათა სივრცედ აღიქმება, სადაც ხდება იმპულსების შესწავლა და მათი მხატვრულ ფორმებად ტრანსფორმაცია. ეუჯენიო ბარბა მიიჩნევს, რომ სხეული უნდა აღიქმებოდეს როგორც „ენერჯის ინსტრუმენტი“, რომელიც ორიენტირებულია არა მხოლოდ მოქმედების შესრულებაზე, არამედ შინაგანი სიღრმეების წარმოჩენაზე. მისი ხედვით, მსახიობის განხორციელებული თითოეული მოძრაობა, ტექნიკურ სრულყოფილებასთან ერთად, ენერგეტიკული სიძლიერითაც უნდა გამოირჩეოდეს.<sup>2</sup> მოცემულ კონტექსტში ვიბრაცია გარდაიქმნება იმ „უხილავ კავშირად“, რომელიც მსახიობის სუბიექტურ გამოცდილებასა და მაყურებლის აღქმულ იმპულსებს შორის მყარდება.

ეჟი გროტოვსკის „ღარიბი თეატრის“ პარადიგმაში მკაფიოდ იკვეთება მოსაზრება, რომ ენერგეტიკული ნაკადების მართვა მსახიობის უპირატეს რესურსს წარმოადგენს. მისი ხედვით, ხელოვნების ამ დარგის ფუნდამენტი არა დეკორაციულ გაფორმებაში ან ტექნოლოგიურ კომპონენტებში, არამედ შემსრულებლის შინაგან-

<sup>1</sup> Barba, The Paper, 1995, pp. 37-52.

<sup>2</sup> Ibid.

ნი ძალების განსაკუთრებულ კონცენტრაციაში.<sup>3</sup> ამ შემთხვევაში სხეული გააზრებულია როგორც „ცოცხალი მედიუმი“, რომელიც სპონტანურობისა და მკაცრი თვითდისციპლინის სინთეზით საკუთარ ენერჯიას რიტუალურ აქტად გარდასახავს. მსგავსი მეთოდოლოგია წარმოშობს სპეციფიკურ ინტენსივობას, რაც მაყურებელში არა მხოლოდ ესთეტიკურ ტკბობას, არამედ ღრმა ფსიქო-ემოციურ რეზონანსს იწვევს.

მსახიობის ტრანსფორმაციის ეტაპზე, ენერჯია ხშირად ცნობიერების არეალის გაფართოებასთან არის ასოცირებული. რობერტ ლიჩი ყურადღებას ამახვილებს იმაზე, რომ ისტორიულ ტრილში მსახიობი მუდამ ენერგეტიკულ ტრანსფორმატორად აღიქმებოდა, რომელიც სცენიდან მაყურებლისკენ მიმართულ ვიზუალურ და ემოციურ სურათს აყალიბებდა.<sup>4</sup> ამ თვალსაზრისით, თეატრალური სივრცე არის გარემო, სადაც ენერჯიის ნაკადი ერთი სუბიექტიდან მეორეზე ვრცელდება და ერთიან რეზონანსულ ველს წარმოშობს. სწორედ ეს კოლექტიური რეზონანსი განსაზღვრავს თეატრის თვითმყოფადობას, რომლის სრულად ჩანაცვლება ტექნოლოგიური თუ ციფრული ალტერნატივებით პრინციპულად შეუძლებელია. უახლესი სამეცნიერო ძიებები ენერგეტიკული ნაკადებისა და ვიბრაციული პროცესების შესახებ მიგვითითებს, რომ აღნიშნული მოვლენა რთული სისტემების კონტექსტში უნდა განიხილებოდეს. მაგალითად, ფიზიკის სფეროში აპრობირებული მოდელები ადასტურებენ, რომ ვიბრაცია თვითორგანიზებადი მექანიზმის სახით ფუნქციონირებს, რომელიც ერთდროულად მოიცავს როგორც სტრუქტურულ სიმყარეს, ისე დინამიკურ ცვლილებებს.<sup>5</sup> თეატრალური ხელოვნებისთვის ეს ნიშნავს, რომ მსახიობის მიერ ენერჯიის მართვა უნდა აღიქმებოდეს როგორც პროცესის ოპტიმიზაციის მცდელობა, სადაც შინაგანი იმპულსები და გარეგანი სტიმულები ჰარმონიულ კოორდინაციაში შედიან.

კონსტანტინე სტანისლავსკის ფსიქოფიზიკური მეთოდოლოგია ასევე ეფუძნება ენერგეტიკული რესურსების გაცნობიერებულ გამოყენებას. მოცემული სისტემის მიხედვით, მსახიობის ქმედება მოკლებულია ავთენტურობას, თუ მასში არ მონაწილეობს ე.წ.

<sup>3</sup> Grotowski, *Towards*, 1968, pp. 12–25.

<sup>4</sup> Leach, *The Art*, 2017, pp. 145–160.

<sup>5</sup> Masia, Liu, Shang, He, *Simultaneous*, 2024, pp. 4–11.

„ფიზიკური მოქმედების“ ენერგია. სტანისლავსკი მიიჩნევდა, რომ შინაგანი განცდები რეალურ მოქმედებად უნდა ტრანსფორმირდეს, ეს უკანასკნელი კი გარდაიქმნება ენერგიის ნაკადად, რომელიც მაყურებელში ემპათიასა და თანაგანცდას იწვევს.<sup>6</sup> ამგვარად, ფსიქოფიზიკური ხედვა ადასტურებს, რომ ენერგია არ წარმოადგენს აბსტრაქტულ თეორიას, არამედ იგი მსახიობისთვის პრაქტიკული, გამოყენებითი ინსტრუმენტია შემოქმედებითი პროცესის დროს. თანამედროვე მეცნიერული ხედვა ცნობიერებისა და ენერგეტიკული ნაკადების კავშირის შესახებ მიგვითითებს, რომ ადამიანის ტვინის ფუნქციონირება შეიძლება განვიხილოთ როგორც რთული კვანტურ-კლასიკური მექანიზმი. უახლესი კვლევებით დასტურდება, რომ ცნობიერება თავად წარმოადგენს ენერგეტიკულ ველს, რომელიც მოდულატორის ფუნქციას ასრულებს.<sup>7</sup> თეატრალური პრაქტიკის ჭრილში ეს ნიშნავს, რომ შემსრულებლის ტრანსფორმაცია არ შემოიფარგლება მხოლოდ ფიზიკური ან ფსიქოლოგიური შრეებით; ის გვევლინება ენერგიისა და ცნობიერების ერთიან, განუყოფელ კომპლექსად.

ფილიპ ზარილის ფსიქოფიზიკური ოსტატობის მოდელი ყურადღებას ამახვილებს იმაზე, რომ ენერგიის ნაკადები არა მხოლოდ აძლიერებენ როლში ინტეგრაციის პროცესს, არამედ მსახიობის სხეულში ქმნიან ე.წ. „გავლით ხაზებს“, რომლებიც მოძრაობის ხარისხსა და ემოციურ ტონალობას განსაზღვრავენ. მისი ხედვით, თავად სხეული გარდაიქმნება „ენერგეტიკულ რუკად“, სადაც თითოეული ქმედება სპეციფიკური ვიბრაციის გამომხატველია.<sup>8</sup> მოცემული მიდგომის ფარგლებში, მსახიობი მუდმივად ისწრაფვის იმისკენ, რომ ენერგიის მართვა პერსონაჟთან სრული იდენტიფიკაციის მთავარ ინსტრუმენტად აქციოს

ამგვარად, ენერგეტიკული დინამიკისა და ვიბრაციული პროცესების როლი საშემსრულებლო პრაქტიკაში სცილდება უბრალო თეორიულ დანამატს; იგი წარმოადგენს ფუნდამენტურ ინსტრუმენტს, რომელიც მსახიობის მხატვრული გარდასახვის ხარისხსა და სიღრმეს განსაზღვრავს. თეატრი აქ გვევლინება როგორც ენერგეტიკული ქსელი, სადაც თითოეული სუბიექტი, იქნება ეს შემ-

<sup>6</sup> Stanislavski, *An Actor's*, 2008, pp. 98-112.

<sup>7</sup> Sergi, Messina, Martino, *Caccamo, The Quantum-Classical*, 2025, pp. 3-19.

<sup>8</sup> Zarrilli, *Psychophysical*, 2009, pp. 55-73.

სრულელებელი თუ აუდიტორია, ერთიან რეზონანსულ სივრცეში ერთიანდება. სწორედ ეს კოლექტიური მთლიანობის განცდა ანიჭებს თეატრალურ ხელოვნებას იმ განსაკუთრებულ ძალას, რომელიც მას სხვა სახელოვნებო მედიუმებისგან მკაფიოდ განასხვავებს.

თანამედროვე თეატრალური პედაგოგია სულ უფრო მეტ მნიშვნელობას ანიჭებს ხედვას, რომლის მიხედვითაც მსახიობის სხეული წარმოადგენს არა მხოლოდ ტექნიკურ ხელსაწყოს, არამედ ავტონომიურ ლაბორატორიას, სადაც შემოქმედებითი ძიების პროცესი მიმდინარეობს. მსგავსი მიდგომა საშუალებას აძლევს სტუდენტს, საკუთარი ფიზიკური მოცემულობა აღიქვას არა როგორც უბრალო „სარეპეტიციო რესურსი“, არამედ როგორც შინაგანი ტრანსფორმაციის გარემო. სწორედ ამ წერტილში ერთიანდება სხეული, როგორც კვლევის საგანი და თავად შემოქმედებითი აქტი. კარინ ბრაგბის ნაშრომი ადასტურებს, რომ თეატრალური პრაქტიკის ლაბორატორიულ კონტექსტში გააზრება უვითარებს სტუდენტს პიროვნული გარდაქმნის უნარს და აკისრებს მას პასუხისმგებლობას, რომ საკუთარი სხეული შემოქმედებით პროცესში გაცნობიერებულად ჩართოს.<sup>9</sup>

სხეულის, როგორც კვლევითი სივრცის გაცნობიერება გულისხმობს, რომ სტუდენტი საკუთარ თავზე დაკვირვების ექსპერიმენტულ გზას ირჩევს. მსახიობის პროფესიული ზრდა ეყრდნობა არა მხოლოდ ტექნიკური უნარების დახვეწას, არამედ სხეულებრივი და მენტალური პროცესების ერთიანობაზე ფოკუსირებას. ფრენკ კამილერის ინტერპრეტაციით, აღნიშნული მეთოდოლოგია ფუნდამენტურად ცვლის პედაგოგიურ მიდგომას, რადგან აქცენტი გადატანილია არა საბოლოო შედეგზე, არამედ თავად სწავლების პროცესზე, რომელიც „შემოქმედებითი კვლევის“ ფორმას იძენს.<sup>10</sup> ამ ხედვამ არსებითად გარდაქმნა მსახიობის მომზადების სისტემა, სადაც შემსრულელებელი საკუთარ ფიზიკურ ორგანიზმს აღიქვამს როგორც უწყვეტი ძიებისა და ექსპერიმენტის არეალს.

ლაბორატორიული მუშაობის მეთოდი განსაკუთრებულ აქტუალობას მოძრაობის წვრთნის პროცესში იძენს, რადგან სწორედ მოძრაობა წარმოადგენს იმ მედიუმს, სადაც ინდივიდის შინაგანი განცდები და გარეგანი გამოცდილება ერთმანეთს ერწყმის. მარკ

<sup>9</sup> Bragby, Presence, 2019, pp. 12-15.

<sup>10</sup> Camilleri, Performer, 2019, pp. 41-45.

ევანსის ხედვით, თანამედროვე მსახიობის მომზადება წარმოუდგენელია სხეულებრივი ფუნქციების სიღრმისეული ანალიზის გარეშე; სხეული აქ აღიქმება არა უბრალოდ ფიზიკურ ობიექტად, არამედ აზროვნების, ემოციური ნაკადებისა და ინტუიციის გამომხატველად.<sup>11</sup> შესაბამისად, კვლევით გარემოში მოძრაობა ტრანსფორმირდება შემოქმედებითი ძიების ფუნდამენტურ ინსტრუმენტად სხეულზე ლაბორატორიული მუშაობა ქმნის პირობებს შინაგანი ტრანსფორმაციისთვის. ეს გარდაქმნა არ შემოიფარგლება მხოლოდ ტექნიკური ასპექტებით; იგი გულისხმობს მენტალურ კონცენტრაციას, ენერგეტიკული რესურსების გაცნობიერებასა და პიროვნული ზრდის პროცესს. იზაბელ გატის ნაშრომში ხაზგასმულია, რომ ენერჯის მართვა ლაბორატორიული მეთოდით სტუდენტის აღზრდის უმნიშვნელოვანესი კომპონენტია, რადგან სწორედ ეს ქმნის საფუძველს არა მხოლოდ პროფესიული დაოსტატების, არამედ ადამიანური განვითარებისთვის.<sup>12</sup> მოცემული მაგალითი ნათლად ადასტურებს, რომ სხეულებრივი კვლევის სივრცე პირდაპირ კავშირშია შემსრულებლის შინაგან ტრანსფორმაციასთან.

შინაგანი ტრანსფორმაციის პროცესი განსაკუთრებულ წონას იმ გარემოში იძენს, სადაც შემსრულებელი საკუთარი ემოციური რესურსებისა და ინტუიციის შემოქმედებით ჩართვას ცდილობს. ჯონ ჰეისის ხედვით, იატ მალმგრენის ტექნიკის გამოყენება საშუალებას იძლევა, სხეული აღქმულ იქნას როგორც შემმეცნებელი მექანიზმი, რომელსაც მსახიობი შინაგან გარდაქმნამდე მიჰყავს.<sup>13</sup> აქედან გამომდინარე, სხეული აღარ წარმოადგენს მხოლოდ გარეგან ფორმას, იგი გვევლინება ცოდნის დაგროვებისა და თვითშემეცნების მთავარ წყაროდ.

საყურადღებოა ის გარემოებაც, რომ ლაბორატორიული მიდგომა მხოლოდ სტუდენტის პროფესიული ჩამოყალიბებისთვის კი არ არის რელევანტური, არამედ თავად პედაგოგის ტრანსფორმაციასაც გულისხმობს. კრისტინა კაპადოჩას ხედვით, მსახიობის გამოცდილება შეიძლება ტრანსფორმირდეს პედაგოგიურ პროცესად, სადაც სწავლება და წვრთნა ინტერ-სუბიექტური ურთიერთობის განუყოფელი ნაწილი ხდება.<sup>14</sup> აღნიშნული მიდგომა ცხადყოფს,

<sup>11</sup> Evans, Movement, 2009, pp. 64-69.

<sup>12</sup> Gatt, Energy, 2024, pp. 58-63.

<sup>13</sup> Hayes, The Knowing, 2008, pp. 77-82.

<sup>14</sup> Kapadocha, Being, 2016, pp. 101-107.

რომ ლაბორატორიული მუშაობა ორმხრივი დიალოგია, რომელიც მოიცავს როგორც მოსწავლის, ისე მასწავლებლის შინაგან გარდაქმნასა და განვითარებას.

სხეულებრივი კვლევის ლაბორატორიული კონცეფცია ასევე მჭიდროდ უკავშირდება იდეოლოგიური გაცნობიერების ასპექტებს. მარია კაფსალის ხედვით, თანამედროვე პერფორმერის მომზადების პროცესი არ უნდა შემოიფარგლებოდეს მხოლოდ ტექნიკური დაოსტატებით; იგი აუცილებლად უნდა მოიცავდეს ცნობიერების ამალღებასა და იდეოლოგიური პასუხისმგებლობის ფორმირებას.<sup>15</sup> ეს გულისხმობს, რომ ლაბორატორია წარმოადგენს არა მხოლოდ ფიზიკური ძიებისა და ექსპერიმენტის სივრცეს, არამედ იგი არის სოციალური და კულტურული თვითშეგნების ჩამოყალიბების გარემოც.

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ სხეულის, როგორც ლაბორატორიის, კონცეფცია აერთიანებს მრავალფეროვან პრაქტიკულ მიდგომას და ქმნის მყარ საფუძველს შემოქმედებითი ტრანსფორმაციისთვის. ფილიპ ზარილის ხედვით, მსახიობის მომზადება ორგანულად უნდა აერთიანებდეს თეორიულ ცოდნასა და პრაქტიკულ ექსპერიმენტებს, რადგან მხოლოდ ამგვარი სინთეზით არის შესაძლებელი შინაგანი ცვლილებების მიღწევა.<sup>16</sup>

ამდენად, სხეულებრივი კვლევის გააზრება პროფესიული დაოსტატების პროცესში არ წარმოადგენს მხოლოდ მეთოდოლოგიურ გადაწყვეტილებას; იგი არის შემოქმედებითი და პიროვნული ევოლუციის სტრატეგიული გზა.

#### გამოყენებული ლიტერატურა:

- Barba E., *The Paper Canoe: A Guide to Theatre Anthropology*, London, 1995.
- Grotowski J., *Towards a Poor Theatre*, London, 1968.
- Leach R., *The Art of the Actor: The Essential History of Acting, from Classical Times to the Present Day*, London, 2017.

<sup>15</sup> Kapsali, *Rethinking*, 2013, pp. 215-228.

<sup>16</sup> Zarrilli, *Acting*, 2005, pp. 95-10.

- Masia A., Liu Y., Shang L., He D., Simultaneous Transfer Path Analysis of Axial Piston Pump Lumped Parameter Model Results, 2024. <https://www.researchgate.net/publication/384652802> 26/02/2026
- Stanislavski K., *An Actor's Work*. Translated by Jean Benedetti, London, 2008.
- Sergi A., Messina A., Martino G., and Caccamo M. T., The Quantum-Classical Complexity of Consciousness and Orchestrated Objective Reduction, *Frontiers in Human Neuroscience*, 2025. <https://www.frontiersin.org/journals/human-neuroscience/articles/10.3389/fnhum.2025.1630906> 26/02/2026
- Zarrilli Ph. B., *Psychophysical Acting: An Intercultural Approach after Stanislavski*. London, 2009.
- Bragby K., *Presence That Makes a Difference: Cultivating a Transformative Agency in Education Through Research-Based Applied Theatre and Drama*, 2019.
- Camilleri F., *Performer Training Reconfigured*, Firenze, 2019. <https://www.torrossa.com/it/resources/an/5210653> 26/02/2026
- Evans M., *Movement Training for the Modern Actor*, London, 2009. <https://pure.coventry.ac.uk/ws/files/3980408/Evans2008.pdf>
- Gatt I., *Energy and Presence: A Journey from Theatre Lab to Teacher Training*, Malta, 2024. <https://www.um.edu.mt/library/oar/handle/123456789/131826> 26/02/2026
- Hayes J., *The Knowing Body: Meaning and Method in Yat Malmgren's Actor Training Technique*, 2008. [https://researchers.westernsydney.edu.au/files/94857357/uws\\_7042.pdf](https://researchers.westernsydney.edu.au/files/94857357/uws_7042.pdf) 26/02/2026
- Kapadocha Ch., *Being an Actor/Becoming a Trainer: The Embodied Logos of Intersubjective Experience in a Somatic Acting Process*, London, 2016. [http://crco.cssd.ac.uk/id/eprint/648/1/CK-PhDelec\\_.pdf](http://crco.cssd.ac.uk/id/eprint/648/1/CK-PhDelec_.pdf) 26/02/2026
- Kapsali M., *Rethinking Actor Training: Training Body, Mind and Ideological Awareness*, *Theatre, Dance and Performance Training* 4, no. 2, 2013, pp. 215–228. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/19443927.2012.719834> 26/02/2026
- Zarrilli P. B., *Acting (Re)Considered: A Theoretical and Practical Guide*, 2nd ed., London, 2005. <https://books.google.com/books?id=KOeAAgAAQBAJ> 26/02/2026

სოფიკო კიკაბიძე,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა  
და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი,  
ხელმძღვანელი: ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი  
მაია კიკნაძე

**ქართული ფოლკლორი და მისი სცენური სახე  
დრამატულ თეატრში  
(სანდრო ახმეტელის „ლამარასა“ და  
„თეთნულდის“ მაგალითზე)**

**რეზიუმე**

XX საუკუნეში მკაცრ კონტროლზე აყვანილ ქართულ კულტურას საბჭოთა იდეოლოგიისთვის სასარგებლო იმპულსებით უნდა ემოქმედა. უტილიტარულმა რეჟიმმა კარგად იცოდა, რომ თეატრალური ხელოვნება პარტიული აგიტაციისთვის ერთ-ერთი მასშტაბურად გავრცელების ფორმა იყო, რომელიც საზოგადოებაში მყარად გაიდგამდა ფესვებს და სამომავლოდ მრავალსაუკუნოვან ქართულ კულტურას ეფექტურად ჩაანაცვლებდა. სწორედ ამიტომ ეროვნულმა კულტურამ, თვითგადარჩენის მიზნით, ხელოვნებასა და ლიტერატურაში მეტად იჩინა თავი. შესაბამისად, ამ გარემოებიდან გამომდინარე, „სინთეზური თეატრის“ სახით, ახალი მოდელის დაფუძნებამ საფუძველი ჩაუყარა „ქართული ეროვნული თეატრის“ იდეის განხორციელებას. ამ იდეის სულისჩამდგმელის -

სანდრო ახმეტელის ეროვნულ, ავანგარდულ, მასშტაბურ, მხატვრულ-სიმბოლურ დადგმებში იკითხება, როგორც ერის ფასეულობათა მნიშვნელობები: ტრადიციები, უძველესი რიტუალები, ფოლკლორი, ასევე ნაციონალური ინტერესები, რაც კონტრასტში მოდიოდა საბჭოთა მასობრივ ინდუსტრიულ იდეოლოგიასთან. სოციალიზმისკენ სვლა ძველი კულტურის მუდმივობას ეწინააღმდეგებოდა, რამაც ავანგარდს მისცა პრიორიტეტი, მაგრამ სწორედ, რომ „ეროვნული თეატრის“ არსმა გაარღვია ძველისა და ახალი ფორმის საზღვარი და რაც მაყურებელს ერთ მთლიანობად წარმოუდგინა. სანდრო ახმეტელმა აქტიურ და „დროში მსწრაფველ“ ავანგარდს უძველესი ქართული კულტურა და ტრადიცია თანდაყოლილი რიტმით გაუთანაბრა. მან შეძლო ერის ეროვნული კულტურა თა-

ნამედროვე ავანგარდის მწვერვალზე აეტანა, რაც ამ სიახლის მიმართ მაყურებლის ემოციას, აღფრთოვანებას და მხურვალე აპლოდისმენტებს იმსახურებდა. საბჭოთა წყობის განრისხებას სწორედ ეროვნულ-ნაციონალური აქცენტები იწვევდა, რასაც ხალხური და ისტორიული მოვლენის, ახალ საბჭოთა ცხოვრებასთან გათანაბრებას გამოხატავდა. კომუნისტური წყობა საკუთარი იდეოლოგიის დამკვიდრებით იკვლევდა თავის გზას და ტირანული რეჟიმით ცდილობდა პოზიციების გამყარებას. ის ყველაფერში მოწინავე უნდა ყოფილიყო და ხელისშემშლელ ყოველგვარ გამოვლინებას ებრძოდა.

1920-1937 წლებამდე რუსთაველის თეატრი სპექტაკლებში ფოლკლორული ცეკვის, ტრადიციული ფორმისა და ეროვნული ხასიათის სპექტაკლებს დგამდა, რაც რეჟიმმა შეაჩერა. საბჭოთა რეჟიმის 70-წლიანი

მმართველობის განმავლობაში რუსთაველის თეატრი უწყვეტად მუშაობას განაგრძობდა, იდგებოდა როგორც ქართული, ასევე უცხოელი დრამატურგების პიესები, მაგრამ ქართული პიესების დადგმების მიზანსცენებში ტრადიციები და რიტუალები აღარ დაბრუნებულა, თუმცა თავისუფლებისა და ეროვნული სულისკვეთების იმპულსები, ერის მემკვიდრეობითი ინფორმაციის მეხსიერებიდან ამოტანის მცდელობები ხელოვანთა დადგმებში ისევ იკითხებოდა. ხოლო საბჭოთა რეჟიმის ჩამოგდების შემდეგ, 1996 წელს მკვლევარმა და ფოლკლორისტმა კუკური ჭოხონელიძემ შექმნა შემოქმედებითი გაერთიანება „ფოლკლორის თეატრი“ და მან კვლავ წარუდგინა მაყურებელს უძველესი ტრადიციები დრამატულ სპექტაკლში, რამაც ქართული რიტუალები ტრადიციული ფორმით, მცირე დროით, კვლავ დააბრუნა სცენაზე.

**საკვანძო სიტყვები:** *ავანგარდი, რიტუალი, ცეკვა, თეატრი.*

XX საუკუნეში საბჭოთა რეჟიმის პოლიტიკამ თავისუფალი შემოქმედებითი აზროვნების წინააღმდეგსასტიკი ბრძოლა დაიწყო. საბჭოთა მოქალაქისთვის ის თემატიკა იყო აქტუალური, რასაც რეჟიმი თავად უყენებდა, ხოლო სხვა დანარჩენი პარტიისთვის მავნე და მიუღებელ გამოვლინებად გამოცხადდა. წითელმა წყობამ შინაარსიდან დაცალა „ეროვნული პარტიოტიზმის“ არსი და სამშობლოსადმი სიყვარული „საბჭოთა რეალიზმით“ ჩაანაცვლა. რთული იყო ერთბაშად სახალხო

გამხდარიყო მათი ეს დევიზი, რაც მოითხოვდა მკაცრ რეგულაციებს, რათა წითელი წყობისთვის საბჭოთა ხალხს ერთბაშად აეწყო ფეხი.

1937 წლის ცენტრალური კომიტეტის მე-10 სხდომის ანგარიშში ლავრენტი ბერიამ გერონტი ქიქოძე გააკრიტიკა და მის მიერ ჟურნალ „არიფონის“ პირველ ნომერში გამოქვეყნებული სტატიიდან ამონარიდი წაიკითხა:

„[...] რევოლუციამ ვერ შეძლო ევრაზიის ფარგლებს გაცდენოდა, ის დედამიწის ერთ მეექვსედ ნაწილში ჩაიკეტა. რა დაუპირისპირა ძველ კულტურას? ელექტროფიკაცია, ინდუსტრიალიზაცია, კოლპერაცია...

ძველი ღმერთები დაიხოცნენ, კრიტიკულმა აზროვნებამ გაანადგურა ძველი ილუზიები, არ არსებობს ცრუ რწმენისაკენ უკან დასახევი გზა, მაგრამ სული დაცარიელდა და ამ დაცარიელებული სულის ელექტროდენით შევსება შეუძლებელია...“.<sup>1</sup>

ბერიამ თავის ვრცელ გამოსვლაში ხაზგასმით აღნიშნა, რომ გერონტი ქიქოძის ეს წერილი მწერალთა ჯგუფის დეკლარაციას წარმოადგენდა, რის გამოც მან კულტურისა და მწერლობის წარმომადგენლები ცინიზმისა და კრიტიკის ქარცეხლში გაატარა, რასაც შემდგომში მძიმე შედეგები მოჰყვა. სწორედ ასეთი მეთოდები დაინერგა იმ მკაცრი რეგულაციებისთვის, რომ საბჭოთა წყობისთვის, ახალი ცხოვრებისკენ სწრაფვისთვის არცერთი მოქალაქე ერთიანი სვლის რიტმიდან არ ამოვარდნილიყო.

„ეს იყო აშკარა კონტრევოლუციური მოწოდება, რომელიც მიმართული გახლდათ საბჭოთა ხელისუფლების და ჩვენი სოციალისტური მშენებლობის წინააღმდეგ...“<sup>2</sup> - ლავრენტი ბერია.

არსებულ ეპოქაში მასობრივ-სანახაობრივი კულტურა ორი მიმართულებით მჟღავნდება; პირველი: პარტიული ხაზით მასებისთვის მიწოდებული პროდუქტი, რომელიც საბჭოთა მენტალობის უფრო ღრმად დამკვიდრების პროპაგანდით ხორციელდებოდა და მეორე: ეროვნული სულისკვთებით შეზავებული ცალკეულად მდგარი მაღალმხატვრული ნამუშევრები, უარყოფითი რეცენზიებისა და ცენზურის ქვეშ ექცეოდა.

<sup>1</sup> საარქივო მოამბე, უკომენტაროდ, N10, 2008, გვ. 41.

<sup>2</sup> იქვე.

XX საუკუნე ნოვატორული შემართებით, მასიურ-ინდუსტრიული ფორმების ძიებით, ახალი მშენებლობის იდეით დაიწყო, რომელიც სოციალიზმს უნდა ემართა. თავდაპირველმა იდეოლოგიამ, რის საფუძველზეც მოხდა ოქტომბრის რევოლუცია და რისიც მასებს სჯეროდათ, გზიდან გადაუხვია. ახალი ფორმა ადრეულს თანდათან ანადგურებდა და შედეგად ძალიან მალე ეს იდეოლოგია ტირანიაში გადაიზარდა. ეროვნულმა კულტურამ, თვითგადარჩენის მიზნით, ხელოვნებასა და ლიტერატურაში მეტად იჩინა თავი. სწორედ ამ გარემოებიდან გამომდინარე, „სინთეზური თეატრის“ სახით ახალი მოდელის დაფუძნებამ საფუძველი ჩაუყარა „ქართული ეროვნული თეატრის“ იდეის განხორციელებას. დრამატულ სპექტაკლებში ხალხურმა თემებმა, მხატვრულმა შემოქმედებითმა გადაწყვიტა, კონცეფციამ, სიმბოლურმა ფორმებმა და ექსპრესიულმა გამოხატულებამ თანამედროვე ხელოვნების სივრცეში თანაბარი ადგილი დაიკავა. დრამატულ შემოქმედებით დადგმებში „ეროვნულობის“ ფენომენი ავლენს, როგორც ნაციონალურ ინტერესებს, ასევე, ერის ფასეულობათა მნიშვნელობას და მისი წარმოჩინებით დგინდება ერის ღირებულებები, რაც ნამუშევართა შინაარსსა და ფორმაში ამოიკითხება.

ხელოვნება ორგანულად გამოხატავს ეპოქისეულ ვითარებას, ესთეტიკას, იდეალებსა და შემოქმედებით პრინციპებს. ასევე, ეპოქა აყალიბებს ხელოვნების ახალ მიმართულებას, ეპოქის განვითარების, რელიგიურ-სოციალური მდგომარეობის, სიახლეებისა და ტენდენციების საფუძველზე. XX საუკუნის დასაწყისში წარმოიშვა ავანგარდი, ესე იგი, აღნიშნულმა საუკუნემ მოიტანა სიახლე. ხელოვნებაში ავანგარდი ითვისებდა ნოვაციურ და ექსპერიმენტულ მიმართულებას. ავანგარდის მიზნობრიობა ძველი კანონების ნგრევა და გამოხატულების ახალი ენის ძიებაა, რომელიც ხშირად საკუთარ დროს უსწრებს. საბჭოთა ეპოქის პოლიტიკური ავანგარდი სოციალური ჯგუფისა და პარტიის ყველაზე „შეგნებული“ მოწინავე ელემენტების ერთობლიობაა, რომელიც რადიკალურ პოლიტიკურ ცვლილებებს იწყებს. ძირითადად, ეს არის რევოლუციური პარტია, რომელიც ხელმძღვანელობს პროლეტარიატს და აქტიურ ინოვატორებს, ისწრაფვის პროგრესისა და სისტემური

რესტრუქტურიზაციისკენ. კომუნისტური პარტია აყალიბებდა მუშათა კლასის ცნობიერებას, დისციპლინისა და ერთიანობის მაღალი ხარისხის დაჩქარებული განვითარებისა და ტრადიციული ფორმების დაშლისკენ სწრაფვას. აქვე აღსანიშნავია – საბჭოთა პოლიტიკურ ავანგარდამდე, რომელიც ტრადიციულ ფორმებს შლიდა, საქართველოში ძველი კულტურულ ეროვნული ნიშნის იმპულსები, ჯერ კიდევ რუსეთის იმპერიის დროს მიზანმიმართულად არასასურველად მიიჩნეოდა. თეატრმცოდნე ვასილ კიკნაძე აღნიშნავს, რომ „მართალი იყო ახმეტელი, როცა წერდა: „აარსებდა (ლაპარაკია ვორონცოვზე) რა თეატრს, ამავე დროს კრძალავდა სახალხო თამაშობას, თეატრალიზებულ დაწესებულებას და გლეხურ თეატრებს და ამრიგად სპობდა შემოქმედებითს კავშირს ქართულ თეატრსა და თვით ქართველი ხალხის მხატვრულ ოსტატობას შორის“.<sup>3</sup>

XX საუკუნის ხელოვანებმა არსებულ ურთულეს გარემოებაში ეროვნული იდენტობის შენარჩუნების მეთოდები და გზები შეიმუშავეს, საკუთარი შემოქმედებითი შესაძლებლობები წარმოადგინეს და საკუთარ შემოქმედებაში თავისუფალი ხედვის გამოხატვის საშუალებად აქციეს. მათ უამრავი ხრიკის გამოყენებით უხდებოდათ კონცეფციაში ღრმად ჩადებული ეროვნული იმპულსების წარმოჩენა. ეს იყო ბრძოლა საბჭოთა რეჟიმის წინააღმდეგ, პროტესტი და შეუგუებლობა საბჭოთა იდეოლოგიური წინსვლის ხარჯზე ძველის განადგურების მიზნით. თეატრმცოდნე ვასილ კიკნაძე დრამატულ თეატრში ეროვნული იდეის გააქტიურების საწყის პროცესს ამგვარად აფასებს: „[...]თანდათან ყალიბდებოდა ქართული სანახაობითი კულტურის მოდელი; გენეტიკური კავშირი პროფესიულ თეატრსა და ხალხურ სანახაობათა ხელოვნებას შორის დადასტურებულია“.<sup>4</sup>

პროცესებმა გაააქტიურა ქართული თეატრის ეროვნული დანიშნულება. ხალხურ შემოქმედებაში არსებულ ღირებულებებს, ხასიათს, ეროვნულობას და ბუნებას სანდრო ახმეტელი მიზანმიმართულად ხელშეუხებელ მასალად იყენებდა, ცდილობდა შაბლონური ფორმების დაშლას, მაგრამ ეროვნული

<sup>3</sup> კიკნაძე, ქართული, 1968, გვ. 91.

<sup>4</sup> კიკნაძე, თეატრი, 1984, გვ. 3.

თეატრის სახეს არ კარგავდა. ურთულეს გარემოში ქართულ-მა დრამატულმა თეატრმა სანდრო ახმეტელის სპექტაკლებში, ხალხურობის გამომსახველობითი ფორმით ხაზი გაუსვა ძველი ქართული კულტურის მუდმივობას, ეს იქნებოდა „ბერდო მზანია“, „თეთნულდი“ თუ „ლამარა“.

სოციალისტური წყობის სვლაში ძველი კულტურის მუდმივობა ეწინააღმდეგებოდა კომუნისტური იდეოლოგიის არსს. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, სოციალიზმში არსებული მიზანსწრაფვა ახალი ცხოვრების შექმნისთვის იყო და მას ძველი ხელს უშლიდა - ის უნდა დანგრეულიყო. საბჭოთა ეპოქალური პოლიტიკური ავანგარდი ზედმეტად მიიჩნევდა ძველ კულტურულ მემკვიდრეობას და თვლიდა, რომ წინსვლაში სიძველის თანხლება შეუძლებელი იყო. მან ამოწურა საკუთარი თავი და დროს ვერ დაეწეოდა - რელიგია და კულტურა აღინიშნებოდა ბნელი ხალხის კულტად. ახალ ცხოვრებას ძველი მემკვიდრეობისგან განთავისუფლებული ახალი ადამიანები სჭირდებოდა. ახალ ადამიანში ხელოვნებასაც და კულტურასაც - ერთი მიზანი უნდა ჰქონოდა წინ კომუნიზმის ასაშენებლად. ყოველივე ეს ითვისისწინებდა ახალი ფურცლიდან დაწყებული, ახალი მიზნებით, ახალი სტრატეგიებით და ამოცანებით, ახალი ცხოვრების წესს. იმ დროში პოპულარული საბჭოთა დევიზი „ხელოვნება რევოლუციის იარაღია“ გულისხმობდა ხელოვნებაში სიახლეს - ავანგარდს სოციალიზმის საკეთილდღეოდ, სწორედ ამ დევიზით 1930 წელს მოსკოვში გაიხსნა საბჭოთა ხალხთა თეატრისა და ხელოვნების პირველი ოლიმპიადა.

ხელოვნებაში მხატვრები ავანგარდის პირველ წარმომადგენლებად გვევლინებიან, რომლებმაც XX საუკუნის დასაწყისში - ეპოქის მოთხოვნიდან გამომდინარე - შექმნეს სრულიად ახალი მიმართულების არტი. მათ ნამუშევრებზე ერთი შეხედვით, შეიძლება ითქვას - მძიმე, ტექნიკური, უხეში, მონუმენტური, სიმსუბუქესა და სიმშვიდეს მოკლებული - და მაინც, ეს მიმართულება აერთიანებდა ყოველივეს, რასაც თავისუფლებისკენ მივყევართ. მხატვრობაში ავანგარდული ფორმა მეტად თავისუფალია და მიმართულია სიმაღლისკენ ვიდრე მისი წინამორბედი მხატვრული ტენდენციები. სცენოგრაფიაში დეკო-

რაცა გვხვდება მსუყედ, უხეშად, ვერტიკალურად, ის თითქოს სრულიად მოიცავს სცენის სივრცეს, თითქოს არ ეტევა მასში, უნდა, რომ გაარღვიოს, შემოფარგლული კედლებიდან გავიდედეს გარეთ, თითქოს, არ ყოფნის ის სივრცე, რასაც ითხოვს თავისი მონუმენტალიზმიდან გამომდინარე. ტექნიკურად ასეთ დეკორაციებში დამატებული და გამოყენებული რკინის ეფექტები - მიუწვდომელი სვეტები - ისეთ შთაბეჭდილებას ქმნის, თითქოს ხელოვნებამ გაარღვია საზღვრები და აიჭრა სივრცეში. ასეთ მასშტაბურ ფორმებს, ავანგარდს საკუთარი რიტმი მართავს, რომლითაც მიისწრაფვის წინ, თითქოს, შეუძლებელია მისი დაწევა. სწორედ ამ დროს მის გვერდით ვხედავთ „პატარა“ ადამიანებს, მსახიობებს ძველ ტრადიციულ სამოსში ცეკვითა და სიმღერით, ვხედავთ სწორედ იმ ფორმას, რომელსაც სოციალიზმი მოძველებულად მოიხსენიებდა, მაგრამ სანდრო ახმეტელმა სივრცეში გაჭრილ და დროში მსწრაფველ ავანგარდს უძველესი ქართული კულტურა და ტრადიცია თანდაყოლილი რიტმით შეუსაბამა მან შეძლო, ყოველგვარი ხარვეზისა და გადამეტების გარეშე, პატარა ერის ეროვნული კულტურა თანამედროვე ავანგარდის მწვერვალზე დაეყენებინა და ტრადიცია ავანგარდისთვის გაეთანაბრებინა.

ქართული კულტურის მუდმივობის საფუძველი ყოველთვის უთანაბრებდა ახალს = იქნება ეს, თუ სხვა სამომავლო მიმდინარეობა. სწორედ ეს ინფორმაცია მოდიოდა მაყურებლამდე, რომელსაც არ ესმოდა ქართული ენა, სპექტაკლის ტექსტი, მაგრამ სცენაზე ავანგარდულ, მონუმენტურ დეკორაციაში ტრადიციულ ფორმას აღფრთოვანებით ხვდებოდა, რასაც პრესაშიც შესაბამისი დადებითი გამოხმაურება მოჰყვა:

„[...]ახმეტელი კვლავ ქმნის სრულ ხალხურ, დინამიურ სურათს, სადაც სიმღერა და ცეკვა ჰარმონიულ მთლიანობაშია გაერთიანებული. მასობრივი მოძრაობების ოსტატობას ასევე, ვხვდებით პიესაში „ლამარა“, რომელშიც ინდივიდუალური მოძრაობები განსაკუთრებული მრავალფეროვნებით არის გამოსახული და ერთდროულად იდეალურად ავსებენ ერთმანეთს. ზოგადად, კოლექტიური მოძრაობა, ანსამბლის მუშაობა და მთელი სცენური სივრცის გამოყენების უნარი, რუსთაველის თეატრის შემოქმედების ყველაზე თვალსაჩინო

ნო ნიშნებია. თუმცა, თეატრი არ შეიძლება დაადანაშაულოთ გადაჭარბებულ ეთნოგრაფიულ ფოკუსში, რადგან ეროვნულ სამოსში გამოწყობილი შემსრულებლების მოძრაობები არასდროს ემსგავსება ყოველდღიურ საყოფაცხოვრებო მოძრაობების მარტივ რეპროდუქციას - აღწევს ძალიან მაღალ რიტმულ და მუსიკალურ დონეს. სურათები მეხსიერებაში რჩება, სავსე მადლით, ჟესტების სიმსუბუქითა და განსაკუთრებული უნარით სრიალა კონსტრუქციული სცენის ზედაპირზე ჰაეროვანი მოძრაობით. სპექტაკლი აღაფრთოვანებს არა მხოლოდ ქართული ენის მცოდნე მაყურებელს, არამედ ენის არმცოდნე მაყურებელსაც და მოქმედების თვალყურის დევნის სურვილს უჩენს.

„რუსთველის სახელობის თეატრი, ამჟამინდელი მდგომარეობით, უდავოდ მნიშვნელოვანი მხატვრული ფენომენია, რომელიც ბევრად სცილდება ეროვნულ-რესპუბლიკურ საზღვრებს...“<sup>5</sup> - იწერებოდა იმდროინდელ პრესაში.

მიუხედავად ფესტივალზე სანდრო ახმეტელის უდიდესი წარმატების მიღწევებისა, ასევე, იოსებ სტალინის მიერ მისი შემოქმედების დადებითად შეფასებისა, თავი მაინც იჩინა - კომუნისტურმა დიქტატმა. ბერიას თავგამოდებულმა ბრძოლამ სიძველის ტრადიციების წინააღმდეგ შედეგი გამოიღო - სანდრო ახმეტელის შემოქმედება „სამშობლოს“ ლალატს გაუთანაბრა. „[...]რუსთველის თეატრი უდავოდ წარმატებული დადგმების სერიით „ანზორი“, „ინ ტირანოს!“ და „რღვევა“, წინა რიგებში ჩადგა წამყვან თეატრებს შორის. თუმცა, მის საქმიანობაში თავიდანვე გამოიკვეთა წინააღმდეგობრივი ტენდენციები, რამაც გამოიწვია ღრმა იდეოლოგიური და მხატვრული ჩავარდნები სპექტაკლებში „თეთნულდი“, „ლამარა“ - თეატრი მწვავე იდეოლოგიური და მხატვრული კრიზისის წინაშე აღმოჩნდა.

[...]ახმეტელი, რომელიც ფაშისტი და დივერსანტი აღმოჩნდა თავის გარშემო ანტისაბჭოთა ელემენტებს აგროვებდა. თეატრში მიუღებელი ატმოსფერო სუფევდა: თვითკრიტიკის ჩახშობა, შიშველი ადმინისტრაცია, კორპორატიული იზოლაცია, საზოგადოებისგან იზოლაცია“.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Волков, Театр, Известия, N167, 1930.

<sup>6</sup> Доклад, Заря Востока, N115, 1937.

საბჭოთა რეჟიმის რისხვას ეროვნული, ხალხური და ისტორიული ფასეულობების ახალ იდეოლოგიასთან თანაცხოვრება იწვევდა.

ქართულ დრამატულ თეატრში ავანგარდის მიმართულება გახდა მასობრივი იარაღი ნაციონალური კულტურის თანამედროვე ეპოქის ხელოვნებაში შერწყმისა, განსხვავებით მოსკოვისგან, სადაც ავანგარდი ხშირად საბჭოურ-კოსმოპოლიტიზებული იყო. სანდრო ახმეტელის დადგმებში იგრძნობოდა ქართული ხალხური ცეკვის ენერჯია. მისი სპექტაკლები „ანზორი“ (1928) და „ლამარა“ (1930) გახდა ამ ფორმის მწვერვალები, სადაც ფოლკლორი წარმოდგენილი იყო თავისი სრული ფესვებით. სპექტაკლის მსვლელობისას სცენაზე ყველა ის ფაქტორი და ელემენტი სინქრონულად მოქმედებაში მოდიოდა, რასაც დიქტატურა ასე რადიკალურად ებრძოდა. მისი მასშტაბური, სიმბოლური და იდეურ - შემოქმედებითი მიზანსცენები განსაზღვრავდა სპექტაკლის ეროვნულ ხაზს. მათში წარმოდგენილი ქორეოგრაფიული კომპოზიციები, პლასტიკური გამოსახულება, საცეკვაო ლექსიკა სპექტაკლის მთავარი თემიდან შინაარსობრივად გამომდინარეობდა. ცეკვები არ წარმოადგენდა ცალკეულ ეპიზოდს, ცალკეულ სცენას ან დეკორატიულ ნაწილს; თითოეული მათგანი ეფუძნებოდა სიუჟეტისგან გამომდინარე ვითარების ლოგიკურ ქმედებას და გადმოსცემა იმ მრავალსაუკუნოვან ისტორიას, რომელიც მაყურებელში ეროვნული იმპულსების განცდას აღძრავდა. მის დადგმებში მასშტაბური საცეკვაო მიზანსცენები შთამბეჭდავსურათს ქმნიდა. დღესდღეობით ამ სპექტაკლებში წარმოდგენილ ქორეოგრაფიაზე და დამდგმელ ქორეოგრაფებზე სამწუხაროდ მწირი ინფორმაცია გვაქვს.

სანდრო ახმეტელს პარტიული ხელმძღვანელობა მუდმივად ადევნებდა თვალს. ვინაიდან ის არასდროს თმობდა საკუთარ იდეალებს, მხოლოდ ქართული კულტურისთვის ემსახურა. ძირითადად მისი შემოქმედება საბჭოთა რეჟიმისათვის წინააღმდეგობრივ ბარიერად იქცა, რადგან ფართო საზოგადოებისთვის მისი შექმნილი „პროდუქტი“ პარტიული ხაზის, აგიტაცია-პროპაგანდის იარაღს არ წარმოადგენდა და მის დადგმებში „პარტიულობა“ დანიშნულებას კარგავდა, რო-

გორც, მაგალითად, სპექტაკლი „თეთნულდი“ – პარტიისთვის უშედეგოდ დაიდგა. სპექტაკლს არაერთი უარყოფითი რეცენზია მოჰყვა, კრების ოქმებსა და სტატიებში დადგმის გადაკეთების მოთხოვნა იკვეთებოდა, მაგრამ სანდრო ახმეტელი პრინციპული და მიზანდასახული იყო – მისი ეროვნული ხასიათი აგიტაციას არ ემსახურებოდა. დადგმას აკრიტიკებდნენ ზედმეტი ესთეტიკისა და მონუმენტალიზმის გამო. მმართველობა ითხოვდა უბრალო „სოციალისტურ რეალიზმს“, მაგრამ ახმეტელმა წარმოადგინა რიტმული რიტუალური ქმედება, ავანგარდული ელემენტებით. მკაცრი მოთხოვნის მიუხედავად, დადგმაში მთავარი პერსონაჟი – კომუნისტი გელა, რომელიც განასახიერებდა ახალ დროს და გამოხატავდა საბჭოთა კომუნისტის საწყისს მასობრივ ავანგარდში სხვა სოფლის პერსონაჟების, სვანების ფონზე არადაძაქვრებელი და უსუსური გამოჩნდა. ეს იყო რეჟისორის მთავარი გადაწყვეტა, რომელმაც ასეთ ეფექტს მიაღწია ავანგარდული სტილის სცენოგრაფიითა და სასურველ ობიექტზე მიმართული შუქ-ჩრდილით, რამაც „კომუნისტის“ გამოჩენის ეფექტი შეამცირა, „ბაპების“ ვიზუალმა (ჩრდილმა) მონუმენტური დეკორაცია მოიცვა. ყოველივე ამასთან შერწყმული ხალხურ-ტრადიციული მომენტები მთის ხალხის იდენტობისა და თავისუფლების განცდის გრანდიოზულობას ქმნიდა. ამ შინაარსის და ეფექტის მომცემი ინფორმაცია სოციალისტური წყობისთვის ნამდვილად დამამცირებელი და დამაკნინებელი იყო, რადგან აღიქმებოდა საბჭოთა პროპაგანდის კრახად. სანდრო ახმეტელმა თავისი ნიჭის ასეთ ეროვნულ ფორმაში გამოხატვით, ეპოქის შემოქმედებითი მწვერვალის პიკს მიაღწია, რაც ჯერ ვერავინ შეძლო.

„ქართული ეროვნული თეატრის“ სულისჩამდგმელი სანდრო ახმეტელი იმ ეროვნული თვითშეგნებით მოქმედებდა, რის შედეგადაც პატრიოტიზმის წინააღმდეგობრივმა რეჟიმმა ჯერ 1935 წელს თეატრი დაატოვებინა და შემდეგ 1937 წელს, სამშობლოს ღალატის მუხლით, ანტისაბჭოთა მოღვაწეობის ბრალდებით გაასამართლა და საზოგადოების მესხიერებიდან მისი სახელის ამოშლის პროცესი დაიწყო. სანდრო ახმეტელის ხსენება აიკრძალა. მისი ხელოვნება ვერ ჯდებოდა სოცი-

აღისტური, პარტიული და საბჭოური იდეოლოგიის სივრცეში, ახმეტელის მასშტაბი უფრო ფართო, ღრმა და რადიკალური აზროვნების იმპულსებზე იყო აღმოცენებული, რასაც ქართული მრავალსაუკუნოვანი კულტურის გენეტიკური ენერგეტიკა წარმოადგენდა. მაშასადამე, თუ ფაქტების საფუძველზე აღვნიშნავთ, რომ ადამიანს, არა მარტო ფიზიკურად დამახსოვრებული ინფორმაცია ან წინაპრებისგან მიღებული გამოცდილება შემორჩა, მიხვდებით, რომ ის მემკვიდრეობით გადმოცემული გენეტიკური მახსოვრობის ფაზის მატარებელიცაა. იგი თანამედროვე ეპოქას შეიცნობს და, შედეგად მეხსიერებაში არსებული ხსოვნა ახალ ინფორმაციას იმპულსურად ერწყმის, რის შესაბამისადაც ახალ ფორმას იძენს - ძველი მახსოვრობის შედეგად.

1937 წლამდე ქართული თეატრის რეპერტუარი უმეტესად ეროვნული ხასიათის სპექტაკლებით იყო წარმოდგენილი, რაც რეჟიმმა უკიდურესად დამამძიმებელი გარემოებებით შეაჩერა. მიუხედავად ამისა, საბჭოთა რეჟიმის 70-წლიანი მმართველობის განმავლობაში რუსთაველის თეატრი, მუშაობას უწყვეტად განაგრძობდა, მხოლოდ ახლა უკვე თავშეკავებულია. პარტიული ინტერესების გამტარი პროპაგანდისტები აქტიურად ერეოდნენ შემოქმედებით პროცესებში, რაც ეროვნული ნიშნების გამოვლინებებს მუდმივად პრობლემას უქმნიდა. მიუხედავად იმისა, რომ 1940-50-იანი წლებიდან დრამატულ თეატრში ქართული პიესები იდგმებოდა, მათ მიზანსცენებში ქართული ტრადიციები და რიტუალები აღარ დაბრუნებულა, თუმცა, თავისუფლებისა და ეროვნული სულისკვეთების იმპულსები, ერის მემკვიდრეობითი ინფორმაციის მეხსიერებიდან ამოტანის მცდელობები ხელოვანთა დადგმებში მაინც ისევ იკითხებოდა.

ქართულ დრამატულ თეატრში 1960-იანი წლებიდან მნიშვნელოვანი გარდატეხა გამოვლინდა. ამ პერიოდში დრამატულმა თეატრმა საზოგადოებისთვის სწორი იმპულსების მისაწოდებლად ტაქტიკა შეცვალა და წინ წამოიწია რეჟისორების: დიმიტრი ალექსიძის, არჩილ ჩხარტიშვილის, მიხეილ თუმანიშვილის, გიგა ლორთქიფანიძის, შალვა გაწერელიას, თემურ ჩხეიძის, რობერტ სტურუას და სხვათა მრავლისმომც-

ველი სპექტაკლები. იდგმებოდა ვაჟა-ფშაველას „ბახტრიონი“ - ინსცენირება დავით გაჩეჩილაძის (1960), გიორგი ნახუცრიშვილის - „ფიროსმანი“ (1961) და „ჭინჭრაქა“ (1963), მერაბ ელიოზიშვილის - „ბებერი მეზურნეები“ (1969), ლეო ქიაჩელის - „გვადი ბიგვა“ (1967) და ასე შემდეგ. ამ მხატვრულ-შემოქმედებითმა ექსპერიმენტებმა და მცდელობებმა, საზოგადოებაში ქართული მენტალობის იმპულსების გააქტიურებას შეუწყო ხელი, მაგრამ ის მონუმენტალიზმი ავანგარდის სახით ქართულ დრამატულ თეატრში სანდრო ახმეტელთან ერთად დასრულდა. მსოფლიო დრამატურგებისა და თეატრალური ხელოვნების სიახლეებთან კავშირმა კი ქართული თეატრი კვლავ განვითარების რელსებზე დააბრუნა. სპექტაკლებში ბოროტებისა და სიკეთის დაპირისპირებამ, უარყოფითი ფაქტორების სიმბოლურმა გამომჟღავნებამ XX საუკუნის მაცურებელს რთული პოლიტიკური ვითარების სწორად აღქმისა და დანახვისაკენ მოუწოდა.

1996 წელს მკვლევარმა და ფოლკლორისტმა კუკური ჭოხონელიძემ შექმნა ახალგაზრდა შემოქმედებითი გაერთიანება „ფოლკლორის თეატრი“, რომელმაც კოტე მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური დრამატული თეატრის სცენაზე პირველი დადგმა „წუთისოფელი“ განახორციელა. რეჟისორი ოთარ ეგაძე, ქორეოგრაფები: უჩა დვალისვილი და ნოდარ (ჯანო) ჯანიაშვილი, მონაწილეობდა ანსამბლი „როკვა“. მთავარ როლებში: გოგოლა კალანდაძე, გია აბესალაშვილი, ედიშერ მაღალაშვილი. ქართულ ფოლკლორულ პოეზიაზე აგებული სპექტაკლი მაცურებელს წარმოუდგენდა ხალხურ ცეკვებს: „კახური“, „ხორუმი“, „დავლური“. ხალხური სიმღერებისა და საკრავების თანხლებით ეს შემოქმედებითი კომპოზიციები სპექტაკლის საერთო სიუჟეტურ ხაზს შეადგენდა. ფინალური სცენა მარადიული სიყვარულის, ბარაქის, ბოროტებაზე გამარჯვების, იმედისა და რწმენის გამაერთიანებელი „მზის“ სიმბოლური განსახიერებით მთავრდებოდა. ასეთმა რეჟისორულმა მცდელობამ ქართული მეხსიერებიდან ყველა ის ინფორმაცია ამოიტანა და გაასაჯაროვა, რაც მაცურებელს ქართულ ფესვებთან აკავშირებდა. 1990-იანი წლების ურთულესი გარდამავალი პერიოდიდან გამომდინარე,

სხვადასხვა პრობლემების გამო, საპრემიერო სპექტაკლების შემდეგ „ფოლკლორულმა თეატრმა“ აქტივობა შეაჩერა. აქ საყურადღებო ის არის, რომ „ფოლკლორული თეატრის“ წარმოშობის იდეა - ეს იყო „ეროვნული თეატრის“ კვლავ გააქტიურების მცდელობა, რამაც კიდევ ერთხელ დაამტკიცა, რომ, რაც მემკვიდრეობით ქართულ გონებაში მუდმივად არსებობს, საჭიროებისამებრ მეხსიერების ზედაპირზე ყოველთვის ამოდის და აქტიურდება.

საბჭოთა რეჟიმის წარმოქმნილი შეზღუდვების მიუხედავად, ქართულმა კულტურამ დროში ინტეგრირება მაინც მოახერხა. ხელოვანებმა ეროვნული თვითშეგნებითი მოღვაწეობით რთულ პოლიტიკურ ვითარებაშიც მაღალმხატვრული შემოქმედებითი ნიმუშების შექმნით შეძლეს ქართული კულტურის განვითარება.

ქართულმა ეროვნულმა თეატრმა საბჭოთა რეჟიმის პირისპირ ურთულესი გზა განვლო, მისი შემოქმედებითი ბრძოლა შემდგომში მისივე აღმაფრენისა და წინსვლის საძირკველი აღმოჩნდა, მას ხმამაღლა შეუძლია თქვას, რომ პატრიოტული ისტორია გააჩნია.

#### გამოყენებული ლიტერატურა:

- კიკნაძე ვ., ქართული რეჟისორები ლიტერატურა და ხელოვნება, თბ., 1968.
- კიკნაძე ვ., თეატრი და დრო, თბ., 1984.
- უკომენტაროდ, საარქივო მოამბე, N10, თბ., 2008
- Волков Н., Театр имени Руставели, Известия, N167, 1930.
- Доклад товарища Л. П. Берия, Заря Востока, N115, 1937.

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

**სიკვდილიც კი ჰუმანურია; ადამიანი - არა**  
(უახლესი ქართული თეატრი ჰუმანიზმის  
კრიზისის კონტექსტში)

**რეზიუმე**

ჰუმანიზმის არტიკულაციისთვის ხელოვნება ისტორიულად ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს სივრცედ ჩამოყალიბდა - სფეროდ, რომელშიც ადამიანი ეთიკურ საზღვრებს, პასუხისმგებლობასა და ადამიანის არსებობის ამრს უპირისპირდება. თუმცა, თანამედროვე სამყაროში, განსაკუთრებით გლობალური ომების, სისტემური ძალადობისა და სულიერი ღირებულებების ეროზიის ფონზე, ჰუმანიზმის კრიზისი სულ უფრო თვალსაჩინო ხდება, არა როგორც იდეის მარცხი, არამედ როგორც ადამიანის პრაქტიკის კრაზი. სტატია განიხილავს, როგორ აისახება ეს კრიზისი უახლეს ქართულ თეატრში (2025 წლის მაგალითზე) და როგორ სვამს იგი კითხვის ქვეშ თავად ჰუმანურობის შესაძლებლობას თანამედროვე ეპოქაში.

კვლევა ეფუძნება უახლესი თეატრალური სემიონის სამ სპექტაკლს, რომლებიც საქართველოს სხვადასხვა ქალაქსა და თეატრში

დაიდგა: „ყაჩაღები“, რეჟისორი საბა ასლამაზიშვილი (ფრიდრიხ შილერის მიხედვით, მარჯანიშვილის თეატრი, თბილისი); „ფრინველები“, რეჟისორი ანტონელა კორნინი (არისტოფანეს მიხედვით, რუსთავის თეატრი); და „ვინ ხარ შენ?“, რეჟისორი ზაზა სიხარულიძე (ნიკო ფიროსმანის ცხოვრების მიხედვით, ბათუმის სახელმწიფო მუსიკალური ცენტრი).

კვლევაში გამოყენებულია შედარებით-ანალიტიკური მეთოდოლოგია, რომელიც აერთიანებს თეატროლოგიურ, ფილოსოფიურ და კულტუროლოგიურ ანალიზს.

ანალიზი ცხადყოფს, რომ აღნიშნულ სპექტაკლებში ჰუმანიზმი არ წარმოჩნდება, როგორც ჰარმონიული ან სტაბილური ღირებულება; პირიქით, იგი გამოიხატება, როგორც დაძაბული, პრობლემური და ხშირად წარუმატებელი პროცესი. „ყაჩაღებში“ სამართლიანობის სახელით ჩადენილი ძალადობა ტირანიად გარდაიქმნება;

„ფრინველებში“ მშვიდობის ძიება ახალ იერარქიებსა და კონფლიქტებს წარმოშობს; ხოლო „ფიროსმანში“ სიკვდილი წარმოინდება, როგორც ჰუმანური თანამოსაუბრე, რომელიც ეთიკურ კითხვას უსვამს ადამიანს - „ვინ ხარ შენ?!“. ამ ნამუშევრებს აერთიანებს გამოკვეთილი პარადოქსი: სიკვდილი ხშირად უფრო ჰუმანურია, ვიდრე ცოცხალი ადამიანი.

უახლესი ქართული თეატრი აქტიურად ეხმიანება ჰუმანიზმის კრიზისს, უარს ამბობს დამამშვიდებელ ნარატივებზე და მაყურებელს ეთიკური პასუხისმგებლობის წინაშე აყენებს. ამ კონტექსტში თეატრი ფუნქციონირებს როგორც მორალური სარკე, რომელიც ამხელს მაყურებლის თანამონაწილეობას თანამედროვე საზოგადოების საერთო ეთიკურ რღვევაში.

**საკვანძო სიტყვები:** თანამედროვე თეატრი, ჰუმანიზმი, უახლესი ქართული თეატრი, ძალადობა, პასუხისმგებლობა, თანამედროვე სპექტაკლები, საბა ასლამაზიშვილი, მარჯანიშვილის თეატრი, ანტონელა კორინჩი, რუსთავის თეატრი, ზაზა სიხარულიძე, ბათუმის სახელმწიფო მუსიკალური ცენტრი.

ისტორიულად, ხელოვნება წარმოადგენდა ჰუმანიზმის ფორმირების ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს სივრცეს. თუმცა ხელოვნებაში ჰუმანიზმი არასოდეს შემოიფარგლებოდა ადამიანის იდეალიზაციით. პირიქით, იგი ხშირად ემსახურებოდა ადამიანის მოწყვლადობის, ძალადობისა და მორალური მარცხის გამოვლენას. როგორც ბერტოლტ ბრეხტი აღნიშნავს, თეატრის დანიშნულება მაყურებლის დამშვიდება კი არ არის, არამედ მისი კრიტიკული სიფხიზლის შენარჩუნება: „თეატრი არ უნდა დაკმაყოფილდეს სამყაროს ასახვით; მან უნდა აიძულოს ადამიანი - იფიქროს, როგორ შეიძლება მისი შეცვლა“.<sup>1</sup>

თეატრი, როგორც ცოცხალი და კოლექტიური გამოცდილება, მაყურებელს ეთიკური პასუხისმგებლობის სივრცეში ათავსებს და აიძულებს დაფიქრდეს საკუთარ როლსა და ქმედებაზე. თანამედროვე სამყაროში, გლობალური ომებით, ძალადობითა და ღირებულებითი კრიზისებით აღბეჭდილ რეალობაში, ჰუმანიზმის საკითხი კვლავ მწვავედ დგება. ამ კონტექსტში განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს ის გზები, რომლებითაც თანამედროვე ქართული თეატრი პასუხობს ადამიანის (არა)ჰუმანურობის პრობლემას.

<sup>1</sup> Brecht, The Development, 1964, p. 71.

სტატია განიხილავს 2025-2026 წლების თეატრალური სეზონის სამ სპექტაკლს, რომლებიც საქართველოს სხვადასხვა ქალაქსა და თეატრში დაიდგა და ერთიანდება ჰუმანიზმის კრიზისის თემატური ხაზით.

საბა ასლამაზიშვილის „ყაჩაღები“, დადგმული მარჯანიშვილის თეატრში, ფრიდრიხ შილერის დრამის თანამედროვე ინტერპრეტაციაა, რომელიც უარყოფს კლასიკურ მორალურ ოპოზიციას სიკეთესა და ბოროტებას შორის. კონფლიქტი ვითარდება ბნელ ძალებს შორის, რომლებიც ერთნაირად მიისწრაფვიან ძალაუფლებისკენ.

კარლ მოორი (პაატა ინაური), რომელიც საკუთარ თავს ტირანიის წინააღმდეგ მებრძოლად აღიქვამს, საბოლოოდ თავად ძალადობრივ სუბიექტად იქცევა. ამ კონტექსტში განსაკუთრებით რელევანტურია ჰანა არენდტის განსაზღვრება: „ძალადობა ჩნდება იქ, სადაც ძალაუფლება საფრთხეშია; იგი ძალაუფლების შემცველია და არა მისი გამაძლიერებელი“.<sup>2</sup>

სპექტაკლში სამართლიანობის აღდგენის სურვილი ძალადობის ლეგიტიმაციად გარდაიქმნება. კარლის შურისძიებისკენ სწრაფვა მას ჰუმანიზმისგან განაშორებს და მისი იდენტობის ეროზიას იწვევს. ფრანც მოორის (შაკო მირიანაშვილი) თვითგანადგურება მონანიება არ არის, არამედ პირიქით, იგი ეგზისტენციური მარცხია - რეალობასთან შეწინააღმდეგების უუნარობით გამოწვეული.

როგორც უკვე აღინიშნა, „ასლამაზიშვილის „ყაჩაღები“ ასახავს ძალაუფლებისთვის გამანადგურებელ ბრძოლას, სადაც ტირანიის დამარცხების სურვილი თავად ტირანიად იქცევა. ეს არის ისტორია იმის შესახებ, თუ როგორ კარგავს ადამიანი იდენტობას, როცა სამართლიანობის ძიება შურისძიებას ერწყმის“.<sup>3</sup> შედეგად, სპექტაკლის სამყაროში ჰუმანისტური ღირებულებები აღარ არსებობს, პერსონაჟები, რომლებიც თანაგრძნობის ან პატიების ნატამალს ინარჩუნებენ, ან უძღურნი არიან, ან უკვე მკვდრები. რეჟისორის ამ მეტაფორას უკეთ ხსნის თეატროლოგი ნუცა კობაიძე, რომელიც წერს: „ავანსცენის ორმო, სადაც ფრანცი სპექტაკლის განმავლობაში რამდენჯერმე ჩადის, უბრალოდ სცენური დეტალი კი არა -

<sup>2</sup> Arendt, *On Violence*, 1970, p. 56.

<sup>3</sup> ჩხარტიშვილი, ყაჩაღთა, 2025.

ჯოჯოხეთის მეტაფორაა. ამ სიმბოლური უფსკრულიდან პერსონაჟის წარმოთქმული სიძულვილით გაჟღერებული მონოლოგები თითქოს ქვესკნელიდან ამოდის – „[...] (ჯოჯოხეთი ცარიელია) ყველა ეშმაკი აქ არის“...<sup>4</sup>

ამგვარად, „ყჩაღები“ ავლენს ცენტრალურ პარადოქსს: ტირანის წინააღმდეგ ბრძოლა იღებს იმავე ფორმას, რომლის განადგურებასაც ისახავს მიზნად. ძალადობა აღარ არის გამონაკლისი, არამედ პროცესის ლოგიკური შედეგი, რომელიც არ ტოვებს სივრცეს ჰუმანისტური იდეალებისთვის.

რუმინელი რეჟისორის, ანტონელა კორნიჩის „ფრინველები“, განხორციელებული რუსთავის თეატრში, არისტოფანეს თანამედროვე წაკითხვას გვთავაზობს და ადამიანის ბუნების კიდევ ერთ შემაშფოთებელ ასპექტს ამხელს. ომს გაქცეული ადამიანები ჩიტების სამყაროში პოულობენ თავშესაფარს, თუმცა ეს სივრცე სწრაფად გარდაიქმნება ახალ სახელმწიფოდ, რომელსაც იერარქია და ძალაუფლების ლოგიკა მართავს.

როგორც ალბერ კამიუ წერს, „რევოლუცია, რომელიც მორალურ საზღვრებს სცდება, გარდაუვლად ამართლებს ძალადობას და საბოლოოდ ანგრევს იმ ღირებულებებს, რომელთა დაცვასაც აცხადებს“.<sup>5</sup> სპექტაკლში მშვიდობისკენ სწრაფვა მხოლოდ საბაბად გვევლინება; სინამდვილეში ადამიანები კვლავ ვერ თმობენ კონტროლისა და ბატონობის სურვილს და კონფლიქტს თავიდან წარმოქმნიან. წარმოდგენაში გროტესკული სახეები მხოლოდ სტილისტური ხერხი არ არის, არამედ მნიშვნელობის მატარებელი ელემენტი, რომელიც ადამიანის ქცევის აბსურდულობას ხაზს უსვამს. მნიშვნელოვანი როლი ენიჭება მაყურებლის ჩართულობასაც. როგორც ერიკა ფიშერ-ლიხტე აღნიშნავს, „თანამედროვე თეატრში მაყურებელი აღარ არის პასიური დამკვირვებელი, იგი პერფორმატიული პროცესის მონაწილედ იქცევა“.<sup>6</sup>

მაყურებელს ჩამოერთმევა უსაფრთხო დისტანცია და იგი ეთიკური პროცესების თანამონაწილედ ხდება. ასეთ სამყაროში ჰუმანიზმისთვის ადგილი თითქმის აღარ რჩება.

<sup>4</sup> კობაიძე, ღმერთი, 2025.

<sup>5</sup> Camus, *The Rebel*, 1951, p. 147.

<sup>6</sup> Fischer-Lichte, *The Transformative*, 2008, p. 38.

ზაზა სიხარულიძის „ფიროსმანი“, ბათუმის სახელმწიფო მუსიკალური ცენტრის პროდუქტია, რომელიც უახლესი ქართული თეატრის ერთ-ერთ ყველაზე ფილოსოფიური და ინტიმური ნამუშევარია. აქ ჰუმანიზმის საკითხი სიცოცხლესა და სიკვდილს შორის დიალოგის მეშვეობით ფორმულირდება. სიკვდილი არ წარმოჩნდება მტრად; პირიქით, იგი მშვიდი, ყურადღებიანი და მოსმენის უნარის მქონეა.

ემანუელ ლევინასის მიხედვით, „ჰუმანიზმი იწყება მაშინ, როდესაც მე პასუხისმგებლობას ვგრძნობ სხვის მიმართ, რომელიც ჩემს კონტროლს არ ექვემდებარება“.<sup>7</sup> სპექტაკლში სიკვდილი სწორედ ამ „სხვას“ განასახიერებს. იგი სვამს კითხვას – „ვინ ხარ შენ?“, რომელიც არა მხოლოდ ფიროსმანის, არამედ საბოლოოდ მაყურებლის მიმართაც არის ნათქვამი.

სიცოცხლე და სიკვდილი ერთმანეთს არ უპირისპირდებიან როგორც ანტაგონისტები; ისინი თანაარსებობენ ერთი მთლიანობის ფარგლებში. სპექტაკლი გვთავაზობს ალტერნატიულ ხედვას: ჰუმანიზმი შესაძლოა არ იყოს ძალადობრივ წინააღმდეგობაში, არამედ დიალოგში, მიღებასა და პასუხისმგებლობაში.

ზვიად ბოლქვაძის მუსიკა სპექტაკლის ნამდვილ პროტაგონისტად გვევლინება, რომელიც განსაზღვრავს მის ტემპო-რიტმსა და ემოციურ ატმოსფეროს. როგორც სხვაგანაც აღინიშნა, „მუსიკა აქ მხოლოდ ატმოსფერული ფონო ან ემოციური გამაძლიერებელი არ არის; იგი სპექტაკლის ხერხემალს წარმოადგენს, აყალიბებს მის დრამატურგიას, რიტმსა და სცენურ ლოგიკას“.<sup>8</sup>

კახა კობალაძის შესრულებული ფიროსმანი სიმშვიდითა და შინაგანი თავშეკავებით გამოირჩევა, რაც პერსონაჟს ღრმად ადამიანურსა და ემოციურად ხელმისაწვდომს ხდის. ყოველივე ეს კი მას საშუალებას აძლევს, თითქმის იდეალური კომუნიკაცია დაამყაროს სიკვდილთან, რომელსაც თათია თათარაშვილი ასრულებს. სცენაზე ვითარდება არა დაპირისპირება, არამედ დიალოგი, ინტენსიური და ინტელექტუალურად დამუხტული დიალოგი. ამ სცენებში სიკვდილი, როგორც ფენომენი, უფრო ჰუმანურად წარმოჩნდება, ვიდრე საზოგადოება, რომელმაც სიცოცხლეში ვერ შეძლო დიდი მხატვრის, ნიკო ფიროსმანის, დანახვა და დაფასე-

<sup>7</sup> Levinas, *Totality*, 1969, p. 97.

<sup>8</sup> ჩხარტიშვილი, ვინ ხარ, 2025.

ბა. კითხვა „ვინ ხარ შენ?“ სპექტაკლში მეტაფორულად დასმულია (არა ერთხელ) სიკვდილის მიერ და მიმართულია დიდი მხატვრისადმი, თუმცა საბოლოოდ იგი მაყურებელზეც ვრცელდება და აიძულებს მას იფიქროს ამაზე. ეთიკურ და რეფლექსიურ ჩარჩოში მოთავსებული მაყურებელი იძულებულია საკუთარ ჰუმანურობაზე დაფიქრდეს სიკვდილის მიმართ, იმ ძალის მიმართ, რომელიც ტრადიციულად უნივერსალური შიშის ობიექტად ფუნქციონირებს.

განხილული სამი სპექტაკლი ქმნის უახლესი ქართული თეატრის თანმიმდევრულ სურათს, როგორც სივრცეს, რომელიც აქტიურად და კრიტიკულად ეხმიანება ჰუმანიზმის კრიზისს. ადამიანი აღარ წარმოჩნდება ჰუმანური ღირებულებების უეჭველ მატარებლად. ამის ნაცვლად, სიკვდილი, გროტესკი ან თავად მხატვრული ფორმა გვახსენებს იმ ეთიკურ საზღვრებს, რომლებიც ადამიანმა დაკარგა.

„ყაჩაღები“ აჩვენებს, როგორ გარდაიქმნება სამართლიანობა ტირანიად; „ფრინველები“ ამხელს, როგორ შობს მშვიდობის ძიება ახალ ომებს; „ფიროსმანი“ კი გვთავაზობს ჰუმანიზმის იშვიათ, მაგრამ შესაძლებელ მოდელს, დიალოგზე დაფუძნებულს. ამგვარად, ქართული თეატრი წარმოჩნდება არა როგორც დამამშვიდებელი, არამედ როგორც გამაფრთხილებელი სივრცე, რომელიც მაყურებელს რთული, მაგრამ აუცილებელი არჩევანის წინაშე აყენებს: აღიაროს საკუთარი თანამონაწილეობა საერთო ეთიკურ კოლაფსში და აიღოს პასუხისმგებლობა.

#### გამოყენებული ლიტერატურა:

- Arendt H., *On Violence*, New York, 1970.
- Brecht B., *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, edited and translated by John Willett. New York, 1964.
- Camus A., *The Rebel: An Essay on Man in Revolt*. Translated by Anthony Bower, New York, 1956.
- Fischer-Lichte E., *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, London, 2008.

- Levinas E., *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*, Pittsburgh, 1969.
- კობაიძე ნ., ღმერთი შენ ხარ, ქართული თეატრის ელექტრონული არქივი, 2025. <https://www.theatrelife.ge/gmertishenxa> 05/02/2026
- ჩხარტიშვილი ლ., ყაჩაღთა არმია ტირანიის წინააღმდეგ, ქართული თეატრის ელექტრონული არქივი, 2025. <https://www.theatrelife.ge/ka-chagta> 05/02/2026
- ჩხარტიშვილი ლ., ვინ ხარ შენ?, ქართული თეატრის ელექტრონული არქივი, 2025. <https://www.theatrelife.ge/vinxarshenba> 05/02/2026
- ჩხარტიშვილი ლ., ომებს და ბომბებს გამოქცეულები, ქართული თეატრის ელექტრონული არქივი, 2025. <https://www.theatrelife.ge/omebsda> 05/02/2026

# კინომსოფენობა

ქეთევან ახოზაძე,  
სოციალურ მეცნიერებათა დოქტორი  
საქართველოს მეცნიერებათა ეროვნული აკადემია  
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრის და კინოს  
სახელმწიფო უნივერსიტეტი  
ნათია ხორბალაძე,  
კინომცოდნე-ჟურნალისტი  
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს  
სახელმწიფო უნივერსიტეტი

**სპორტული კინოს ფესტივალები როგორც  
კულტურის პოლიტიკის ინსტრუმენტი:  
საზოგადოებრივი ღირებულებების შექმნა**  
(სპორტული ფილმების საერთაშორისო ფესტივალი „ნიკე“  
საქართველოში და მისი ინტეგრირების პროცესი გლობალურ  
საფესტივალო (FICTS) სივრცეში)

**რეზიუმე**

სპორტული კინოს ფესტივალური კულტურის პოლიტიკის, სპორტის მმართველობის და კრეატიული ინდუსტრიების გადაკვეთის სფეროში – განვითარებული ახალი ინსტიტუციური ფორმაა. სტატიის ავტორები ვიკვლევთ სპორტული კინოს ფესტივალებს, როგორც კულტურის პოლიტიკის ინსტრუმენტებს, რომლებიც საზოგადოებრივ ღირებულებებს ქმნიან კულტურაში, განათლებაში, ეროვნულ ბრენდინგსა და ეკონომიკურ განვითარებაში.

ნაშრომი, საქართველოში, კერძოდ ბათუმში, სპორტული კინოს საერთაშორისო ფესტივალი „ნიკე“ – მის მნიშვნელობას ეხება

და გლობალურ ტრილში იკვლევს. მთავარი აქცენტი, მართალია, ბათუმის საერთაშორისო ფესტივალის შედეგებზეა გამახვილებული, თუმცა ანალიზი უფრო ფართოდ მოიცავს იმ რეალურ პროცესებს, რომელიც მსოფლიო მასშტაბით, ამ მიმართულებით იკვეთება. ბათუმის კინოფესტივალამდე, 2020-იანი წლების დასაწყისში, საქართველოს ეროვნული ოლიმპიური კომიტეტის ჩართულობით, თბილისში სპორტული საერთაშორისო ღონისძიებები ჩატარდა, სადაც სპორტული კინოს ნიმუშებიც დაფიქსირდა. მნიშვნელოვანია ის ფაქტიც, რომ ამ პროექტის მსგავსად, 2025 წლის ფესტივალი „ნიკე“

ინტეგრირებული იყო საერთაშორისო ქსელში - FICTS პარტნიორობა. ფაქტობრივად, საქართველოში, ეს სპორტული კინოს პლატფორმის ინსტიტუციონალიზაციის პირველი მცდელობებია.

სპორტული ფილმების ფესტივალები შედარებით ახალი და საკმაოდ საინტერესო ნიშაა კულტურისა და სპორტის ეკოსისტემის გადაკვეთის ზონაში, რადგან ეს პლატფორმა სპორტს განიხილავს არა მარტო კონკურენციის, არამედ სოციალური, ისტორიული და ესთეტიკური ჩარჩოს კონტექსტში. სტრატეგიულად თუ შევფასებთ, სპორტული კინოს ფესტივალი ერთგვარი „რბილი ძალის“/„soft power“-ის ინსტრუმენტი და კულტურის დიპლომატიის ნაწილი გახდა.

საქართველოს კულტურის პოლიტიკის დოკუმენტებში, განსა-

კუთრებული ყურადღება კულტურულ ღონისძიებებში მონაწილეობის გაფართოებასა და კრეატიული ინდუსტრიების განვითარებას ეთმობა. ბათუმის სპორტული კინოს ფესტივალი, აღნიშნულ მიზნებთან, პირდაპირ შესაბამისობაშია, რაც გამოიხატება იმაში, რომ იგი კულტურის „წარმოებას“, შემოქმედთა ჩართულობასა და საერთაშორისო თანამშრომლობას აერთიანებს. ამიტომ, ასეთი ინიციატივა კულტურის პოლიტიკის ინტერსექტორულ ინსტრუმენტად შეგვიძლია განვიხილოთ, რომელიც საზოგადოებრივ და ეკონომიკურ ღირებულებებს ქმნის. ჩვენი აზრით, სპორტული კინოს ფესტივალები კულტურის მმართველობის ინოვაციურ მოდელს ქმნიან, მცირე, საქართველოს მსგავს, სახელმწიფოებისთვის.

**საკვანძო სიტყვები:** *სპორტული კინო, ფესტივალი, ინტეგრაცია, სპორტული მემკვიდრეობა, საზოგადოებრივი ღირებულებები, კულტურის პოლიტიკა.*

სპორტული კინოს ფესტივალს ქვეყნისთვის მრავალმხრივი მნიშვნელობა აქვს: იგი ხელს უწყობს კულტურულ დიპლომატიას, აძლიერებს ეროვნულ იდენტობას, უზრუნველყოფს სპორტული მემკვიდრეობის არქივიზაციას, ავითარებს მედიის ინდუსტრიასა და ამავდროულად მნიშვნელოვან მოტივაციას ქმნის ახალგაზრდებისთვის.

სპორტულ ფესტივალებს თავისი განვითარების ისტორია აქვს. მისი ინსტიტუციონალიზაცია, სავარაუდოდ, XX საუკუნის მეორე ნახევარში დაიწყო, როდესაც ოლიმპიური მოძრაობა მიხვდა, რომ ვიზუალური მედია კომუნიკაციის უძლიერესი რესურსია.

1950-60-იან წლებში, ევროპის ქვეყნებში - იტალია, საფრანგეთი - სპორტული თემატიკის კინოჩვენებები გაიმართა. ისინი, ფესტივალის ფორმატში, სრულად ჩამოყალიბებული ჯერ არ იყო. თუმცა, სპორტული კინოს კონკურსები, ოლიმპიური თამაშების კულტურულ პროგრამებში უკვე არსებობს. ექსპერტების თვალსაზრისით, ამ მიმართულებით, ყველაზე მნიშვნელოვანი გარდატეხა 1980-იან წლებში მოხდა. კერძოდ, 1983 წელს მილანში საერთაშორისო ფედერაცია FICTS, Fédération Internationale Cinéma Télévision Sportifs შეიქმნა, რომელიც სპორტული კინოს გლობალური ჰაბი გახდა. ასევე, დაიწყო მსოფლიოში, დღემდე, ყველაზე ავტორიტეტული სპორტული კინოფესტივალი - Milano International Sport Movies & TV Festival.

ამჟამად, რამდენიმე მაღალი რეპუტაციის სპეციალიზებული ფესტივალი მოქმედებს. მათ შორის გამოირჩევა:

- Paladino d'Oro - Sport Film Festival (პალერმო, იტალია) - ერთ-ერთი ყველაზე ტრადიციული სპორტული ფილმების ფესტივალი;
- 11mm International Football Film Festival (ბერლინი, გერმანია) - ფეხბურთზე ფოკუსირებული ფესტივალი, რომელმაც 2004 წლიდან საფუძველი ჩაუყარა მსოფლიოში პირველი ფეხბურთის ფილმების ფესტივალს;
- Sportfilm (ჩეხეთი) - ერთ-ერთი ძლიერი პლატფორმა 1997 წლიდან. FICTS-ის მილანის ფესტივალზე რეგულარულად წარმატებულია ჩეხური ფილმები;
- Sportfilm Liberec (ლიბერეცი, ჩეხეთი) - საერთაშორისო სპორტული ფილმების ფესტივალი, ჩართულია FICTS - ის სისტემაში;
- Zlatibor International Sports Film Festival (ზლატიბორი, სერბეთი) - საკმაოდ ცნობილი პლატფორმა, რომელიც FICTS ჩარჩოში ხშირად ფიგურირებს.

გლობალურ ჰაბებში კი გამორჩეულია:

- Sport Movies & TV - Milano International FICTS Fest (მილანი, იტალია) - ყველაზე ძლიერი ბრენდი სპორტულ კინოში; FICTS-ის ქოლგაში მუშაობს და World FICTS Challenge-ის ცენტრალურ ღონისძიებას წარმოადგენს;

- World FICTS Challenge (5 კონტინენტის საერთაშორისო ციკლი) – მსოფლიო ჩემპიონატის ტიპის ციკლი, რომელიც სხვადასხვა ქალაქში ტარდება და მილანში სრულდება;
- FICTS (Federation Internationale Cinéma Télévision Sportifs) – ინსტიტუციური პლატფორმა, რომელიც 1983 წელს დაარსდა და მისი შტაბ-ბინა მილანში მდებარეობს. ეს არის – სპორტული ტელევიზიებისა და კინოს აღიარებული საერთაშორისო ფედერაცია, რომელიც ხელს უწყობს და ავითარებს როგორც სპორტულ კულტურას, ისე ოლიმპიურ ღირებულებებს მედიის საშუალებით. აერთიანებს 121 ქვეყანას, 1725 სატელევიზიო არხს და ახორციელებს „World FICTS Challenge“-ს.

საქართველოში სპორტული კინოს მიმართულების პოტენციალი მაღალია, მაგრამ ჯერ განვითარების ფაზაშია.

დღეს, ქართველებისთვის, სპორტი ძლიერი ეროვნული ბრენდია. კინოინდუსტრია კი, შეძლებისდაგვარად, მზარდი, განვითარებადი, რომელსაც კარგი სტრატეგიული შესაძლებლობა გააჩნია, თუ კულტურის პოლიტიკა სწორად მუშაობს.

როგორც ვიცით, 2025 წლის 6-12 სექტემბერს ბათუმში სპორტული ფილმების საერთაშორისო ფესტივალი „ნიკე“ ჩატარდა. ის სამი მიმართულებით მუშაობდა: ძირითადი, არასაკონკურსო ფილმების პროგრამა და რეტროსპექტივა „ქართული პანორამა“. სამივე პროგრამამ მაყურებლის დიდი ინტერესი გამოიწვია.

ძირითად პროგრამაში – სხვადასხვა ქვეყნის სრულმეტრაჟიანი, მოკლემეტრაჟიანი, მხატვრული და დოკუმენტური ფილმები იყო წარმოდგენილი.

არასაკონკურსო პროგრამა – სპორტულ თემატიკაზე სხვადასხვა წელს გადაღებულ ქართულ ფილმებს მოიცავდა.

რეტროსპექტივაში „ქართული პანორამა“ – ბოლო 70 წელში გადაღებული ქართული სპორტული დოკუმენტური კინოს საუკეთესო ფილმების ჩვენება მოეწყო.

ბათუმში, ფესტივალ „ნიკეს“ ფარგლებში, კინორეჟისორის, საქართველოს სახალხო არტისტის, ნანა მჭედლიძის მხატვრული ფილმის – „პირველი მერცხალის“ ეკრანებზე გამოსვლიდან 50 წლის იუბილე აღინიშნა. ასევე, ცნობილი ქართველი რეჟისორის ალექსანდრე ჟღენტის 80 წლის იუბილესთან დაკავშირებით, დოკუმენტური ფილმის „გაუმარჯოს ქართულ ფეხბურთს“ სპეციალუ-

რი ჩვენება მოეწყო. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ჩატარებული საჯარო ლექციები, ქართველი და უცხოელი კინემატოგრაფისტების მასტერკლასები.<sup>1</sup> 12 სექტემბერს, ფესტივალის „ნიკე“ საზემოდ დაიხურა. ცერემონიაზე გამარჯვებულებს პრიზები გადაეცათ.

ფესტივალის დამფუძნებლები იყვნენ: კინორეჟისორი მაია არჩვაძე, კინოპროდიუსერი ზურაბ ხუციშვილი და კინომცოდნე, ჟურნალისტი ნათია ხორბალაძე. მათი მიზანი იყო: სპორტული ფილმების ბათუმის საერთაშორისო ფესტივალის „ნიკეს“ საშუალებით, მაყურებლისათვის გაეცნოთ მსოფლიო და ქართული კინოს ახალი, მაღალმხატვრული ღირებულებების მქონე ტენდენციები და რაც მთავარია, ქართულ კინოში სპორტული თემის აქტუალიზაციისათვის შეეწყოთ ხელი. ჟიურის შემადგენლობაში იყვნენ: მარინა კერესელიძე (ჟიურის თავმჯდომარე, ხელოვნებათმცოდნე, კინოს ისტორიკოსი და ჟურნალისტი, საქართველოს კინოაკადემიის წევრი), ირაკლი პაპავა (თავმჯდომარის მოადგილე, კინორეჟისორი, სცენარისტი, საქართველოს კინოაკადემიის წევრი), არსენ არაკელიანი (კინორეჟისორი, დოცენტი, RAU-ს ტელესტუდიის ხელმძღვანელი, სომხეთის კინემატოგრაფისტთა კავშირის წევრი), მიხეილ ჭიაურელი (სცენარისტი, რეჟისორი, პროდიუსერი, საქართველოს კინოაკადემიის წევრი), გიგა გვენცაძე (საქართველოს სპორტულ ჟურნალისტთა ასოციაციის პრეზიდენტი).

ამაღელვებელი იყო „ნიკეს“ ფესტივალის დაჯილდოების ცერემონიაზე. პრიზები გადაეცა კინორეჟისორ მიხეილ ჭიაურელს, ქართულ სპორტულ კინოში შეტანილი წვლილისთვის; კონოპერატორ რევამ მახათაძეს, სტუდია „მემატეანეს“ დირექტორს - ქართული სპორტული მემკვიდრეობის დაცვისა და შენარჩუნებისთვის და ალპინისტ ბენო ქაშაკაშვილს, ქართული სპორტისა და სპორტული კინოს განვითარებაში შეტანილი წვლილისთვის.

რაც შეეხება თავად ფესტივალის გამარჯვებულებს, სურათი ასე გამოიყურება:

საუკეთესო მოკლემეტრაჟიანი ფილმი - „თეთრი ბალახი“, რეჟისორი ლუკა ბაჩალიაშვილი;

ჟიურის სპეციალური დიპლომი - „სოხუმის ფეხბურთელი მერი“, რეჟისორი ენემეო სიდიანი, სცენარის ავტორი ნანა ქარდავა;

<sup>1</sup> დაჯილდოების ცერემონია და გამარჯვებული ფილმების ტრეილერები შეგიძლიათ იხილოთ „ნიკეს“ YOUTUBE-ის არხზე.

---

---

საუკეთესო დოკუმენტური ფილმი - „ბერნიდან ბერლინამდე“, რეჟისორი მანფრედ ოლდენბურგი;

საუკეთესო მხატვრული ფილმი - „კიდევ ერთი მოწონება“, რეჟისორი კაროლი პალფაი;

ალექსანდრე ჟღენტის პრიზი - „ტოკიოს გიგანტი, ვიქტორ სტარფინის ისტორია“, რეჟისორი ჩავდარ გეორგიევი;

ნანა მჭედლიძის პრიზი - „მედლის მეორე მხარე“, რეჟისორი ანა მაქსიმი;

ჟიურის სპეციალური პრიზი „სამშობლო“ – „საქართველო, ჭიდაობა ქართული“, ავტორი და პროდიუსერი გიორგი შიუკაშვილი;

გრან პრი - „ბეკენბაუერი, უკანასკნელი კაიზერი“, რეჟისორი ტორსტენ კიორნერი.

როგორც ცნობილია, ქვეყნის სწორი მიმართულებით განვითარებისთვის კულტურის პოლიტიკას ძალიან დიდი მნიშვნელობა აქვს, რომლის ერთ-ერთი ფუნდამენტური მიზანია საზოგადოების კულტურულ ცხოვრებაში ფართო ჩართულობის უზრუნველყოფა (Audience Development). თავისთავად, UNESCO კულტურის პოლიტიკას, როგორც პოლიტიკურ ჩარჩოს, ისე განსაზღვრავს, რომლის მიზანიც კულტურულ ცხოვრებაში მონაწილეობის გაფართოება და კულტურული საქმიანობის მხარდაჭერაა.<sup>2</sup>

სპორტული კინოს ფესტივალები განსაკუთრებული ეფექტურობით მოქმედებს კულტურის მონაწილეობასა და გავლენაზე საზოგადოების განვითარების პროცესში. ეს აიხსნება იმით, რომ ორი ფართოდ გავრცელებული სოციალური პრაქტიკა - სპორტი და აუდიოვიზუალური კულტურა - ერთიანდება. კინოს მეშვეობით, სპორტული ნარატივები კულტურულ, საგანმანათლებლო და სიმბოლურ მნიშვნელობას იძენს. პიერ ბურდიეს თვალსაზრისს კულტურის კაპიტალის თეორიის მიხედვით თუ მოვიშველიებთ, ქვეყნის კულტურულ ცხოვრებაში მონაწილეობის შესაძლებლობა სოციალურ რესურსებს ეყრდნობა, მასზეა დამოკიდებული.<sup>3</sup>

კულტურის პოლიტიკის თანამედროვე თეორიებში კულტურული ღონისძიებები - ფესტივალები, ბიენალეები, კინოფორუმები და ასე შემდეგ, განიხილება არა როგორც მხოლოდ ესთეტიკური აქტივობების ფორმად, არამედ საზოგადოებრივი ღირებულებების

---

<sup>2</sup> UNESCO, ReShaping, 2015.

<sup>3</sup> Bourdieu, Distinction, 1984, p. 6.

შექმნის ინსტრუმენტად (public value). ეს კონცეფცია ამერიკელმა პროფესორმა მარკ ჰ. მურმა საჯარო მმართველობაში ჩამოაყალიბა, რომელიც ნორმატიული და პრაქტიკული სახელმძღვანელოა, ფილოსოფიური იდეაა, რათა მთავრობის მუშაობა აღინუსხოს და სწორად წარიმართოს. მარკ ჰარისონ მურის კონცეფცია გულისხმობს იმ სარგებელს, რომელსაც საზოგადოება საჯარო მხარდაჭერილი ინიციატივებიდან იღებს.<sup>4</sup>

კულტურის სფეროში ეს მიდგომა ფართოდ განავითარეს ბელფორემ და ბენეტმა თავიანთ ნაშრომებში,<sup>5</sup> სადაც კულტურული პროექტების ღირებულება სოციალური, ეკონომიკური და სიმბოლური ეფექტურობის ერთობლიობით განისაზღვრება.

სპორტული კინოს ფესტივალი, ამ მსჯელობით, კულტურის პოლიტიკის ჰიბრიდულ ინსტრუმენტს წარმოადგენს და კულტურის, სპორტის, განათლების, კრეატიული ეკონომიკის სექტორებს აერთიანებს და სწორედ, ამ მრავალდონიან საზოგადოებრივ ღირებულებას ქმნის.

საზოგადოებრივი ღირებულების/public value - კონცეფცია მნიშვნელოვან ანალიტიკურ ინსტრუმენტს წარმოადგენს კულტურული ინიციატივების სოციალური მნიშვნელობის შეფასებისთვის. ამერიკელი მეცნიერის მარკ ჰარისონ მურის (Mark Harrison Moore), თეორიის მიხედვით, საზოგადოებრივი ღირებულება მაშინ ყალიბდება, როცა საჯარო ინსტიტუციები შედეგებს ქმნიან, რომლებიც საზოგადოებისათვის ფასეულია: „საზოგადოებრივი ღირებულება იქმნება მაშინ, როდესაც სახელმწიფო ქმნის შედეგებს, რომლებიც მოქალაქეებისთვის ფასეულია“/„Public value is created when government produces outcomes that are valued by citizens“.<sup>6</sup>

აღსანიშნავია, რომ განათლება კულტურის პოლიტიკის კვლევებში, როგორც კულტურის ერთ-ერთი ცენტრალური ფუნქცია, ისე განიხილება.<sup>7</sup>

ამ კუთხით კი სპორტული კინოს ფესტივალი არაფორმალური განათლების სივრცეს ქმნის, რომელიც კულტურულ, სოციალურ და მედია განათლებას აერთიანებს. თვითონ UNESCO, მედია განათლებას, როგორც მოქალაქეების უნარს - კრიტიკულად გაანა-

<sup>4</sup> Moore, Creating, 1995.

<sup>5</sup> Belfiore, Bennett, The Social, 2008.

<sup>6</sup> Moore, Creating, 1995, p. 52.

<sup>7</sup> Bennett, The Birth, 1995.

ლიბოს მედია, ისე ხედავს და მიაჩნია, რომ სწორედ მოქალაქეებმა უნდა შექმნან მედიის კონტენტი: „მედია და საინფორმაციო წიგნიერება საზოგადოებაში ცოდნის მონაწილეობისთვისაა აუცილებელი“/„Media and information literacy is essential for participation in knowledge societies“.<sup>8</sup>

როგორც აღვნიშნეთ, ფესტივალები განათლების საზოგადოებრივ ღირებულებას ქმნიან, ამიტომაც, სპორტული ფილმები ახალგაზრდობისთვის განსაკუთრებით ეფექტური საგანმანათლებლო რესურსია, რადგან ის მჭიდროდ დაკავშირებულია მოტივაციასთან, სოციალურ ღირებულებებთან, გუნდურობასთან, შრომასთან, დისციპლინასთან და ასე შემდეგ, ხოლო განათლების საზოგადოებრივ ღირებულებებს სპორტული ფესტივალი ქმნის შემდეგი ასპექტებით: ახალგაზრდობის ჩართულობის გაზრდით, კრიტიკული მედია-აზროვნების განვითარებით და არაფორმალური განათლების პლატფორმის ჩამოყალიბებით.

დარგის სპეციალისტები და ექსპერტები, თანამედროვე კვლევებში, კულტურის სფეროს ღონისძიებები (არა მარტო სპორტული მიმართულებით) სახელმწიფოს საერთაშორისო იმიჯის ფორმირების ინსტრუმენტებად მოიაზრება და თუ ამერიკელი პოლიტოლოგისა და მკვლევრის, ჯოზეფ ნაის, თეორიის „soft power“-ის მიხედვით განვიხილავთ, კულტურა სახელმწიფოს გავლენის ერთ-ერთი მთავარი წყაროა.<sup>9</sup>

სპორტული კინოს ფესტივალი ქვეყნის ბრენდინგის ეფექტს ატარებს, რადგან ხდება იმ ქვეყნის და ქალაქის, სადაც ტარდება, კულტურული იმიჯის ფორმირება, გაძლიერება, ეროვნული სპორტული მიღწევების პოპულარიზაცია და სხვა. მაგალითად, კულტურის ტურიზმის სხვადასხვა კვლევით, ფესტივალები ტურისტული მიმზიდველობის ზრდაზე მნიშვნელოვნად ზემოქმედებს.<sup>10</sup>

საერთაშორისო გამოცდილება, საქართველოსთვის, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია რამდენიმე მიმართულებით. მაგალითად, ჩვენი ქვეყანა მცირე სახელმწიფოა და მისთვის კულტურის ბრენდინგი მნიშვნელოვანი სტრატეგიული რესურსია; სპორტს ძლიერი ეროვნული სიმბოლური მნიშვნელობა აქვს და კულტურის ტურიზმი ეკონომიკური პოლიტიკის მნიშვნელოვანი მიმართულება

<sup>8</sup> UNESCO, Global, 2013.

<sup>9</sup> Nye, Soft, 2004, p. 5.

<sup>10</sup> Richards, Cultural, 2015.

გახდა. ამ ფაქტორების გათვალისწინებით, ბათუმში ჩატარებული სპორტული კინოს ფესტივალი, შესაძლოა, კულტურის პოლიტიკის ეფექტური ინსტრუმენტიც კი გახდეს მომავალში.

სპორტული კინოს ფესტივალი ეკონომიკური ეფექტის მატარებელიცაა, თავისი პროფესიული ქსელების განვითარებით, საერთაშორისო კოპროდუქციის შესაძლებლობებით, აუდიოვიზუალური წარმოების სტიმულირებით და სხვა.

დარწმუნებული ვართ, რომ ბათუმის სპორტული კინოს საერთაშორისო ფესტივალი თავის განვითარებას თუ მომავალშიც გააგრძელებს, მაშინ ის შეიძლება განვიხილოთ, როგორც ახალი ინსტიტუციური მიმართულება, რომელიც რამდენიმე სტრატეგიულ სექტორს აერთიანებს. მაგალითად, ჩვენი ქვეყნის საერთაშორისო სპორტული წარმატებები ძიუდოში, ჭიდაობაში, ძალოსნობაში, ფეხბურთში, რაგბიში და ასე შემდეგ, ნათლად გამოხატავს იმას, რომ სპორტი ძლიერი რესურსია; ასევე, ქართული კინო საერთაშორისო ასპარეზზე აღიარეს და ამით, მისი პოტენციალიც გაიზარდა; ფესტივალი კულტურის ტურიზმის ახალ პროდუქტად გადაიქცევა; სპორტი და კინო ახალგაზრდობისათვის ძლიერ მოტივაციურ გარემოს აყალიბებს და ფესტივალი, თანამშრომლობის პლატფორმას ქმნის – განათლების სექტორთან, კულტურის სამინისტროსთან, კერძო ბიზნესთან, სპორტის ინსტიტუციებში; ასევე, კულტურის პოლიტიკის ეფექტური ინვესტიციაა საზოგადოებრივ და ეკონომიკურ განვითარებაში და ასე შემდეგ. ეს ყოველივე რომ შევაჯამოთ, ფესტივალი არ არის მხოლოდ „ახალი იდეა ჰაერში“, არამედ ჩვენი სახელმწიფოს უკვე არსებულ სტრატეგიულ ლოგიკაში ზის.

საქართველოში, სპორტის პოლიტიკა, დარგის პოპულარიზაციას, საერთაშორისო სპორტული იმიჯის გაძლიერებას, კულტურისა და სპორტის ინტეგრაციას ყოველთვის მიზნად ისახავდა. სპორტული კინოს ფესტივალელებს ქმნიან და აძლიერებენ ასეთ შესაძლებლობებს.

დასკვნის სახით, შეგვიძლია აღვნიშნოთ, რომ კულტურის პოლიტიკის პერსპექტივიდან სპორტული კინოს ფესტივალი მრავალფუნქციურ საჯარო პოლიტიკის ინსტრუმენტს წარმოადგენს, რომელიც ერთდროულად მუშაობს სოციალური ჩართულობის გაფართოებაზე, განათლების განვითარებაზე, ეროვნული იმიჯის

---

---

გაძლიერებასა და ეკონომიკური აქტივობის სტიმულირებაზე. ამ მაჩვენებლებით, საზოგადოებრივ განვითარებაში, ბათუმის საერთაშორისო სპორტული კინოს ფესტივალი კულტურის პოლიტიკის ეფექტურ ინვესტიციად შეგვიძლია ჩავთვალოთ.

ევროკავშირის კულტურის პოლიტიკაში აუდიტორიის განვითარება – audience development – როგორც სტრატეგიული პროცესი ისე განიხილება და განისაზღვრება. ის კულტურის სფეროს ინსტიტუტებს, ორგანიზაციებსა და აუდიტორიას შორის ურთიერთობას აძლიერებს და კულტურულ უთანასწორობას ამცირებს<sup>6</sup>.

გამოდის, რომ სპორტული კინოს ფესტივალი საზოგადოებრივ ღირებულებას ქმნის, რაც გამოიხატება შემდეგში: სოციალური ინკლუზიის გაზრდაში, კულტურის კაპიტალის გადანაწილების გაფართოებით და, რაც მთავარია, კულტურულ ცხოვრებაში ახალი ჯგუფების ჩართვით. ის ინოვაციური ინსტრუმენტია და საქართველოში მისი განვითარების ხელშეწყობა მნიშვნელოვანია.

#### გამოყენებული ლიტერატურა:

- Anholt S., Competitive identity: The new brand management for nations, Basingstoke, 2007.
- Belfiore E., & Bennett, O., The social impact of the arts, Basingstoke, 2008.
- Bennett T., The birth of the museum, London, 1995.
- Bourdieu P., Distinction, Cambridge, 1984.
- European Commission, Audience development and film education, Brussels, 2012.
- de Valck, M., Film festivals: From European geopolitics to global cinephilia, Amsterdam, 2007.
- Houlihan, B., & White, A., The politics of sports development, London, 2002.
- Moore M., Creating public value, Cambridge, 1995.
- Nye J., Soft power, New York, 2004.
- Richards G., Cultural tourism in Europe, Wallingford, 2015.
- UNESCO, Global media and information literacy assessment framework, Paris, 2013.
- UNESCO, ReShaping cultural policies, Paris, 2015.
- UNESCO, Creative economy outlook, Paris, 2022.
- Yúdice G., The expediency of culture, Durham, 2003.

**ზვიად დოლიძე,**

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

**საბჭოთა კინოს ბოლო დეკადა**

**რეზიუმე**

1980-იანი წლების დამდეგისათვის საბჭოთა ეკრანებზე წელიწადში გადიოდა 150 კინოსურათი, რომელთა ჟანრული დიპაზონი ცალსახად საჭიროებდა გაფართოებას. პრაქტიკამ ცხადყო მეტი კომერციული ფილმის გამოშვების აუცილებლობა და მათი შემქმნელების დამატებითი ფულადი წახალისება. თანაც ისე, რომ არ დაკნინებულიყო კინოხელოვნების იდეოლოგიური და საგანმანათლებლო ფუნქციები და სოციალისტური ფასეულობები. კინოს ხელმძღვანელი ორგანო, „გოსკინო“ წარმატებით ეწეოდა საბჭოთა კინოსურათების პროპაგანდას საზღვარგარეთ. უცხოეთში ამ ორგანიზაციამ გამართა არაერთი ღონისძიება. საერთაშორისო კინოფესტივალებზე საბჭოთა ფილმები მნიშვნელოვან პრიზებს იხვეჭდნენ, ხოლო მოკავშირე რესპუბლიკების დედაქალაქებში ყოველწლიურად ტარდებოდა საკავშირო კინოფესტივალები. თანდათან იზრდებოდა მოსკოვის საერთაშორისო და ტაშკენტის (უზბეკეთი) აზიის, აფრიკისა და ლათინური ამერიკის ქვეყნების სა-

ერთაშორისო კინოფესტივალების რეპუტაცია.

კინოგაქირავებაში დისტრიბუციის პირველ წელს ვლადიმირ მენშოვის მელოდრამა, „მოსკოვს ცრემლების არ სჭერა“ (1980) იხილა დაახლოებით 75 მილიონმა ადამიანმა. ეს ლამაზი სანახაობა, სოციალისტური რეალიზმის თავისებური სარეკლამო ნამუშევარი არ მოეწონათ „გოსკინოს“ წარმომადგენლებს, ვინაიდან მიიჩნიეს, რომ მასში თანამედროვეობის პრობლემები ზედაპირულად გამოისახა, რაც კინოკრიტიკოსებმა არ ან ვერ შენიშნეს. ასევე ფილმს დაუწუნეს დრამატურგია და მორალურ-ეთიკური თემების სისუსტე. მიუხედავად ამისა, აღნიშნულმა კინოსურათმა, რომელსაც „საბჭოთა ოცნება“ უწოდეს, ამერიკული „ოსკარი“ აიღო, რამაც კიდევ უფრო გააღვივა მისადმი ინტერესი.

სოციალური რეალიზმის ახლებური ნიმუში გამოდგა პიოტრ ტოდოროვსკის კინოსურათი, „ინტერგოგონა“ (1989), ტაბუირებული თემატიკის მკვეთრი გარღვევა, სტერეოტიპების უტყუარი ჩამოშლა. მისი მთავარი პერსონაჟი ორ-

სახოვან ცხოვრებას ეწეოდა - მუშაობდა ექთნად და უცხოელების მომსახურე მეძავად. იგი ოცნებობდა საზღვარგარეთ გათხოვებაზე, იდილიურ ოჯახსა და რესპექტაბელურ ყოფაზე.

მრავალი ადამიანი გამოთქვამდა წუხილს კინოპროდუქციის მოსაბეზრებელი და უდიდამო ხანიათის გამო. აღარავის მოსწონ-

და უსაგნო სიუჟეტების შემცველი ფილმები. ფუძნდებოდა ახალი კინოსტუდიები, თუმცა სასიკეთო შემობრუნება არაფერს ეტყობოდა. ორი წლის შემდეგ საბჭოთა კავშირი დაიშალა, გაუქმდა დაფინანსებისა და კინოგაქირავების ერთიანი სისტემები, რამაც საბოლოო წერტილი დაუსვა საბჭოთა კინოს.

**საკვანძო სიტყვები:** *კინოწარმოება, კინოფესტივალები, პროპაგანდა, რეკორდები, პოპულარული ფილმები, კინოპოლიტიკა.*

1980-იანი წლების დამდეგისათვის, საბჭოთა ეკრანებზე წელიწადში გადიოდა 150 კინოსურათი, რომელთა ჟანრული დიაპაზონი ცალსახად საჭიროებდა გაფართოებას. პრაქტიკამ ცხადყო მეტი კომერციული ფილმის გამოშვების აუცილებლობა და მათი შემქმნელების დამატებითი ფულადი წახალისება. თანაც ისე, რომ არ დაკნინებულიყო კინოხელოვნების იდეოლოგიური და საგანმანათლებლო ფუნქციები და სოციალისტური ფასეულობები. კინოს ხელმძღვანელი ორგანო, „გოსკინო“ წარმატებით ეწეოდა საბჭოთა კინოსურათების პროპაგანდას საზღვარგარეთ. უცხოეთში ამ ორგანიზაციამ გამართა არაერთი ღონისძიება. საერთაშორისო კინოფესტივალებზე საბჭოთა ფილმები მნიშვნელოვან პრიზებს იხვეჭდნენ, ხოლო მოკავშირე რესპუბლიკების დედაქალაქებში ყოველწლიურად ტარდებოდა საკავშირო კინოფესტივალები. თანდათან იზრდებოდა მოსკოვის საერთაშორისო და ტაშკენტის (უზბეკეთი) აზიის, აფრიკისა და ლათინური ამერიკის ქვეყნების საერთაშორისო კინოფესტივალების რეპუტაცია.

გამოვლინდა, რომ მაცურებლის გადაბირებაში ტელევიზიამ აჯობა კინოს. დასწრებამ შესამჩნევად იკლო კინოთეატრებში, რომლებშიც ადრე ყოველწლიურად იყიდებოდა დაახლოებით 4 მილიარდი ბილეთი. ამას ის ვითარებაც დაემატა, რომ კინოგაქირავებაში უცხოურ ფილმებს უფრო მეტი შემოსავალი უგროვდებოდა, ვიდრე საბჭოთა კინოპროდუქციას. შესაბამისად, კინოთეატრები დასახულ გველებს ძველებურად ვეღარ ასრულებდნენ.

ამასთან დაკავშირებით ჩატარდა მოსახლეობის გამოკითხვა, რომლიდანაც გაირკვა, თუ რა აინტერესებდა კინოაუდიტორიას. მისმა შედეგებმა აჩვენა, რომ პოპულარული იყო: თანამედროვე თემატიკა, ცნობილი ლიტერატურული ნაწარმოებების ეკრანიზაციები, სწრაფი ტემპი, თხრობის უწყვეტობა, სიუჟეტის უბრალოება, სანახაობითი მხარე (სპეცეფექტები, მასობრივი სცენები, კოსტიუმები), აქტიური მთავარი გმირები და მიმზიდველი სათაური.<sup>1</sup>

კინოგაქირავებაში დისტრიბუციის პირველ წელს ვლადიმირ მენშოვის მელოდრამა, „მოსკოვს ცრემლებს არ სჯერა“ (1980) იხილა დაახლოებით 75 მილიონმა ადამიანმა. ეს ლამაზი სანახაობა, სოციალისტური რეალიზმის თავისებური სარეკლამო ნამუშევარი არ მოეწონათ „გოსკინოს“ წარმომადგენლებს, ვინაიდან მიიჩნიეს, რომ მასში თანამედროვეობის პრობლემები ზედაპირულად გამოისახა, რაც კინოკრიტიკოსებმა არ ან ვერ შენიშნეს. ასევე ფილმს დაუწუნეს დრამატურგია და მორალურ-ეთიკური თემების სისუსტე. მიუხედავად ამისა, აღნიშნულმა კინოსურათმა „ოსკარი“ აიღო, რამაც კიდევ უფრო გააღვივა მისადმი ინტერესი.

საბჭოთა კინოს არსებობის ისტორიაში რეკორდული მაჩვენებელი – 87 მილიონ 600 ათასი მაყურებელი დააფიქსირა ბორის დუროვის სათავგადასავლო ფილმმა, „XX საუკუნის მეკობრეები“ (1980).<sup>2</sup> მისი შექმნის იდეა წარმოიშვა საგაზეთო პუბლიკაციიდან, რომელშიც იუწყებოდნენ, რომ ერთ იტალიურ გემს თავს დაესხნენ საზღვაო ბანდიტები. სცენარის ავტორებმა იტალიური ხომალდი შეცვალეს საბჭოთა ტანკერით და ფაბულა ააგეს ჰოლივუდის საუკეთესო შაბლონებზე (დინამიკური თხრობა, სახიფათო ტრიუკები, ხელჩართული ბრძოლები და ასე შემდეგ), რამაც უდავო კომერციული ტრიუმფი მოიტანა.

ალეკსანდრ ალოვისა და ვლადიმირ ნაუმოვის თრილერი, „თეირანი-43“ (1981) იყო საბჭოთა კავშირის, საფრანგეთისა და შვეიცარიის ერთობლივი ნაწარმოები, რომელშიც, საბჭოთა მსახიობებთან ერთად, თამაშობდნენ ევროპული კინოს თვალსაჩინო ფიგურები – ფრანგი ალენ დელონი და ავსტრიელი კურდ იურგენსი. ამგვარმა სამსახიობო გუნდმა, დამაინტრიგებელმა პოლიტიკურმა დეტექტივმა, თვალში საცემმა ვიზუალურმა მხარემ დიდად

<sup>1</sup> Golovskoy, Behind, 1986, p. 61.

<sup>2</sup> Condee, The Imperial, 2009, p. 256.

განსაზღვრა ფილმის წარმატება, თუმცა, მასაც არ აკლდა გამკრიტიკებლები.

წინა ორ ათწლეულში რამდენჯერმე გადაამუშავდა ისტორიული დრამის, „აგონია“ კინოსცენარი და სამჯერ შეეცვალა სახელწოდება. მას 1974-1975 წლებში ელემ კლიმოვი იღებდა. გამზადებული ფილმი არ გაუშვეს კინოგაქირავებაში, ვინაიდან ჩათვალეს კონტრპროპაგანდისტულ პროდუქტად და არსებული ხელისუფლების ნეგატიურ მეტაფორად. 1978 წელს ის დაუბრუნეს ავტორს გადასაკეთებლად. 1981 წელს კლიმოვმა ახალი ვერსია წარადგინა „გოსკინოში“, მაგრამ მისმა მესვეურებმა მიზანშეუწონლად მიიჩნიეს ფილმის ჩვენება უმაღლესი სახელისუფლებო პირებისათვის. იმავდროულად, მოსკოვში ტარდებოდა საერთაშორისო კინოფესტივალი, რომლის სტუმრებმა დაჟინებით მოითხოვეს „აგონიის“ ნახვა და ძალიან მოეწონათ. ამასობაში, სახელმწიფო უშიშროების კომიტეტის მიმართვის საფუძველზე გადაწყდა, რომ კინოსურათს უცხოეთში გაიტანდნენ, რაც მომდევნო წელს განხორციელდა, ხოლო საბჭოთა კინოთეატრებში ის ოთხი წლის შემდეგ გაუშვეს. ასეთმა გაწამაწიამ განაპირობა ფილმის ოთხი ვერსიის არსებობა.

ოსტატურად გაკეთებული „აგონია“ ეხებოდა მანამდე ტაბუირებული თემებს და გადმოსცემდა 1916 წლის რუსეთის იმპერიის ამბებს, დაკავშირებულს ისტორიულ პერსონასთან, გრიგორი რასპუტინთან და მის ურთიერთობას რომანოვების სამეფო ოჯახთან. კლიმოვმა წარმოადგინა შთამაგონებელი სიუჟეტი საინტერესო სარეჟისორო სვლებითა და მომნუსხველი ნატურალისტური სცენებით. კინოსურათმა ღრმა ემოციური და ამაფორიაქებელი კვალი დატოვა აუდიტორიაზე.

1982 წლის ნოემბერში, ბოსტონში (აშშ) ჩატარდა საბჭოთა კინოს კვირეული, რომელსაც ბევრი მაცურებელი დაესწრო. აღმოჩნდა, რომ რიგითი ამერიკელები საერთოდ არ იცნობდნენ ამ კინოპროდუქციას და სიამოვნებით უცქერდნენ თითოეულ კინოსურათს. ასეთი იყო მაშინდელი „ცივი ომის“ პოლიტიკა, რომელიც თანდათან იწყებდა გაღივებას.

ლეონიდ გაიდაის ექსცენტრიკული კინოკომედია, „სპორტლოტო-82“ (1982) გამოდგა წლის ყველაზე შემოსავლიანი ნამუშევარი. აუდიტორია გახალისდა მომხიბვლელი კოლორიტული პერსონაჟების სასაცილო თავგადასავლებით ლატარიის დაკარგული

მომგებიანი ბილეთის მოსაძებნად. მისმა ორიგინალურმა სიუჟეტმა და ფაქიზმა იუმორმა ზუსტად აირეკლა ეპოქა. ოფიციალურ კინოგაქირავებაში გასვლამდე კარგა ხნით ადრე დაიწყო ფილმის ეფექტური სარეკლამო კამპანია, რის შედეგად მრავალი მაყურებელი წავიდა კინოთეატრებში მის სანახავად, ხოლო სახელმწიფო ლატარიის ბილეთების გაყიდვა ორჯერ გაიზარდა. ადგილობრივი კინოკრიტიკა კი შეხვდა კინოსურათს ცივად, თუმცა ამით გაიდაის ავტორიტეტს არაფერი დაშავებია.

1982 წელს იტალიაში გაემგზავრა ანდრეი ტარკოვსკი, რათა შედგომოდა მუშაობას საბჭოთა კავშირის, საფრანგეთისა და იტალიის ერთობლივ ფილმზე, „ნოსტალგია“ (1983). მას აინტერესებდა, ამ ნამუშევარში მოეთხრო სამშობლოდან შორს მყოფი რუსი მწერლის სულიერი მდგომარეობისა და უცხოეთთან ასიმილირების შესახებ. ამაში იგი ხედავდა საკუთარ პატრიოტულ ვალდებულებას. კინოსურათი მან გადაიღო თავისივე მანერით, ფილოსოფიური განსჯის სტილში.<sup>3</sup> მისთვის ხელოვნების დანიშნულება გამოიხატებოდა იმაში, რომ ადამიანი დაფიქრებოდა სიცოცხლის არსს და გაეცნობიერებინა ჭეშმარიტება. „ნოსტალგია“ კანის საერთაშორისო კინოფესტივალზე სამი პრიზი მოიპოვა, მათ შორის, პრიზი საუკეთესო კინორეჟისურისათვის. შემდეგ ტარკოვსკიმ „გოსკინოს“ ხელმძღვანელს მისწერა გრძელი წერილი, რომელშიც გულნატკენი აღნიშნავდა, რომ სამშობლოში მას არად აგდებდნენ და ექცეოდნენ ისე, როგორც კეთროვანს, რომ დაიღალა ამდენი უსამართლობით, შურიტა და სიღარიბით, ამიტომ ითხოვდა იტალიაში შემოქმედებითი მივლინების გახანგრძლივებას კიდევ სამი წლით, რადგან რამდენიმე შეთავაზება უკვე ჰქონდა მიღებული. მისი თხოვნა არ დაკმაყოფილდა, რის გამოც იგი უკან აღარ დაბრუნებულა.

კომიკური პასაჟებით შეზავებული რომანტიკული მელოდრამა, „ვაგზალი ორისათვის“ (1983), რომელიც გადაიღო ელდარ რიაზანოვმა, გარეგნულად თითქოს მსუბუქი ფილმი ჩანდა, მაგრამ დაკვირვებული თვალი უსათუოდ შეამჩნევდა მასში სევდიანსა და დაფიქრებელ შტრიხებსაც. გადამღებმა ჯგუფმა დიდი გარჯა გასწია მეტი ბუნებრიობის მისაღწევად, სუფთა საყოფაცხოვრებო სცენების წარმოსაჩინად და ჩინებულად აღბეჭდა ორი მარტოხელა სუ-

<sup>3</sup> Lawton, Before, 2002, p. 178.

ლიერის (პიანისტისა და ოფიცინტის) მოულოდნელი შეხვედრა, მხურვალე რომანში რომ გარდაისახა. „ვაგზალი ორისათვის“ გამოცხადდა წლის საუკეთესო კინოსურათად როგორც კომერციული მოგების თვალსაზრისით, ისე კინომოყვარულთა მასობრივი გამოკითხვის შედეგად.

„გოსკინოში“ აღიარებდნენ, რომ კინოს კომერციალიზაციამ ვერ გაამართლა. ახალბედა კინორეჟისორები ვერ იდგნენ მოწოდების სიმაღლეზე და თავიანთ შემოქმედებაში ჟანრობრივ მრავალფეროვნებას ვერ ავითარებდნენ. სინამდვილეში ისინი ხელს ჰკიდებდნენ ისეთ კინოპროექტებს, რომლებსაც ბევრი ბიუროკრატიული ბარიერის გავლა არ უწევდათ. ერთ-ერთი მათგანი იყო კარენ შახნაზაროვი, რომლის სადებიუტო მუსიკალური კინოკომედია, „ჯაზიდან ვართ“ (1983) უსაზღვრო პოპულარობით სარგებლობდა ახალგაზრდებში. საერთოდ, ახალგაზრდობის თემატიკაზე შექმნილი ფილმები ყველაზე მეტად ფასობდა მაყურებელში, თუმცა მათშიც გამოჩნდა კრიტიკული მიდგომები სოციალურ, ფსიქოლოგიურ და ზნეობრივ საკითხებზე. ამგვარ პროდუქციას „გოსკინოს“ ჩინოვნიკები ბურჟუაზიულ გადმონაშთებად მიიჩნევდნენ და მოუწოდებდნენ კინოსტუდიებს, ეკეთებინათ ხელისუფლების მიერ გატარებული პოლიტიკური კურსის შესაბამისი ნამუშევრები.

კრიტიკული რეალიზმის მეთოდი გამოიყენა ელდარ შენგელაიამ სატირულ კინოკომედიაში, „ცისფერი მთები, ანუ დაუჯერებელი ამბავი“ (1984) და თამამად ამხილა ის ბიუროკრატიზმი, სამსახურებრივი გულგრილობა, უნიათობა, რაც სუფევდა მავან სახელმწიფო დაწესებულებაში. ფილმი დანანებით მიუთითებდა, რომ საბჭოთა რეალობაში, ამ მიმართებით, ხანგრძლივი დროის განმავლობაში არაფერი გამოსწორებულა და მიანიშნებდა, რომ ამისთანა სენი, სამწუხაროდ, არსებობდა მაშინდელი სოციალისტური განუყოფელ კომპონენტად, რომლისგანაც განკურნება საჭიროც იყო და აუცილებელიც.

რასაკვირველია, სხვა არაერთი საჭირობოროტო პრობლემა იდგა თანამედროვე დღის წესრიგში, რომელთა გამომწვეულებაზე კინემატოგრაფისტები თვალს ხუჭავდნენ. როლან ბიკოვის ეკრანიზაცია, „საფრთხობელა“ (1984) მოურიდებლად შეეწინააღმდეგა ამნაირ დამოკიდებულებას და გაბედულად აჩვენა გამოგნებე-

ლი სისასტიკე საშუალო სკოლაში, თუ როგორ ჩაგრავდნენ დაუნდობელი ბავშვები ახალ თანაკლასელს, 11 წლის უმწეო გოგონას. მსგავსი რამ საბჭოთა კავშირში მანამდე არც კი გაკეთებულა. თავად ბიკოვი, რომელიც დიდებული მსახიობიც იყო, რეჟისორის რანგში წარმატებით მოღვაწეობდა საბავშვო-საყმაწვილო კინოში და კარგად იცნობდა აღნიშნული თაობის მანკიერებებს. კინოსტუდია „მოსფილმში“ ჩაბარებისას მას დააბრალებს, რომ გადაიღო შემზარავი ფილმი, რომელიც პროპაგანდას უწევდა მოზარდებში აგრესიულობის გავლივებას, მოუწოდეს ჰუმანიზმისაკენ და მასალის არსებითი გადამონტაჟებისაკენ. ბიკოვს ინფარქტმა დაარტყა, თუმცა რამდენიმე თვეში ნამუშევარში კორექტივები შეიტანა. მომდევნო ეტაპზე აღიმართა „გოსკინოს“ ბარიერი - მორიგი შენიშვნები, რომლებიც ავტორმა გაითვალისწინა. ბოლოს, „საფრთხობელას“ 525 ასლი დაიბეჭდა და გავრცელდა. ფილმმა შოკი მოჰგვარა აუდიტორიას, საზოგადოებაში სერიოზული ვნებათაღელვა,<sup>4</sup> ხოლო პრესაში, პედაგოგთა და მშობელთა წრეებში გაცხარებული დისკუსია გამოიწვია.

მაღაზიებში გამოჩნდა პირველი სამამულო ვიდეომაგნიტოფონები. მანამდე ასეთი, ოღონდ უცხოური წარმოების აპარატები მხოლოდ ერთეულებს ედგათ სახლებში. შემდეგ გაიხსნა ვიდეოთეკები. „გოსკინომ“ გადაწყვიტა, ისინი მძლავრად აემუშავებინა და აქედანაც მიეღო სახელმწიფოს მოგება, მაგრამ ეს ინიციატივა ჩაფლავდა. ორი წლის შემდეგ ამოქმედდა ვიდეოდარბაზებიც, რომლებშიც აჩვენებდნენ უმეტესად საბჭოთა ფილმებს, თუმცა მათი რიცხვიც ცოტა იყო და მაცურებლისთვის გამოყოფილი ადგილებიც.

კინოს ბიუროკრატებსა და ინტელექტუალებს შორის კონფრონტაციამ, წინა წლებთან შედარებით, უფრო მძაფრი ხასიათი მიიღო. გულქვა ცენზორებს მიაჩნდათ, რომ ინტელექტუალი კინორეჟისორების თვითგამოხატვა, საავტორო მანერა ამახინჯებდა თანამედროვეობის რეალურ სურათს, რისთვისაც მათ ადანაშაულებდნენ პესიმიზმსა და ფორმალიზმში, უწუნებდნენ მთავარი გმირების საქციელს, ხოლო ფილმებს ნათლავდნენ ზედმეტად გაწევილ, უაზრობებით გადატვირთულ ნაწარმოებებად.

<sup>4</sup> Rollberg, Historical, 2009, p. 128.

1985 წლის მარტში შეიცვალა საბჭოთა კავშირის უმაღლესი ხელისუფლება, რომელმაც მალე წამოიწყო ლიბერალური პოლიტიკა და სისტემის რადიკალური რეფორმაცია. ეს შეეხო კინოსაც, რაზეც ზოგიერთმა კინემატოგრაფისტმა პროტესტი კი გამოთქვა, თუმცა - ამაოდ. კინოხელოვანთა საზოგადოებაში იმატა შეშფოთებამ მაყურებლის კლებასთან, საბჭოთა ფილმების ნდობის დაკარგვასთან, ერთმანეთის მიმართ ურწმუნობასთან და გავლენიან კლანებად დაყოფასთან დაკავშირებით.

ომის თემატიკა ყოველთვის მომგებიანად ითვლებოდა, ვინაიდან აუდიტორია სულ ითხოვდა მის სხვადასხვანაირ ინტერპრეტაციებს. ელემ კლიმოვის ისტორიულმა დრამამ, „მოდი და უყურე“ (1985) რამდენჯერმე განიცადა ცენზურის რევიზია, სანამ დაუშვებდნენ კინოგაქირავებაში. მისი სიუჟეტი ასახავდა მოზარდის თვალთ დანახულ ომის საშინელებებს და იწვევდა შემაძრწუნებელ ასოციაციებს. ფილმმა მოსკოვის საერთაშორისო კინოფესტივალის მთავარი პრიზი მიიღო.

1986 წლის მაისში გაიმართა კინემატოგრაფისტთა კავშირის მეხუთე ყრილობა, რომელზეც იყო ბევრი თვითკრიტიკა, უადგილო რეპლიკები, ხმაური, ცალკეული მომხსენებლისადმი აგრესია და ა. შ. მოხდა სოლიდური გადაადგილებები ამ ორგანიზაციის გამგეობასა და სექციებში. არაერთი ბიუროკრატი ჩანაცვლეს პროგრესულად მოაზროვნე პერსონებით. ფაქტობრივად, საბჭოთა კინოს ინტელიგენციის უმრავლესობამ უნდობლობა გამოუცხადა უწინდელ ნორმებს და მოითხოვა ძირეული რეფორმები. ყრილობის დასრულებიდან რამდენიმე დღეში დაფუძნდა საკონფლიქტო კომისია, რომელსაც დაევალა თაროზე შემოდებული კინოსურათების რეაბილიტაცია და, შეძლებისდაგვარად, ცენზურის მიერ დაჭრილ-დაჩეხილი ფილმების სარეჟისორო ვერსიების აღდგენა.

ამგვარმა ქმედითმა წამოიწყო პოზიტიური სარგებელი მოიტანა. ეკრანებზე გავიდა ის ნამუშევრები, რომლებიც ადრე გადაიღეს, მაგრამ, სხვადასხვა მიზეზით, ცენზურამ დაბლოკა. ერთ-ერთი იყო გლებ პანფილოვის შვიდი წლის წინ გასრულებული ფილმი, „თემა“ (1986), რომლის მთავარი პერსონაჟი, განთქმული დრამატურგი ჩადიოდა პატარა პროვინციულ ქალაქში, რათა შთაგონების წყარო მოეძიებინა ახალი პიესისათვის. იგი სულაც არ წარმოადგენდა ჰეროიკული აურის პიროვნებას და არც მიღებულ ნორმა-

ტიულ ეთიკას ექვემდებარებოდა.<sup>5</sup> მომდევნო წელს კინოსურათმა დასავლეთ ბერლინის საერთაშორისო კინოფესტივალის მთავარი პრიზი, „ოქროს დათვი“ დაიმსახურა.

კინოთეატრებში გაუშვეს თენგიზ აბულაძის რამდენიმე წლით აკრძალული ფსიქოლოგიური დრამა, „მონანიება“ (1986), რომელშიც გადმოიცა ხელოვანი ინდივიდის უშიშარი გამოსვლა ძალმომრეობის წინააღმდეგ. ავტორმა მაღალმხატვრული არტისტიზმით აბსურდის ელემენტები შეახამა სიურრეალიზმის კომპონენტებთან და მიანიშნა, რომ მოუნანიებლად არ არსებობს განწყობენა. მან თავისებურად გამოიკვლია დიქტატურის არსი, მისგან ჩაგრული ადამიანების სვე-ბედი. კინოსურათმა მნახველზე წარუშლელი შთაბეჭდილება დატოვა. მას გადაეცა კანის საერთაშორისო კინოფესტივალის ჟიურის დიდი პრიზი.

შეიცვალა „გოსკინოს“ ხელმძღვანელობაც. ამის მიუხედავად, კიდევ უფრო გაღვივდა დაპირისპირება მასა და კინემატოგრაფისტთა კავშირს შორის. თუკი „გოსკინო“ ადრე სრული პასუხისმგებელი იყო ფილმების დაფინანსებაზე, წარმოებასა და გავრცელებაზე, იდეოლოგიურ ცენზურაზე, ამჯერად, კინოსტუდიებს მიეცა მეტი უფლება, თავად გადაეწყვიტათ წლიური გეგმები და მომზადებულიყვნენ თვითდაფინანსებაზე გადასასვლელად. გაუქმდა ბევრი ბიუროკრატიული საფეხური, თუმცა თაროზე შემოდება დარჩა პრაქტიკაში.

1987 წლისათვის ქვეყანაში მუშაობდა 5257 კინოთეატრი, მაგრამ აუდიტორიის სიმწირეს განიცდიდა. ფუნქციონირებდა რამდენიმე ათეული კინოსტუდია, რომლებშიც არა მარტო მხატვრულ, არამედ სატელევიზიო ფილმებსაც აკეთებდნენ. ელდარ რიზანოვს მიჰყავდა ტელეგადაცემა, „კინოპანორამა“, რომელსაც მილიონობით კინომოყვარული უყურებდა. გეგმური კინოეკონომიკა თანდათანობით იცვითებოდა, ხოლო კინორეჟისორებმა პროდიუსერობა სცადეს და გამალებით ეძებდნენ ინვესტორებს.

მუსიკალურ კინოკომედიად გამოცხადებული „ადამიანი კაპუცინების ბულვარიდან“ (1987), რომელიც გადაიღო ალა სურიკოვამ, რეალურად იყო პაროდია ვესტერნზე. ეს მსუბუქი, ლაღი, მხიარული და სასიამოვნოდ საცქერელი კინოსურათი, ჩინებული სამსახიობო ანსამბლითა და დახვეწილი სიუჟეტით, მაყურებელს

<sup>5</sup> Beumers, A History, 2009, p. 171.

მოუთხრობდა ამერიკულ „ველურ დასავლეთში“ პირველი კინოპარატის გამოჩენაზე. მან რიხიანად გააშარჟა ჟანრის შაბლონები, მახვილონივრული დიალოგებითა თუ რეპლიკებით მოხიბლა მაყურებელი.

საბჭოთა კინოში კოლექტიური იდენტობის იდეა კრიზისში შევიდა და მეტი ყურადღება მიექცა პიროვნებას, მის ინდივიდუალიზმს, სოციალურ სინამდვილეს, გარემოცვას და არა შელამაზებულ ამბებს. მომრავლდა ისეთი კინოსურათები, რომლებიც შეიცავდნენ თემებს ძალადობაზე, ნარკოტიკებზე, ალკოჰოლიზმზე. მათი ავტორები ამას თვლიდნენ დასავლურ კინოსთან ღირსეულ გაჯიბრებად, მაგრამ ამგვარი ნამუშევრები არაფრად ვარგოდა. გასართობ კინოპროდუქციას მიჩვეული აუდიტორია მათ აღარ ეტანებოდა.

ახალგაზრდა ქალის შეუფარავი თავგადასავალი წარმოინდა ვასილი პიჩულის ფილმში, „პატარა ვერა“ (1988), რომელიც ეროტიკულ ნამუშევრად მოინათლა,<sup>6</sup> ვინაიდან მასში, პირველად საბჭოთა კინოში, გადაიღეს ღია ინტიმური სცენა. ამას გარდა, მან სრულიად განსხვავებული განწყობა გააჩინა საოჯახო დრამის პერსპექტივებისა და თაობათა კონფლიქტის წინ წამოწევით.

1988 წელს მოსკოვში გაიხსნა კინოცენტრი. ამ კომპლექსში შედიოდა საკონცერტო და სალექციო დარბაზები, კინოთეატრები, კინოს მუზეუმი და სტამბა (ჩაფიქრებული იყო მისი ფილიალების გაკეთება მოკავშირე რესპუბლიკებშიც). კინოცენტრი მიზნად ისახავდა მაყურებლის კულტურული კონდიციების ამაღლებას, ჰუმანისტური იდეებისა და დემოკრატიული პრინციპების გავრცელებას და ასე შემდეგ. ამავე ხანებში ჩატარდა პირველი საკავშირო კინობაზრობა, რომელმაც, ფაქტობრივად, ფუჭად ჩაიარა.

სოციალური რეალიზმის ახლებური ნიმუში გამოდგა პიოტრ ტოდოროვსკის კინოსურათი, „ინტერგოგონა“ (1989) – ტაბუირებული თემატიკის მკვეთრი გარღვევა, სტერეოტიპების უტყუარი ჩამოშლა. მისი მთავარი პერსონაჟი ორსახოვან ცხოვრებას ეწეოდა – მუშაობდა ექთნად და უცხოელების მომსახურე მეძავად. იგი ოცნებობდა საზღვარგარეთ გათხოვებაზე, იდილიურ ოჯახსა და რესპექტაბელურ ყოფაზე.

მრავალი ადამიანი გამოთქვამდა წუხილს კინოპროდუქციის მოსაბეზრებელი და უღიმღამო ხასიათის გამო. აღარავის მოსწონ-

<sup>6</sup> Nochimson, World, 2009, p. 102.

და უსაგნო სიუჟეტების შემცველი ფილმები. ფუძნდებოდა ახალი კინოსტუდიები, თუმცა სასიკეთო შემობრუნება არაფერს ეტყობოდა. ორი წლის შემდეგ საბჭოთა კავშირი დაიშალა, გაუქმდა დაფინანსებისა და კინოგაქირავების ერთიანი სისტემები, რამაც საბოლოო წერტილი დაუსვა საბჭოთა კინოს.

#### გამოყენებული ლიტერატურა:

- Beumers B., A History of Russian Cinema, Oxford, 2009.
- Condee N., The Imperial Trace. Recent Russian Cinema, Oxford, 2009.
- Golovskoy, Valery. Behind the Soviet Screen: the Motion Picture Industry in the USSR, 1972-1982, Ann Arbor, 1986.
- Lawton A., Before the Fall: Soviet Cinema in the Gorbachev Years, Washington, 2002.
- Nochimson M., World on Film, Malden, 2009.
- Rollberg P., Historical Dictionary of Russian and Soviet Cinema, Lanham, 2009.

**თამთა თურმანიძე,**  
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ასისტენტ პროფესორი  
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და  
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

## **1980-იანი წლების ქართული კინო: შიშები, იმედები და წინათვრდობა**

### **რეზიუმე**

1980-იანი წლების ქართული კინო, ერთი მხრივ, გადმოსცემს საბჭოთა კავშირის არსებობის ბოლო ათწლეულის პირველი ნახევრის განწყობას – უძრაობის ხანას, თავისი მოჩვენებითი სტაბილურობითა და კეთილდღეობით, რეალურად კი ეკონომიკური და იდეური კრიზისით. ამავე დროს, იმ პერიოდის ქართულ ფილმებში იგრძნობა ცვლილებების ერთგვარი მოლოდინი და წინათვრდობა, გარღვევის აუცილებლობა და სისტემის დანგრევითვის მზაობა. სტატიაში განხილული კონკრეტული ფილმების ანალიზი სწორედ ამ თემების კვლევას ისახავს მიზნად.

1984 წელს ეკრანებზე გამოვიდა ორი „ფილმი-წინასწარმეტყველება“: გიორგი შენგელაიას „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა“ და ელდარ შენგელაიას „ცისფერი მთები, ანუ დაუჯერებელი ამბავი“. პირველ ფილმში ასახულია შიშით დათრგუნვილი საზოგადოება, რომელშიც ახალგაზრდა ფოლკლორის შემკრთვებელი მითითური მხსნელი ჰგონიათ.

ფილმის გმირები, განათლებული და კარგი ხალხია, ყველა მათგანი ცვლილებას ელოდება, მაგრამ არ ჰყოფნით გამბედაობა, რომ თავად მოიმოქმედონ რაიმე. საბოლოოდ ამ შიშს ისინი დაღუპვამდე მიჰყავს. ფილმმა ბერლინის კინოფესტივალზე „ვერცხლის დათვის“ პრიზი მოიპოვა. ელდარ შენგელაის „ცისფერი მთები“ გროტესკულ-სატირული ენით გვიჩენებს გამოგონილ რედაქციას, სადაც ერთი და იგივე გარემოებები წრეზე ტრიალებს და საქმის გაკეთება არავის უნდა. 1984 წელს საზოგადოება ფილმს სამსახურებრივი გულგრილობის სატირად აღიქვამდა; დღეს კი ის საბჭოთა სახელმწიფოს დაშლის მეტაფორად იკითხება.

იმ პერიოდის ქართული კინოს ისტორიაში განსაკუთრებელი ადგილი ეთმობა თენგიზ აბულაძის „მონანიებას“ (1984, პრემიერა 1986). ფილმი, სამი თაობის – ტირანი მამის, კონფორმისტი შვილისა და სიმართლესთან თვალგასწორებული შვილიშვილის – ამბის მეშვეობით, პრაქტიკულად, საბჭოთა საქართველოს მთელ ისტორი-

ას ჰყვება: სტალინური რეპრესი-  
ებიდან შემგუებლობამდე და ბო-  
ლოს გამოფხიზლებამდე. ფილმი  
ეგზისტენციალურ კითხვას სვამს:  
შიეძლება თუ არა განახლება წარ-  
სულის გააზრებისა და მონანიების  
გარეშე. 1987 წლის კანის კინოფეს-  
ტივალზე „მონანიება“ სამი პრეს-  
ტიჟული პრიზის მფლობელი გახ-  
და: „გრან პრის“, ფიპრესის ჯილ-  
დო და ეკუმენისტური ჯურის პრიზი.

სტატია ასევე განიხილავს რე-  
ზო ესაძის „ნეილონის ნაძვის ხეს“  
(1985) და ალექსანდრე რეხვიაშვი-  
ლის „საფხურს“ (1985). პირველი  
ახალი წლის ღამის ავტობუსში გა-  
მოკეტილი, ერთმანეთისადმი გა-  
თიშული ადამიანების მიკრომო-  
დელს გვიჩვენებს - საზოგადოებას,  
რომელიც სიყვარულისა და სით-

ბოს გარეშე ვერ გადარჩება. მეო-  
რე - კაფკასეული ციკლური გამე-  
ორებით - გვიჩვენებს ახალგაზრდა  
კაცს, რომელიც ჩაკეტილი წრიდან  
გაქცევას ცდილობს. ორივე ფილმი  
სისტემის სტაგნაციას ასახავს.

საბჭოთა ცენზურის გვერდის ავ-  
ლის სტრატეგიებით - ალეგორიით,  
მეტაფორით, სატირით და დროითი  
დისტანცირებით - ქართული კინო  
ახერხებდა ისეთი სოციალური სი-  
მართლის გამოხატვას, რომელიც  
სხვა შემთხვევაში მიუწვდელი იქ-  
ნებოდა. როგორც ელდარ შენგე-  
ლაია აღნიშნავდა: „ქართულმა  
კინომ დამოუკიდებლობა უფრო  
ადრე მოიპოვა, ვიდრე ჩვენმა ქვე-  
ყანამ - სახელმწიფოებრიობა“.\*

*საკვანძო სიტყვები: ქართული საბჭოთა კინოს ისტორია, თენგიზ  
აბულაძე, ელდარ შენგელაია, გიორგი შენგელაია,  
პოლიტიკური ალეგორია, კულტურული წინასწარმეტყველება,  
მონანიება.*

1980-იანი წლები ის პერიოდია, როდესაც ქართულ კინოზე სა-  
უბრისას განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს ისტორიული კონ-  
ტექსტი. XX საუკუნის 80-იანი წლები საბჭოთა კავშირის არსებო-  
ბის ბოლო ათწლეულია, რომელსაც ქვეყანა ეგრეთ წოდებული  
„უძრაობის ხანით“ შეხვდა, როდესაც საბჭოთა კავშირის სათავეში  
თითქმის ოცი წლის განმავლობაში ლეონიდ ბრეჟნევი იმყოფებო-  
და. გარეგნულად კრიზისი ჯერ არ იგრძნობოდა, ქვეყანა თითქოს  
სტაბილურობასა და კეთილდღეობაში ცხოვრობდა, მაგრამ ამ პე-  
რიოდში თითქმის შეწყდა ეკონომიკის განვითარება, კრიზისი იყო

\* რადიო თავისუფლება, ელდარ, 2013.

აგრარულ სექტორშიც. სწორედ „უძრაობის ხანის“ სტაგნაციის შედეგები აისახა მოგვიანებით, იმ ეკონომიკურ პრობლემებში, რომლებმაც იდეურ დაპირისპირებაზე არანაკლებად იმოქმედა საბჭოთა კავშირის დაშლის პროცესზე.

კინოკრიტიკოს გოგი გვახარიას თავის სტატიაში მოჰყავს სერგეი ეიზენშტეინის სიტყვები, იმის შესახებ, რომ „ხელოვანი - წინასწარმეტყველი უნდა იყოს, იგი უნდა გრძნობდეს, როგორ ვითარდება ისტორია, რა მოხდება ამ სამყაროში“<sup>1</sup> - ეს სიტყვები ზუსტად შეესაბამება 1980-იანი წლების პირველი ნახევრის ქართული კინოს ხასიათს, რადგან იმ პერიოდში შექმნილმა ფილმებმა, შეიძლება ითქვას, ერთგვარად „იწინასწარმეტყველეს“ ის პროცესები, რომლებიც შემდეგში განვითარდა საბჭოთა კავშირსა თუ საქართველოში.

1984 წელს ეკრანებზე გამოდის ორი „ფილმი - წინასწარმეტყველება“ - გიორგი შენგელაიას „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა“ და ელდარ შენგელაიას „ცისფერი მთები ანუ დაუჯერებელი ამბავი“. ერთ მათგანში ქარიშხლის წინა სიმშვიდე და ცვლილებების მტანჯველი მოლოდინი იგრძნობა, მეორეში კი, მეტაფორულად ხდება თავად სისტემის ნგრევა.

„ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობის“ მოქმედება XX საუკუნის დასაწყისში 1905 წლის ჩახშობილი რევოლუციის შემდეგ ვითარდება. თავიდან ცუდს თითქოს არაფერი მოასწავებს, ახალგაზრდა კაცს - ნიკუშა ჩაჩანიძეს განუზრახავს წავიდეს ექსპედიციაში, სოფელ-სოფელ იაროს და ხალხური მუსიკის ნიმუშები შეაგროვოს. მაგრამ მიუხედავად ამ განზრახვის უვნებელობისა, რაღაც ჩასაფრებული საფრთხის მოლოდინი არ გტოვებს მთელი ფილმის განმავლობაში. მწერალმა და პუბლიცისტმა, აკაკი ბაქარძემ შენგელაიას ფილმისადმი მიძღვნილ სტატიაში ამ მდგომარეობას „ავის მოლოდინით სავსე მყუდროება“ უწოდა.<sup>2</sup>

ეს მყუდროება რომ მოჩვენებითია, ნიკუშას მოგზაურობის პირველივე დღეს გამოვლინდება. სოფლის იდილიურ სურათს წყაროსთან, თითქმის სასიკვდილოდ ნაცემი კაცის დანახვა არღვევს. თითქმის ყველგან, სადაც კი ნიკუშას მისვლა უწევს, მას რაღაც შეთქმულების ორგანიზატორად მიიჩნევენ და არავის სჯერა,

<sup>1</sup> გვახარია, თენგიზ, რადიო თავისუფლება, 2004.

<sup>2</sup> ბაქარძე, კინო, 1989, გვ. 215.

რომ ის მხოლოდ ფოლკლორის უვნებელი შემგროვებელია. ნიკუშას გარშემო უცნაური ამბები ხდება, მასპინძლები უცნაური მინიშნებებით ესაუბრებიან და მისგან მოქმედებისაკენ მოწოდებას ელიან. ნიკუშას მადევართა წრე ნელ-ნელა ვიწროვდება, თითქმის ყველა მის მასპინძელ სახლში, მისი წასვლის შემდეგ დამსჯელი რაზმი მიდის და ერთმანეთის მიყოლებით უსწორდება ადამიანებს, თან ყოველ ჯერზე უფრო სასტიკად - „ჯერ ცემა, მერე მკვლელობა, თავდასხმა, ცეცხლის მოკიდება-გადაწვა, ტოტალური დაჭერა“.<sup>3</sup>

ნიკუშას დროებითი მასპინძლები შიშით დათრგუნვილი საზოგადოებაა, რომელსაც თავად დაუკარგავს ქმედების უნარი და სურს, რომ სხვამ იტვირთოს მხსნელის როლი. ამიტომაც ჰკონიათ ფოლკლორის შემგროვებელი სათვალისანი მფრთხალი ინტელიგენტი არარსებული შეთქმულების თავკაცი - „ამ ადამიანებს ენატრებათ თავისუფლება. დიდი სურვილი აქვთ, თავი დააღწიონ გარემოებას, რომელშიც მოაქცია დრომ და უღონობამ, გამოვიდნენ ჩიხიდან, იხსნან თავი, მაგრამ არა საკუთარი ძალ-ღონით, არამედ ვიღაცის საშუალებით. ვინ არის ეს ვიღაც არც მათ იციან. მაგრამ ხომ არ შეიძლება ყველაფერი გაიყინოს, გაქვავდეს, უძრავად იდგეს ერთ ადგილას? ბუნების (და საზოგადოების) სიცოცხლის ძირითადი ნიშანი მოძრაობაა, დინებაა. მაშასადამე, ეს გაშეშებული, უძრავი ყოფაც უნდა ამოძრავდეს, აბობოქრდეს. გამოჩნდეს ვიღაც, ვინც მოიტანს იმედს, ვინც იცის, იქნებ ხსნასაც და მყუდროებასა და მოლოდინში უნებლიეთ დაიბადება ცრუ იმედი“ - წერს აკაკი ბაქრაძე თავის წერილში.<sup>4</sup>

ფილმის ფინალი, სადაც ნიკუშას მასპინძლებს, კეთილშობილ, ჭკვიან, ლამაზ და უდანაშაულო ხალხს, ყველას ერთად მიერეკებიან დასახვრეტად, კიდევ ერთხელ მოწმობს, რომ შიში, დუმილი და საკუთარ სახლში ჩაკეტვის მოჩვენებითი მყუდროება ვერავის იხსნის და თუ შენ გარშემო არსებული რეალობის შეცვლა გსურს, თავად უნდა იმოქმედო და არა მითიურ მხსნელს დაელოდო. „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა“ მნიშვნელოვანი საერთაშორისო ჯილდოთი აღინიშნა - ფილმმა ბერლინის კინოფესტივალზე „ვერცხლის დათვი“ მოიპოვა.

<sup>3</sup> ბაქრაძე, კინო, 1989, გვ. 216.

<sup>4</sup> იქვე, გვ. 218.

თითქოს უცნაურია, როგორ შეიძლებოდა საბჭოთა ცენზურას უყურადღებოდ დაეტოვებინა მსგავსი შინაარსის ფილმები. მაგრამ როგორც რადიო „თავისუფლებისთვის“ მიცემულ ინტერვიუში რეჟისორი ელდარ შენგელაია აღნიშნავს: „ხანდახან ცენზურა იმარჯვებდა, ხანდახან – ჩვენ. რაღაც ხრიკებსაც მივმართავდით ხოლმე...“<sup>5</sup>

გიორგი შენგელაიას „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობის“ შემთხვევაში ეს დროით დისტანცირება იყო, ის ათწლეულები, რომლებიც ამორებს XX საუკუნის დასაწყისში მომხდარ ამბავს ამავე საუკუნის ფინალში, იმავე ტერიტორიაზე მიმდინარე მოვლენებისგან. შენგელაიას მიერ ნახსენები ხრიკები უმეტესად ის მეტაფორულ-ალეგორიული ენა იყო, რომელიც დამახასიათებელი გახლდათ საბჭოთა პერიოდის ქართული კინოსთვის. იგავური ენა, რომელიც ინტერპრეტაციის მრავალფეროვნებას იძლეოდა და რომლის მიღმაც ძირითადი სათქმელის დამალვა იყო შესაძლებელი.

სიმართლის დაუსჯელად თქმის კიდევ ერთ საშუალებას ქართული კინოსთვის დამახასიათებელი იუმორი და თვითირონია წარმოადგენდა. სწორედ გროტესკამდე მისული სატირით გამოირჩევა ელდარ შენგელაიას ფილმი „ცისფერი მთები ანუ დაუჯერებელი ამბავი“.

ფილმის მოქმედება ვითარდება რედაქციაში, სადაც, რეალურად, არავინ მუშაობს და ყველა მხოლოდ ქმნის დასაქმებულობის შთაბეჭდილებას. სწორედ აქ მიდის ფილმის მთავარი გმირი სოსო, თავისი რომანით და იწყება მისი დაუსრულებელი სიარული სხვადასხვა რედაქტორებთან ოთახებში, სადაც სოსოსთვის და საქმისთვის არავის სცალია – ბატონი იროდიონი მუდმივად შვებულებაში გასვლაზე საუბრობს, მის სეიფში კი, ხელნაწერების ნაცვლად, მოსახარში კვერცხები ინახება, ბატონი შუქრი სამუშაო საათებში ფრანგული ენის სწავლით არის გაკავებული, ახალგაზრდა რედაქტორები ჭადრაკის თამაშში კლავენ დროს, თავად დაწესებულების დირექტორი კი, მუდმივად ბანკეტებსა და პლენუმებზეა გადაკარგული, სამსახურში ხანმოკლე შემორბენებისას კი, ყველა შეკითხვას დაუფიქრებლად პასუხობს – „ძალიან კარგი“. ფილმში ერთი მთლად საოცარი პერსონაჟიც არის, სახელად „გივი“. ის

<sup>5</sup> რადიო თავისუფლება, ელდარ, 2013.

არასდროს არის სამსახურში. მის კარებზე კი პერიოდულად ორი ზორბა კაცი აკაკუნებს ძახილით „გივი, ჩვენ ვართ, გივი“. ამ რედაქციაში, რომელიც სამსახურებრივი გულგრილობის, უძრაობისა და ბიუროკრატიის განსახიერებაა, ძალიან სიმბოლურად მუდმივად ფუჭდება ლიფტი. ამ ლიფტში კი ასევე მუდმივად იჭედება ერთ-ერთი ასაკოვანი, პათივსაცემი რედაქტორი ბატონი ვასო, რომელიც მთელი ფილმის მანძილზე უიმედოდ ცდილობს გაატანინოს თავისი ოთახიდან სამუშაო მაგიდის თავზე დაკიდებული უზარმაზარი ტილო გრენლანდიის გამოსახულებით.

ფილმის მოქმედება ერთგვარად რონდოს პრინციპით არის აგებული, ეს არის წრეზე მოძრაობა, სადაც მთავარი თემა რეფრენად მეორდება სხვა, არაძირითად თემებთან მონაცვლეობით. ცნობილი ქართველი კომპოზიტორის, გია ყანჩელის, იდილიური მელოდიის ფონზე რედაქციის ფანჯრებს მიღმა ერთმანეთს ცვლის წელიწადის დროები, ხან წვიმს, ხან თოვს, ხან მზე ანათებს და სო-სოც დაუღალავად აკითხავს მის მიერ დატოვებულ რომანს, რედაქციის ოთახების ბინადრებიც დაახლოებით იგივე მდგომარეობაში ხვდება და ყოველ ჯერზე აღმოჩნდება, რომ მისი ნაწარმოები არავის წაუკითხავს.

1984 წელს, როდესაც „ცისფერი მთები“ ეკრანზე გამოვიდა, უმეტესობამ ფილმი აღიქვა როგორც სატირა სამსახურებრივ გულგრილობაზე, უნიათობასა და ბიუროკრატიზმზე. მითუმეტეს, რომ ფილმის გადაღებამდე ცოტა ხნით, ადრე იური ანდროპოვის ბრძანებით, მთელ საბჭოთა კავშირში დაიწყო ბრძოლა უსაქმურობასთან, ზოგჯერ საკმაოდ გროტესკულადაც, მაგალითად, მილიცია ამოწმებდა დღის კინოსეანსების მაცურებლებს, სამსახურიდან გამოპარული თანამშრომლების აღმოსაჩენად. მთელი ქვეყანა იცინოდა „ცისფერი მთების“ რედაქციის აბსურდულ ყოფაზე, ფილმის პერსონაჟების დამახასიათებელი ფრაზები კი საოცრად პოპულარული გახდა საზოგადოებაში და დღემდე ერგება თითქმის ყველა ცხოვრებისეულ სიტუაციას.

მაგრამ ხელოვნების ნაწარმოებს ერთი უცნაური თვისება აქვს, თუ ეს ნამდვილად ხელოვნებაა - ის ავტორისაგან დამოუკიდებლად განაგრძობს ცხოვრებას და მასში, დროის ცვლილების შესაბამისად, ახალი იდეებიც ჩნდება. დღეს „ცისფერი მთების“ რედაქციის შენობა აღიქმება, როგორც საბჭოთა სახელმწიფო სისტემის

მოდელი. სახელმწიფოსი, რომლის დანგრევაც გარდაუვალია, მაგრამ იქ მცხოვრები ადამიანები ნაკლებად გრძნობენ ამას. გოგი გვახარიას ამრით: „ცისფერი მთები“ არის ფილმი-წინასწარმეტყველება. თბილისის რომელიღაც რედაქციის თანამშრომლები აქ იმდენად შეჭგუებიან საპყრობილეში ცხოვრების რიტმს, იმდენად ჩართული არიან ამაოებაში, რომ საერთოდ ვერ გრძნობენ მოახლოებულ კატასტროფას, იმ შენობის დანგრევის საფრთხეს, რომელშიც ფუსფუსებენ“.<sup>6</sup> ფილმის ფინალში კი შენობა მაინც ინგრევა, თან ინგრევა სწორედ სოსოს იმ ავადსახსენებელი რომანის გარჩევაზე, რომელზეც თავად ავტორის მოწვევა დაავიწყდათ. შეშინებული თანამშრომლები ერთმანეთს ასწრებენ დერეფანში გაქცევას. ბატონი ვასო კი, სწორედ გრენლანდიის უზარმაზარი ტილოს ქვეშ აღმოჩნდება მოქცეული.

გამოსავლისა და გადარჩენის გზის ძიებაში მყოფი საზოგადოება ნაჩვენები რეჟისორ რეზო ესაძის ფილმში „ნეილონის ნაძვის ხე“ (1985). ახალი წლის წინა ღამეს ერთ ავტობუსში აღმოჩენილი მგზავრები გარკვეულწილად ქმნიან საზოგადოების მიკრომოდელს, საზოგადოებისა, რომელიც უმიზნოდ, უსიხარულოდ და უსიყვარულოდ მიჰყვება ცხოვრების დინებას.

ფილმის დასაწყისში ვხედავთ სიცივისაგან გაყინულ, მოზუზულ ადამიანებს, რომლებიც რომელიღაც პერიფერიულ გაყინულ და ჭუჭყიან ავტოსადგურში ელოდებიან ავტობუსს. ყველა მათგანი ჩქარობს, ყველას უნდა, რომ ახალ წელს საკუთარ სახლში შეხვდეს. ამ სიჩქარესა და საკუთარ ყოველდღიურობაში ჩაკეტილ ადამიანებს არ სცალიათ ერთმანეთისთვის, მათ გულებში არ დარჩა ადგილი თანაგრძნობისა და სიყვარულისთვის. ზამთრის პირის გაყინული და ჭუჭყიანი პეიზაჟი თავიდანვე ტოვებს გათიშულობისა და მარტოობის განცდას. გათიშულობის შეგრძნებას ამ ადამიანების ერთმანეთისადმი დამოკიდებულებაც აძლიერებს – პირველივე კადრებში ვხედავთ ცოლ-ქმრის ჩხუბს, იქვე ვიღაც სამი კაცი ურჩევს ერთმანეთს საქმეს, მოსაცდელ დარბაზში მსხდომი შემთხვევითი მგზავრებიც საკუთარ საფიქრალეებში არიან ჩაძირულები – ვიღაც ქალი წუხს, რომ ქმარი გაუწყრება დაგვიანების გამო, გამოსწორებელი ლოთი დადის აქეთ-იქეთ და ყველას ლანძღავს, ვიღაცები ბანქოს თამაშში კლავენ დროს, ასაკოვანი ქალი სხვის

<sup>6</sup> გვახარია, გიორგი, რადიო თავისუფლება, 2020.

საუბრებს აყურადებს... არავის ყოფნის მოთმინება ერთმანეთთან ურთიერთობისთვის, პირიქით, ისინი აგრესიით არიან სავსენი.

ფილმში არ არის გამოკვეთილი ერთი კონკრეტული მთავარი გმირი, აქ სხვადასხვა სოციალური ფენის ადამიანებს მოუყრიათ თავი, ისინი განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან პროფესიითა თუ წარმომავლობით, სხვადასხვა დიალექტსა და კილოზე საუბრობენ. ავტობუსიდან ჩავდებული მგზავრის საძებნელად დაბრუნდებიან, იმ მგზავრის, რომელიც მანამდე თავადვე გააგდეს უაზრო აგრესიის გამო. წამიერად მათში თითქოს თანაგრძნობა, სინდისი და სინანული გაიღვიძებს. მაგრამ ეს მაინც ძალიან მყიფე, დროებითი ერთიანობაა. ფილმის ფინალში ჩვენ ავტობუსის მგზავრებს კვლავ გზაში ვტოვებთ, რადგან სიყვარულისა და სიბოროს გარეშე გათითოკაცებულმა და წინააღმდეგობის გაწევის უნარწარმეულმა ადამიანებმა შეუძლებელია გზა ერთად გალიონ და დანიშნულების ადგილამდე ანუ სახლამდე მიაღწიონ.

ნამდვილ მოვლენად და გარდაქმნის ეპოქის ერთგვარ სიმბოლოდ იქცა 1984 წელს რეჟისორ თენგიზ აბელაძის ფილმი „მონანიება“. ეს სურათი რეჟისორის ტრილოგიის მესამე ნაწილს წარმოადგენდა, მანამდე მას ჰქონდა გადაღებული „ვედრება“ (1967) და „ნატვრის ხე“ (1976), ამ სამ საკმაოდ განსხვავებულ ფილმს სიკეთისა და ბოროტების ურთიერთდაპირისპირების მარადიული თემები აერთიანებს.

აბელაძის ფილმი, მიუხედავად კონკრეტული ალუზიებისა, გარკვეულწილად იგავია, პირობითი ქალაქითა და გმირებით, რომელთა მიღმაც მთელი XX საუკუნის ქართული ისტორია იკითხება. კვდება ქალაქის ყოფილი თავი ვარლამ არავიძე, ძალიან გავლენიანი და პატივსაცემი პიროვნება. ვარლამის პომპეზურ დაკრძალვაზე მთელი ქალაქი მიდის მისთვის პატივის მისაგებად. მაგრამ იმავე ღამეს ვიღაც ამოთხრის ვარლამის გვამს საფლავიდან და ოჯახს ეზოში მიუდებს. მას ხელახლა დაკრძალავენ. ასე რამდენიმეჯერ მეორდება, ვიდრე, ბოლოს და ბოლოს, დამნაშავეს არ ჩაუსაფრდებიან სასაფლაოზე და დაიჭერენ, მას თოფით დაჭრის ვარლამის შვილიშვილი ახალგაზრდა თორნიკე. ყველასთვის გასაოცრად, დამნაშავე აღმოჩნდება ქალი – ქეთევან ბარათელი, რომელიც სასამართლო პროცესზე ყვება თავისი ცხოვრების ამბავს და იმასაც, თუ ვინ იყო სინამდვილეში ყველასთვის პატივსაცემი ვარლამ არავიძე და რა გზებით მოიპოვა მან ძალაუფლება.

ქეთევან ბარათელის მოთხრობილს 1930-იან წლებში გადავ-  
ყავართ, როდესაც ვარლამ არავიძე ქალაქის თავად დაინიშნა.  
„მონანიების“ შემქმნელებმა საბჭოთა კინოში პირველებმა გაბე-  
დეს სტალინის დროინდელი რეპრესიების შესახებ ასე ღიად სა-  
უბარი. მხატვარ სანდრო ბარათელის ოჯახის ტრაგიკული თავგა-  
დასვლისა და განადგურების ამბის ჩვენებით, მათ იმ ასი ათასო-  
ბით უდანაშაულო ადამიანის ბედისწერა წარმოაჩინეს, რომლებიც  
გადაასახლეს ან დახვრიტეს იმ წლებში, ხშირად ცრუბრალდებითა  
და დასმენით. ფილმისადმი მიძღვნილ წერილში კინომცოდნე ტა-  
ტა თვალჭრელიძე აღნიშნავს, რომ: „თითოეული გმირის, ეკრან-  
ზე წამით გამოჩენილი პერსონაჟის ბედში ჩვენს საზოგადოების  
მთელი ფენა შეგვიძლია ამოვიცნოთ“,<sup>7</sup> მით უმეტეს, რომ სურათის  
შემქმნელები სცენარზე მუშაობის პროცესში უამრავ ადამიანს შეხ-  
ვდნენ, მათი ოჯახების ისტორიები მოისმინეს და შემდეგ ცალკეულ  
ფრაზებად თუ ეპიზოდებად ჩართეს ფილმში.

რეჟისორი არავიძეების ოჯახის სამ თაობას გვიჩვენებს. მამა,  
ვარლამი, რომელიც ვარეგნულადაც და შინაგანადაც XX საუკუნის  
დიქტატორების ერთგვარი კრებსითი სახეა, შვილი - აბელი, კონ-  
ფორმისტი, რომელსაც არ მოუწია ძალაუფლებისთვის ბრძოლა,  
რადგან ყველა პრივილეგია მამამ მოუპოვა, თუმცა ის ყველაფერს  
აკეთებს, რომ საზოგადოებაში საკუთარი მდგომარეობა შეინარ-  
ჩუნოს და ბოლოს, შვილიშვილი, თორნიკე, რომელიც მოულოდ-  
ნელად აღმოაჩენს, რომ ყველაფერი, რისიც მანამდე სჯეროდა,  
სიკეთისა და ბოროტების გაგება, კარგისა და ცუდის გარჩევა ტყუ-  
ილი ყოფილა. თორნიკესთვის აუტანელია ბაბუის მიერ ჩადენილი  
ცოდვების ტვირთი, საკუთარი მშობლების გადარჩენის ინსტინქ-  
ტით ნაკარნახევი კონფორმიზმი და წარსულზე თვალების დახუჭ-  
ვა, ამიტომაც ის თავს იკლავს.

სწორედ თორნიკეს თვითმკვლელობამ გამოიწვია ყველაზე მე-  
ტი განსჯა საზოგადოებაში. საბჭოთა ტელევიზიაში ეწყობოდა გა-  
დაცემები, რომელთა მონაწილეები მსჯელობდნენ ამ თემაზე და  
უმეტეს შემთხვევაში გმობდნენ ასეთ დასასრულს. ფილმის გან-  
მავლობაში რამდენიმეჯერ ისმის კითხვა: „მკვდარი არ დავმარ-  
ხოთ?“, ანუ, წარსული უკან არ მოვიტოვოთ? მაგრამ, თუ ვარლამის  
გვამს არ ამოთხრი, ანუ წარსულს არ გაანალიზებ, თვალს დახუჭავ

<sup>7</sup> თვალჭრელიძე, კინემატოგრაფიული, 1989, გვ. 32.

ჩადენილ დანაშაულზე და არხეინად გააგრელებ ცხოვრებას, შენ ამით საკუთარ მომავალს ანადგურებ. მონანიების გარეშე კი არ არსებობს განწმენდა და ახალი ცხოვრების დაბადება. მხოლოდ თორნიკეს თვითმკვლელობის შემდეგ მონანიებს აბელი და უკვე საკუთარი ხელით აგდებს მამის გვამს სანაგვეზე.

ერთი ოჯახის სამი თაობის ჩვენებით, თენგიზ აბულაძემ პრაქტიკულად, საბჭოთა საქართველოს მთელი ისტორია მოყვა, თავისი რეპრესიებით, ძალაუფლებისთვის ბრძოლით, შემგუებლობითა და კონფორმიზმით და ბოლოს გამოღვიძებით.

ფილმის პრემიერა შექმნიდან ორი წლის შემდეგ 1986 წელს შედგა და მას დიდი წარმატება ხვდა წილად. მოსკოვში მისი ჩვენებისას ადამიანები აცრემლებულები გამოდიოდნენ დარბაზიდან და მადლობას უხდოდნენ რეჟისორს სიმართლის თქმისთვის. 1987 წლის კანის საერთაშორისო კინოფესტივალზე „მონანიება“ სამი პრესტიჟული პრიზის მფლობელი გახდა, ეს იყო ფესტივალის „გრან პრი“, ფიპრესის ჯილდი და ეკუმენისტური ჟიურის პრიზი.

1980-იანი წლების მეორე ნახევარი ქართულ კინოში, საბჭოთა კავშირში მიმდინარე „გარდაქმნისა და საჯაროობის“ პროცესების პარალელურად გარკვეული ცვლილებები მოხდა. ახალმა დრომ ახალი გმირები, თემები და პრობლემატიკა გააჩინა. როგორც კინოს ისტორიკოსი ზვიად დოლიძე აღნიშნავს: „ნელ-ნელა გაქრა ეკრანებიდან ქართული კინოსათვის სახასიათო ისეთი ჟანრები, როგორებიცაა მელოდრამა და კომედია. მათი ადგილი დაიკავეს ფსიქოლოგიურმა და სოციალურმა დრამებმა“.<sup>8</sup>

ასეთი ახალი დროის, საკუთარი გზის მაძიებელი გმირია რეჟისორ ალექსანდრე რეხვიაშვილი ფილმის „საფეხური“ (1985) პერსონაჟი ალექსი. მას არ სურს ისარგებლოს მამის კავშირებით და კარიერის გაკეთების ჩვეული გზა გაიაროს, უნდა ყველაფერს დამოუკიდებლად მიაღწიოს, ამიტომაც მიდის სახლიდან და ცალკე ბინას ქირაობს. უკვე ამ სურვილის გამო გამოიყურება ის „უცნაურად“ თავისი მეგობრების თვალში. სამსახურის ძიების მისი მცდელობები ცუდად დასწავლილი მუსიკალური გამებივით მეორდება. ფილმის მანძილზე ალექსი რამდენჯერმე მიდის რომელიღაც ბოტანიკის ინსტიტუტის დირექტორთან და ყოველ ჯერზე ერთსა და იმავე პასუხს ისმენს, იმის შესახებ, რომ ის საუკეთესო

<sup>8</sup> დოლიძე, ქართული, 2004, გვ. 158.

კანდიდატურაა არსებულ ვაკანსიაზე და არაფერი აქვს სანერვიულო. თავად დირექტორი კი ამ შეხვედრებისას ყოვლად გაურკვეველი საქმეებით არის დაკავებული, ან ფურცლებს ხევს წიგნიდან ან საჭაერო ბუშტებს ბერავს.

მთელი ფილმის განმავლობაში ხდება ერთმანეთის მსგავსი დიალოგებისა და სიტუციების მცირე ვარიაციებით გამეორება. ალექსის მამა და დედინაცვალის თითქმის იდენტურ საუბრებს მართავენ მისი შემდგომი ბედის შესახებ, მათი ფრაზებიც კი მეორდება. ნაქირავებ ბინაში განუწყვეტელივ იჭრებიან სხვადასხვა ადამიანთა ჯგუფები ერთი და იმავე კითხვებით. ალექსის მეგობრებიც, რომლებიც თითქმის სულ მის ბინაში ტრიალებენ, უაზროდ არსებობენ, მათი საუბრები დაცლილია არსისგან, ქმედებები კი მიზნებისგან. როგორც კინომცოდნე ლელა ოჩიაური აღნიშნავს: „ფილმში განუწყვეტელი ქაოსია. მიმოსვლა, მოძრაობა. ერთი შეხედვით, უსაქმოდ არავინ ჩერდება. მაგრამ იმდენად არაფრისმთქმელი და არაფრისმომტანია ეს ფუსფუსი, რომ იქმნება შეჩერების, გაყინულობის შთაბეჭდილება... აქ არ არსებობს, არ ჩანს ადამიანის ბედით ჭეშმარიტი დაინტერესება. ალექსის ბინაში ახალგაზრდები, ნაცნობები და უცნობები იკრიბებიან. უაზროდ საუბრობენ, უაზროდ უსმენენ მუსიკას“.<sup>9</sup>

თავად მსახიობებიც ხაზგასმულად განყენებული და გულგრილი სახის გამომეტყველებით თამაშობენ, ისე, რომ მათ მიერ წარმოთქმული სიტყვები თითქოს საკუთარ აზრს კარგავენ.

კლასტროფობიამდე მისული უჭაერობის განცდას ტოვებს თავად ფილმის ატმოსფერო, სადაც მოქმედება ერთხელაც არ გადის გარეთ და ძირითადად ძველებური ავეჯითა და მცენარეებით გადატვირთულ ბინაში ვითარდება. გოგი გვახარიას შეფასებით, ალექსანდრე რეხვიაშვილის ფილმი გამოხატავს დროს, ე.წ. „ზასტოის“ ეპოქას, სწორედ ამ უძრავობას გაურბის ალექსი მთაში და მაყურებელიც მასთან ერთად პირველად დააღწევს თავს ამ ჩაკეტილ გარემოს.

ფილმის ფინალში ვხედავთ მთის ბილიკზე მიმავალ ალექსს. გზად, მას ჩემოდანზე ჩამომჯდარი კაცი ხვდება, რომელიც რაღაცას ჭამს კონსერვის ქილიდან. ალექსის წასვლის შემდეგ ეს კაცი იღებს თავის ჩემოდანს და ბილიკზე დაშვებას იწყებს, შეიძლება

<sup>9</sup> ოჩიაური, საფეხური, 1988, გვ. 17.

ის სწორედ იქიდან მოდის იმედგაცრუებული, სადაც მიემართება ალექსი საკუთარი თავის საპოვნელად, მაგრამ როგორც ლელა ოჩიაური აღნიშნავს: „თვით სურვილი, მცდელობა რაღაც გააკეთო, გზა მოძებნო უკვე ნაბიჯია, უკვე აქტია, რადგან ამან შენთვის თუ არა, შეიძლება სხვისთვის გამოიღოს შედეგი“.<sup>10</sup>

1980-იან წლებში შექმნილი ქართული ფილმები ცხადყოფს, რომ ქართულ კინოში ზუსტად აისახა ის გზა, რომელიც თავად საქართველომ გაიარა ამ ათწლეულის განმავლობაში, მეტიც, კინომ ბევრი მოვლენა იწინასწარმეტყველა კიდევაც. ამიტომაც ძნელია არ დაეთანხმო რეჟისორ ელდარ შენგელაიას, რომელიც აღნიშნავს, რომ: „ქართულმა კინომ დამოუკიდებლობა უფრო ადრე მოიპოვა, ვიდრე ჩვენმა ქვეყანამ – სახელმწიფოებრიობა“.<sup>11</sup>

#### გამოყენებული ლიტერატურა:

- ბაქრაძე ა., კინო, თეატრი, თბ., 1989.
- გვახარია გ., თენგიზ აბულაძე – 80, რადიო თავისუფლება, 2004. <https://www.radiotavisupleba.ge/a/1533817.html> 10/03/2026
- გვახარია გ., გიორგი შენგელაიას სახიფათო მოგზაურობა, რადიო თავისუფლება, 2020. <https://tinyurl.com/bdf2hyue> 10/03/2026
- დოლიძე ზ., ქართული კინო, თბ., 2004.
- ელდარ შენგელაია – კინორეჟისორი, რადიო თავისუფლება, 2013. <https://www.radiotavisupleba.ge/a/liberty-diaries-eldar-shengelaia/24891868.html> 10/03/2026
- თვალჭრელიძე ტ., კინემატოგრაფიული ძიებანი, თბ., 1989.
- ოჩიაური ლ., საფეხური, თბ., 1988.

<sup>10</sup> ოჩიაური, საფეხური, 1988, გვ. 16.

<sup>11</sup> რადიო თავისუფლება, ელდარ, 2013.

**თამთა მეტივიშვილი,**  
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს  
სახელმწიფო უნივერსიტეტის აუდიო-ვიზუალური ხელოვნების  
დოქტორანტი  
ხელმძღვანელი: კინორეჟისორი, აუდიო-ვიზუალური  
ხელოვნების დოქტორი,  
ასოცირებული პროფესორი ილია ნატროშვილი

## **ფერის სიმბოლიზმი და მეტანარატიული სტრუქტურები აუდიოვიზუალურ ხელოვნებაში**

### **რეზიუმე**

სტატია ეფუძნება ფერის სიმბოლიზმისა და მეტანარატიული სტრუქტურების გამოყენების კვლევას თანამედროვე აუდიოვიზუალურ ხელოვნებაში. ფერი არა მხოლოდ ვიზუალური, არამედ სიმბოლური და ემოციური ელემენტია, რომელიც მნიშვნელოვან გავლენას ახდენს მაყურებლის აღქმასა და თხრობით ინტერპრეტაციაზე. კვლევა განიხილავს ფერის სიუჟეტურ, ფსიქოლოგიურ და კოგნიტურ ფუნქციებს, აგრეთვე, სემიოტიკურ და ისტორიულ მნიშვნელობებს. მოთხრობითი განლაგება საშუალებას აძლევს ავტორს, გადააბიჯოს კლასიკურ ნარატიულ ჩარჩოებს, წარმოადგინოს მეტაფილმური ან თვითგადმოცემით ჩართოს მაყურებელი დინამიკურ თანამონაწილედ. სტატიაში მაგალითებად გამოყენებულია ფილმები და სატელევიზიო ვიდეო ინსტალაციები,

რომლებშიც ფერის გამოყენება ინტეგრირებულია მეტანარატიულ ელემენტებთან, ქმნის სიმბოლურ კავშირს ვიზუალსა და სიუჟეტს შორის და აძლევს ფრაგმენტებს მრავალშრიან ხასიათს. საბოლოოდ, კვლევა ადასტურებს, რომ ფერის სიმბოლიზმი და თხრობითი დიალოგი მაყურებელთან, არა მხოლოდ მხატვრული, არამედ თეორიული მნიშვნელობის მატარებელია, რაც აუდიოვიზუალურ ხელოვნებაში მნიშვნელოვან ფუნქციას ასრულებს, ამყარებს ავტორის კონცეფციურ ხედვას და აძლევს მაყურებელს სივრცეს ინტერპრეტაციისთვის.

---

---

**საკვანძო სიტყვები:** *ფერის სიმბოლიზმი, მეტანარატივი, ფერის ფსიქოლოგია, ვიზუალური სემიოტიკა, აუდიოვიზუალური ხელოვნება, თვითრეფლექსია, მეოთხე კედლის გარღვევა.*

თანამედროვე აუდიოვიზუალური ხელოვნება ხასიათდება ნარატიული და ფორმალური სტრატეგიების მუდმივი ტრანსფორმაციით, რაც პირდაპირ კავშირშია მაყურებლის აღქმის, ვიზუალური კულტურისა და მედიის ევოლუციასთან. კინო, ვიდეოარტი და ციფრული აუდიოვიზუალური ფორმები სულ უფრო ხშირად სცდებიან კლასიკური თხრობის ჩარჩოებს და მიმართავენ თვითრეფლექსიურ, მეტანარატიულ მიდგომებს, რომლებიც არა მხოლოდ ისტორიას ჰყვებიან, არამედ თავად თხრობის მექანიზმებსაც ამჟღავნებენ. ამ პროცესში ვიზუალური ენა, განსაკუთრებით კი ფერი, მნიშვნელოვან როლს თამაშობს როგორც არა მხოლოდ ესთეტიკური, არამედ კონცეფციური და ნარატიული ინსტრუმენტი.

ტრადიციულად, ფერი აუდიოვიზუალურ ხელოვნებაში განიხილებოდა ემოციური ატმოსფეროს, სივრცისა და პერსონაჟთა ფსიქოლოგიური მდგომარეობის გამაძლიერებელ ელემენტად. კინოს თეორიაში მისი ფუნქცია ხშირად დაკავშირებული იყო რეალისტური ილუმინის გაძლიერებასთან და მაყურებლის ემოციურ იდენტიფიკაციასთან - ეკრანულ სამყაროსთან. თუმცა, თანამედროვე ავტორულ კინოში და ექსპერიმენტულ აუდიოვიზუალურ პრაქტიკაში ფერის გამოყენება სულ უფრო ხშირად სცდება ამ ტრადიციულ ჩარჩოს და იძენს თვითრეფლექსიურ ხასიათს. ფერი იწყებს ნარატივის წინააღმდეგ მუშაობას, არღვევს მის ლოგიკას და მაყურებელს ახსენებს წარმოდგენილი რეალობის კონსტრუირებულ ბუნებას. თანამედროვე ტელევიზიური აუდიოვიზუალური სივრცე ფერს იყენებს, როგორც სტრუქტურულ და ფსიქოლოგიურ ინსტრუმენტს, რომელიც მაყურებლის აღქმასა და ემოციურ რეაქციებზე ზემოქმედებს. ტელევიზიურ ფორმატებში ფერის მიზანმიმართული გამოყენება განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია სერიალების გრძელვადიან თხრობაში, სადაც ფერთა პალიტრა ქმნის სტაბილურ ვიზუალურ იდენტობას და ნარატიულ თანმიმდევრობას. ფერი ტელევიზიაში ხშირად ასოცირდება პერსონაჟთა ფსიქოლოგიურ მდგომარეობასთან და დროთა განმავლობაში ავლენს მათ შინაგან ტრანსფორმაციას. ინფორმაციულ და რეალით ფორმატებში ფერი გამოიყენება ყურადღების მართვისა და მაყურებლის ემო-

ციური ჩართულობის გასაძლიერებლად. თანამედროვე სატელევიზიო თხრობაში ფერი სცდება რეალისტურ ფუნქციას და ხშირად იძენს სიმბოლურ ან მეტანარატიულ მნიშვნელობას, რომელიც მაყურებელს ტექსტის კონსტრუქციის გააზრებას აიძულებს. ფერის განმეორებითი მოტივები სერიალებში, ასევე, სარეკლამო ჭრებში ქმნის ინტერპრეტაციულ ჩარჩოს, რომლის მეშვეობითაც მაყურებელი იწყებს ვიზუალური ნიშნების გააზრებულ კითხვას. ამგვარად, ტელევიზია წარმოადგენს მნიშვნელოვან კვლევით ველს ფერის ფსიქოლოგიური, ნარატიული და მეტანარატიული ფუნქციების შესასწავლად.

ტელევიზიის ისტორია მჭიდროდ არის დაკავშირებული ფერის ტექნოლოგიურ და ესთეტიკურ განვითარებასთან. თავდაპირველად ტელევიზია არსებობდა შავ-თეთრ ფორმატში, სადაც გამოსახულების აღქმა ეფუძნებოდა სინათლისა და ჩრდილის კონტრასტს და არა ქრომატულ მრავალფეროვნებას. ამ პერიოდში ვიზუალური აქცენტი კეთდებოდა კომპოზიციაზე, ფორმასა და მოძრაობაზე, ხოლო ფერი ჩანაცვლებული იყო ტონალური განსხვავებებით. შავ-თეთრმა ტელევიზიამ ჩამოაყალიბა სპეციფიკური ესთეტიკა, რომელმაც დიდი გავლენა მოახდინა სატელევიზიო თხრობის ფორმირებაზე. როგორც რუდოლფ არნჰეიმი (Rudolf Arnheim) აღნიშნავს: „შავ-თეთრი გამოსახულება ფოკუსირდება ფორმასა და სტრუქტურულ ურთიერთობებზე, რადგან მას აკლია ფერის დამაბნეველი მრავალფეროვნება“.<sup>1</sup>

ფერის ტელევიზიაში შემოსვლა ტექნოლოგიურ გარდატეხას წარმოადგენდა და მაყურებლის აღქმა რადიკალურად შეცვალა.

ფერადმა მაუწყებლობამ გააფართოვა ვიზუალური გამოხატვის შესაძლებლობები და ტელევიზიურ ტექსტს ემოციური და სიმბოლური ფენები დაუმატა. ფერი თანდათან იქცა არა მხოლოდ რეალობის უფრო მუსტი რეპრეზენტაციის საშუალებად, არამედ ნარატიულ ინსტრუმენტად, რომელიც ემსახურებოდა განწყობის შექმნასა და პერსონაჟების ხასიათის გამოკვეთას.

ციფრული ტექნოლოგიების განვითარებასთან ერთად, ტელევიზიაში ფერის გამოყენება კიდევ უფრო დაიხვეწა. მაღალი გარჩევადობის, შემდეგ კი HDR და ფართო ფერთა გამის დანერგვამ მნიშვნელოვნად გაზარდა მისი სიღრმე და ინტენსივობა. თანამედ-

<sup>1</sup> Arnheim, Art, 1974, pp. 11-15.

როვე სატელევიზიო გამოსახულება ხასიათდება ზუსტი ქრომატული ბალანსით, კონტრასტის მაღალი დონით და ფერის ფსიქოლოგიური ეფექტების გააზრებული გამოყენებით. დღეს ტელევიზიაში ფერი ფუნქციონირებს როგორც სტილისტური, ფსიქოლოგიური და ნარატიული ელემენტი. სერიალებში ფერთა პალიტრა ქმნის ვიზუალურ იდენტობას, საინფორმაციო გადაცემებში ფერი მართავს ყურადღებას და ნდობის განცდას, ხოლო გასართობ ფორმატებში ემოციურ ჩართულობას აძლიერებს. ამგვარად, ტელევიზიის ფერი გადაიქცა ტექნოლოგიური სიახლიდან დამოუკიდებელ გამომსახველობით ენად, რომელიც აქტიურად მონაწილეობს თანამედროვე აუდიოვიზუალური კულტურის ფორმირებაში. როგორც დევიდ ბორდუელი წერს: „ნარატივი არის სისტემა, რომელიც ორგანიზებას უწევს მაყურებლის აღქმასა და მოლოდინებს“.<sup>2</sup>

პრობლემა, რომლის გააზრებასაც ისახავს მიზნად წარმოდგენილი ნაშრომი, მდგომარეობს შემდეგში - აუდიოვიზუალური ხელოვნების კვლევაში ფერის როლი ხშირად არ განიხილება თვითრეფლექსიურ და კრიტიკულ ჭრილში. ნაკლებად არის გაანალიზებული ის შემთხვევები, როდესაც იგი შეგნებულად არღვევს ნარატიულ თანმიმდევრულობას, რეალისტურ აღქმას ან ემოციურ იდენტიფიკაციას და ამ გზით ქმნის მეტანარატიულ ეფექტს. შედეგად, ფერის სიმბოლური და კონცეპტუალური პოტენციალი სრულად არ არის ინტეგრირებული მეტანარატივის თეორიულ დისკურსში.

იოჰანეს იტენის მიხედვით:

„ფერი არის სიცოცხლე; რადგან ფერების გარეშე მსოფლიო ჩვენთვის მკვდარივით გამოიყურება“ (*The Art of Color*).<sup>3</sup>

## 1. ფერის თეორიული ხედვები

ფერის თეორიებს (მათ შორის კლასიკურსა და თანამედროვეს), განიხილავენ როგორც ფიზიკურ, ფსიქოლოგიურ და კულტურულ სიგნალს, რომელსაც შეუძლია მაყურებლის აღქმისა და ემოციების მიმართულებით ზემოქმედება. კლასიკური თეორიები აჩვენებს ფერის ფუნდამენტურ თვისებებს - სითბოს, სიცივის,

<sup>2</sup> Bordwell, Narration, 1985, pp. 49-50.

<sup>3</sup> Itten, The Art, 1970.

კონტრასტს, ჰარმონიას - რაც საშუალებას აძლევს ანალიტიკოსს, აღიქვას მისი ვიზუალური და ემოციური ეფექტი. თანამედროვე კვლევები ფერის ფსიქოლოგიურ ფუნქციას განსაკუთრებულად ხსნიან კინემატოგრაფიული და სატელევიზიო ნარატივის კონტექსტში, ყურადღებას ამახვილებენ იმაზე, რომ ფერი არა მხოლოდ ემოციურ გარემოს ქმნის, არამედ შეიძლება მისი გამოყენება მაყურებლის ქვეცნობიერ კონტროლსა და ნარატიულ დისონანსში. ფერთა კომბინაცია წარმოადგენს ძლიერ ხელსაწყოს, რომელიც უსვამს ხაზს შემოქმედის მიზანს და აღძრავს ემოციურ რეაქციას აუდიტორიაში.

დიმიტრი უზნაძის „განწყობის ფსიქოლოგიის“ მიხედვით, ადამიანის აღმქმელ ფსიქოლოგიურ მდგომარეობას გადამწყვეტი როლი აქვს ვიზუალური სტიმულის აღქმასა და ინტერპრეტაციაში. შესაბამისად, ფერი, როგორც ძლიერი ვიზუალური სტიმული, გავლენას ახდენს არა მხოლოდ ემოციურ გაცნობაზე, არამედ განსაზღვრავს აღქმის წინასწარ მდგომარეობას, რომელიც დამატებით აქტიურად მართავს მაყურებლის ინტერპრეტაციის უნარს და ნარატიული სტრუქტურის გააზრებას.

## 2. ვიზუალური სემიოტიკა

უმბერტო ეკო წერს, „სემიოტიკა სწავლობს ყველაფერს, რაც შეიძლება იქნას მიღებული ნიშნად“.<sup>4</sup> ვიზუალური სემიოტიკა განიხილავს ვიზუალს, მათ შორის ფერს, როგორც ნიშნების სისტემას, რომელიც ინფორმაციის, მნიშვნელობის და კულტურული კოდების გადაცემის საშუალებას იძლევა. სემიოტიკური მიდგომა საშუალებას იძლევა გაანალიზდეს, როგორ ქმნის ფერი სიმბოლურ და კონცეპტუალურ მნიშვნელობას არა მარტო კონკრეტულ სცენებში, არამედ მთელ ნარატიულ ტექსტში. აქ ფერი არ არის მხოლოდ ვიზუალური ეფექტი; იგი ხდება კულტურული, ემოციური და ამბის კოდის მატარებელი, რომელიც მაყურებლის აღქმასა და ინტერპრეტაციას ახდენს.

<sup>4</sup> Eco, A Theory, 1976, pg. 7.

### 3. ნარატიული თეორია

ნარატიული თეორია ფოკუსირებულია იმაზე, თუ როგორ ეწყობა ტექსტი, როგორ ვითარდება ამბის ხაზი, პერსონაჟები და თემები. ფერი აქ შეიძლება განიხილებოდეს როგორც სიუჟეტური ელემენტი, რომელიც აძლიერებს პერსონაჟთა ემოციას, განსაზღვრავს სცენების ტონსა და აწესრიგებს დრო-სივრცის აღქმას. ნარატიული ანალიზის დახმარებით შესაძლებელია აღიარება, რომ ფერი არა მხოლოდ ემოციურ ეფექტს ქმნის, არამედ მონაწილეობს მაყურებლის კოგნიტიურ ჩართულობაში. ყოველ ფერს აქვს უნიკალური ემოციური და სიმბოლური ატრიბუტები... ფერს შეუძლია შექმნას განწყობები და გააძლიეროს ემოციები.

### 4. მეტანარატივის კონცეფცია

მეტანარატივი განიხილავს ნარატიულ სტრუქტურებს, რომლებიც თვითონ ანალიზში ანათებენ საკუთარ თავის სტრუქტურას. ეს მოიცავს მეოთხე კედლის დარღვევას, თვითრეფლექსიურობას და სიუჟეტური ინტერპრეტაციის განვითარებას მაყურებელში. ფერის ანალიზი მეტანარატიულ კონტექსტში ნიშნავს ფერისა და სინათლის სტრატეგიულ გამოყენებას არა მხოლოდ ემოციური ან ესთეტიკური მიზნებისთვის, არამედ მაყურებლის ცნობიერების გააქტიურებისთვის და ნარატიული მექანიზმების გამოხატვისთვის.

### თეორიებს შორის კავშირი

ფერი აკავშირებს ყველა ამ თეორიულ მიდგომას: ფერის თეორიები უზრუნველყოფს ფუნდამენტურ ვიზუალურ და ფსიქოლოგიურ საფუძველს; ვიზუალური სემიოტიკა ასწავლის, როგორ გარდაიქმნას მნიშვნელობად - ფიზიკური და ფსიქოლოგიური თვისებები; ნარატიული თეორია აჩვენებს, როგორ შეიძლება ეს მნიშვნელობა ინტეგრირდეს ამბის სტრუქტურაში; მეტანარატივის თეორია კი საშუალებას აძლევს -განიხილოს ფერი არა მხოლოდ სიუჟეტურად, არამედ თვითრეფლექსიურად, როგორც მექანიზმი, რომელიც მაყურებელს ეხმარება გააცნობიეროს ტექსტის კონსტრუქცია.

---

---

## ფერი როგორც ვიზუალური და სემიოტიკური ინსტრუმენტი ფსიქოლოგიაში

ფერი აუდიოვიზუალურ ხელოვნებაში წარმოადგენს მრავალ-ფუნქციურ სიმბოლურ და ფსიქოლოგიურ ინსტრუმენტს, რომელიც ერთდროულად ახდენს მაყურებლის აღქმის, ემოციური რეაქციისა და ნარატიული ინტერპრეტაციის ფორმირებას. ფსიქოლოგიის სფეროში ფერი აღიქმება როგორც საშუალება, რომელიც პირდაპირ ზემოქმედებს ადამიანის შეგრძნებებსა და ემოციებზე: კონკრეტული ფერები იწვევს სიხარულს, სიმშვიდეს, შფოთვას, დაძაბულობას ან ნოსტალგიას. ფერი, არა მხოლოდ ვიზუალური ელემენტია, არამედ, ამავე დროს, ძლიერი ინსტრუმენტია, რომელიც მაყურებლის ქვეცნობიერს მართავს და სიუჟეტის სტრუქტურაზეც მოქმედებს. წითელი აღნიშნავს ვნებას, რისხვას, საფრთხეს, სიყვარულსა და ძალას; ლურჯი - სიმშვიდეს, დარდს, ტრანკვილობას...

### ფერი დოკუმენტურ კინოში

დოკუმენტური კინო ყოველთვის მოიცავს ავტორის არჩევანს: რას აჩვენებს, როგორ აჩვენებს და რა ტონით გადმოსცემს. ფერი დოკუმენტურ კინოში სწორედ ამ არჩევანის ერთ-ერთი ყველაზე ძლიერი მექანიზმია, რადგან იგი ერთდროულად მუშაობს როგორც ინფორმაციის მატარებელი და როგორც ემოციური ატმოსფეროს შემქმნელი. დოკუმენტურ ტექსტში ფერის გამოყენება ხშირად დაკავშირებულია ავთენტურობის საკითხთან - მაყურებელი ფერს აღიქვამს როგორც „რეალობის მტკიცებულებას“, რადგან ფერადი გამოსახულება უფრო ახლოს დგას ყოველდღიურ ხედვასთან.

თუმცა, ფერი დოკუმენტურ კინოში მხოლოდ რეალობის გადმოცემა არ არის. მას შეუძლია შექმნას მნიშვნელობის დამატებითი შრე: მაგალითად, კონკრეტული ფერთა გამა შეიძლება ასახავდეს გარემოს სივრცის, ფსიქოლოგიურ დაძაბულობას ან პერსონაჟის შინაგან მდგომარეობას. ხშირად დოკუმენტურ ფილმებში ფერი მუშაობს როგორც დროის ნიშნული - არქივის მასალა შეიძლება იყოს შავ-თეთრი ან განსხვავებული ტონალობით, ხოლო თანამედროვე გადაღება - მკვეთრი და სუფთა. ამ გზით მაყურებელი არა მხოლოდ ხედავს განსხვავებას, არამედ „გრძნობს“ დროით გადანაცვლებას.

ფერის როლი ასევე ჩანს სივრცისა და სოციალური გარემოს კონსტრუქციაში. დოკუმენტურ ფილმებში ქალაქის ან სოფლის ფერთა პალიტრა შეიძლება იქცეს სოციალური მდგომარეობის მეტაფორად: ნაცრისფერი ინდუსტრიული სივრცეები ქმნის დაღლილობისა და ჩაკეტილობის განცდას, ხოლო ბუნებრივი მწვანე ტონები შეიძლება, აძლიერებდეს თავისუფლების ან სიმშვიდის შთაბეჭდილებას. ფერის ფსიქოლოგიური ეფექტი ამ შემთხვევაში ემსახურება არა მხოლოდ ესთეტიკას, არამედ თემის შინაარსობრივ ხაზს.

თანამედროვე დოკუმენტურ კინოში, სადაც ხშირად გამოიყენება ციფრული კამერები და ინტენსიური ვიზუალური ტონალობა, ფერი შეიძლება იქცეს ავტორის ხელწერად. ზოგი დოკუმენტალისტი ინარჩუნებს ბუნებრივ ფერებს, რათა შეინარჩუნოს „დაკვირვების“ შეგრძნება, ზოგი კი პირიქით – აძლიერებს კონტრასტს და ქმნის მკვეთრ ატმოსფეროს, რაც მაყურებელს ემოციურად მეტად ამუშავებს. ასე დოკუმენტური კინო გვიჩვენებს, რომ ფერი რეალობის უბრალო ასლი კი არ არის, არამედ – რეალობის გააზრების ინსტრუმენტი.

„ფერი სახიფათო ელემენტია. არასწორად გამოყენების შემთხვევაში მას შეუძლია ფილმის განადგურება“.<sup>5</sup> ინგმარ ბერგმანი ფერს აღიქვამდა, როგორც ძლიერ ფსიქოლოგიურ ინსტრუმენტს, რომელიც საჭიროებს მკაცრ კონტროლს.

## ფერი მხატვრულ კინოში

მხატვრულ კინოში ფერი წარმოადგენს ერთ-ერთ ყველაზე მრავალფუნქციურ ელემენტს, რადგან იგი არა მხოლოდ ვიზუალური დეკორაციაა, არამედ ნარატივის, პერსონაჟის და ემოციური დინამიკის აქტიური მონაწილე. მხატვრულ ფილმში ფერი შეიძლება გახდეს სიუჟეტური ხაზის დამხმარე, მაგალითად, პერსონაჟის ცვლილების ვიზუალური ინდიკატორი ან დროისა და სივრცის კოდის მატარებელი. ამ ფორმატში ფერს ხშირად წინასწარ გეგმავს რეჟისორი, ოპერატორი და მხატვარ-დიზაინერი რაც მას სტრუქტურულ მნიშვნელობას აძლევს.

<sup>5</sup> Bergman, Cries, 1972.

ფერი მხატვრულ კინოში მოქმედებს როგორც ფსიქოლოგიური „ენერჯია“. თბილი ტონები ხშირად ასოცირდება ინტიმთან, სიყვარულთან, უსაფრთხოებასთან ან სენსუალობასთან, ხოლო ცივი ტონები ქმნის დისტანციას, მარტობას, საფრთხეს ან გაუცხოებას. მაგრამ ეს მნიშვნელობები არ არის ფიქსირებული - ისინი კონტექსტზეა დამოკიდებული. ერთი და იგივე ფერი სხვადასხვა სიუჟეტში შეიძლება სრულიად განსხვავებულ ემოციას წარმოქმნიდეს. სწორედ ეს კონტექსტუალობა ხდის ფერს სემიოტიკურად ძლიერ ინსტრუმენტად.

მხატვრულ კინოში ფერი ხშირად ემსახურება პერსონაჟის შინაგანი მდგომარეობის გამოხატვას. მაგალითად, კადრში გაძლიერებული წითელი შეიძლება მიუთითებდეს აგრესიაზე, შფოთზე ან ვნებაზე, ხოლო ზედმეტად მკრთალი, გაუფერულებული პალიტრა - დეპრესიაზე, სიცარიელეზე ან სულიერ დაღლილობაზე. ამ შემთხვევაში ფერი იქცევა არავერბალურ დიალოგად მაყურებელთან: ჩვენ არ გვჭირდება პერსონაჟის სიტყვები, რადგან ვიზუალი უკვე გვანიშნებს მის ფსიქოლოგიურ მდგომარეობაზე.

გარდა ამისა, ფერი ქმნის სამყაროს წესებს. ფერთა სისტემატური გამოყენება ფილმში ქმნის ვიზუალურ ლოგიკას, რომელიც მაყურებელს ეხმარება სივრცულ ორიენტაციაში. მაგალითად, სხვადასხვა ლოკაცია შეიძლება სხვადასხვა პალიტრით იყოს დახასიათებული, რაც სიუჟეტის დონეზე ასახავს ძალაუფლებას, საფრთხეს ან უსაფრთხოებას. მხატვრული კინოს განსაკუთრებული ძალა იმაშია, რომ ფერი შეიძლება გახდეს სტილისტური ხელწერა, რაც ფილმს უნიკალურ ვიზუალურ იდენტობას აძლევს. ასევე, ფილმში ფერი განსაზღვრავს დროის აღქმას, წარსულსა და აწმყოს აქვს რადიკალურად სხვადასხვა ფერთა პალიტრა.

თანამედროვე კინოში ფერის მნიშვნელობა კიდევ უფრო გაიზარდა, რადგან ციფრული ტექნოლოგიები საშუალებას იძლევა, ბუსტად დაიგეგმოს ვიზუალური კონტროლი და ატმოსფეროს მოდელირება. ფერის კორექცია და გრეიდინგი ხშირად უკვე ნარატივის ნაწილად იქცა: რეჟისორი და მონტაჟის გუნდი ქმნის სისტემას, რომელიც ემოციურ ტემპს მართავს. ამგვარად, მხატვრულ კინოში ფერი წარმოადგენს არა მხოლოდ ვიზუალურ არჩევანს, არამედ თხრობის არქიტექტურის ერთ-ერთ მთავარ კომპონენტს.

„ფერი ზომიერად და გააზრებულად უნდა გამოიყენებოდეს, წინააღმდეგ შემთხვევაში, იგი საკუთარ ძალას კარგავს“.<sup>6</sup>

ანდრეი ტარკოვსკი ფერს თვლიდა მეტაფიზიკურ, ფსიქოლოგიურ ნიშნად და არა დეკორაციად.

## ფერი ტელევიზიაში

ტელევიზიაში ფერის ფუნქცია განსხვავდება კინოსგან იმით, რომ ტელევიზია ხშირად მუშაობს ყოველდღიურობის რეჟიმში და მიზნად ისახავს მაყურებლის სწრაფ ჩართულობას. ფერი ტელევიზიაში არის არა მხოლოდ ესთეტიკური ინსტრუმენტი, არამედ კომუნიკაციის ტექნოლოგიური და ფსიქოლოგიური მექანიზმი. ტელევიზიური ვიზუალური ენა შექმნილია ისე, რომ ფერი პირდაპირ მოქმედებდეს ყურადღებაზე, განწყობასა და ინფორმაციის აღქმაზე.

ტელევიზიის ისტორიაში ფერის განვითარება მნიშვნელოვან ეტაპებს მოიცავს: შავ-თეთრი მაუწყებლობიდან ფერად გადაცემებზე გადასვლამ შეცვალა მაყურებლის მოლოდინები და ვიზუალური რეალობის განცდა. ფერის შემოსვლამ ტელევიზიას მისცა ახალი შესაძლებლობა - ემოციური გავლენა და ატმოსფეროს სწრაფად შექმნა. დღეს ფერი ტელევიზიაში არის სტანდარტი, მაგრამ მისი გამოყენება კიდევ უფრო გააზრებული გახდა, რადგან თანამედროვე მაყურებელი ვიზუალურად უფრო „გაწვრთნილია“.

ტელევიზიაში ფერი განსაკუთრებით ძლიერად მუშაობს ჟანრულ სისტემაში. მაგალითად, საინფორმაციო მომენტებში ხშირად გვხვდება ცივი, კონტრასტული ტონები, რომლებიც ქმნის სერიოზულობის და სანდოობის განცდას. გასართობ შოუებში კი პალიტრა ხშირად მკვეთრი და დინამიკურია, რათა მაყურებლის ყურადღება მუდმივად იყოს აქტიური. სერიალებში ფერი ქმნის „ბრენდს“ - კონკრეტული სერიალი შეიძლება ამოიცნოს მხოლოდ კონკრეტული ფერით. იგი ტელევიზიაში, ასევე, დაკავშირებულია ფსიქოლოგიურ ზემოქმედებასთან. მაყურებელი ხშირად არ აცნობიერებს, როგორ მოქმედებს ფერი მის ემოციურ მდგომარეობაზე, მაგრამ იგი მანც რეაგირებს მასზე: თბილი პალიტრა ქმნის კომფორტის განცდას, ცივი - დისტანციას, ხოლო მაღალი კონტრასტი

<sup>6</sup> Tarkovsky, Stalker, 1979.

ზრდის დაძაბულობას. რეკლამაში ფერი განსაკუთრებით მიზანმიმართულად გამოიყენება, რადგან მისი ამოცანაა სწრაფი გავლენის მოხდენა და ცნობადობა. ამ მხრივ ტელევიზია არის სივრცე, სადაც ფერი ხშირად ფუნქციონირებს როგორც გავლენის ტექნოლოგია.

„ფერი კინოში არ ემატება - ის თავად კინოა“.<sup>7</sup> ჟან-ლიუკ გოდარისთვის ფერი იყო თხრობის თანაბარი ელემენტი, რომელიც თავად ქმნის მნიშვნელობას.

ჩემი ხედვით, ფერის სიმბოლიზმი თანამედროვე აუდიოვიზუალურ ხელოვნებაში არ შემოიფარგლება მხოლოდ ვიზუალური ან ემოციური ეფექტით, არამედ წარმოადგენს სტრუქტურულ, ნარატიულ და მეტანარატიულ აგენტს, რომელიც ზემოქმედებს მაყურებლის აღქმასა და ინტერპრეტაციაზე. კვლევა ადასტურებს, რომ ფერი თანამედროვე ავტორულ კინოში და ექსპერიმენტულ აუდიოვიზუალურ პრაქტიკაში ფუნქციონირებს როგორც თვითრეფლექსიური მექანიზმი, არღვევს ტრადიციულ ნარატიულ ილუზიას და გარდაქმნის მაყურებელს აქტიურ დამკვირვებლად. ფერი აუდიოვიზუალურ ხელოვნებაში არის მნიშვნელოვანი სამხრივი ინსტრუმენტი: ფსიქოლოგიური, ნარატიული და მეტანარატიული, და მისი გააზრება ქმნის ახალ ინტელექტუალურ სივრცეს თანამედროვე კინოს, ტელევიზიისა და ვიზუალური კულტურის კვლევისთვის.

<sup>7</sup> Godard, Pierrot le Fou, 1965.

**გამოყენებული ლიტერატურა:**

- Albers J., Interaction of Color, New Haven, 1963.
- Arnheim R., Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye Berkeley and Los Angeles, 1954.
- Barthes R., Image–Music–Text. Translated by Stephen Heath, New York, 1977.
- Bordwell D., Narration in the Fiction Film, Madison, 1985.
- Eco U., A Theory of Semiotics, Bloomington, 1976.
- Heller V., Psychology of Color: How Colors Affect Us and the Meanings They Convey, New York, 2009.
- Hutcheon L., Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox, New York, 1984.
- Itten J., The Art of Color: The Subjective Experience and Objective Rationale of Color, New York, 1973.
- Kress G., Leeuwen V. Th., Reading Images: The Grammar of Visual Design, 2nd ed. London, 2006.
- უზნაძე დ., განწყობის ფსიქოლოგია, თბ., 1940.

ეთერ ქუთათელაძე,

შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს  
სახელმწიფო უნივერსიტეტის სადოქტორო პროგრამა  
ხელოვნებათმცოდნეობითი კვლევები, კინომცოდნეობის  
დოქტორანტი  
ხელმძღვანელი: ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,  
პროფესორი ზვიად დოლიძე

## შოთა რუსთაველის თეატრის კინოადაპტაციები: ანიმაციის როლის იდენტობის სივრცე და კულტურული მობილიზაცია

### რეზიუმე

მეორე მსოფლიო ომმა რადიკალურად შეცვალა ჰოლივუდისა და უოლტ დიზნის შემოქმედება. ომის დროს ყურადღება პოლიტიკასა და თავდაცვის ინდუსტრიაზე გადავიდა, რამაც მნიშვნელოვნად შეამცირა გართობისადმი ინტერესი. ამ პერიოდში კინოსტუდიები, მათ შორის დიზნის სტუდიაც, სერიოზული ფინანსური პრობლემების წინაშე დადგა, თავის გადასარჩენად თავდაპირველად დიზნიმ აქციების გაყიდვა სცადა, თუმცა მოგვიანებით დახმარების მიზნით მთავრობას მიმართა. სახელმწიფომ, ფინანსური დახმარების ნაცვლად, იგი აშშ-ის სახელით ლათინურ ამერიკაში გაგზავნა, როგორც „კარგი მეზობლის პოლიტიკის“ კულტურული მისიის მონაწილე. ამ პერიოდში შეიქმნა დოკუმენტური და ანიმაციური ფილმები, როგორებიცაა „მოგესალმებით მეგობრებო“ და „სამი კაბალერო“ (1944),

რომლებიც ლათინური ამერიკის კულტურას, მუსიკასა და სიმბოლოებს წარმოაჩენდა და ამავე დროს აშშ-სა და ლათინურ ამერიკას შორის მეგობრობის განმტკიცებას ემსახურებოდა.

ომის პერიოდში დიზნის სტუდიამ ასევე შექმნა პროპაგანდისტული ფილმები, მათ შორის ცნობილი „დერ ფიურერის სახე“ (1943), რომელშიც დონალდ დაკი მონაწილეობს და რომლის მოქმედებაც ნაცისტურ გერმანიაში ვითარდება. ფილმი ხაზს უსვამს ნაცისტების სისასტიკესა და ამერიკული დემოკრატიის ღირებულებებს, რაც ნათლად წარმოაჩენს ანიმაციის პოლიტიკურ და იდეოლოგიურ ფუნქციას.

ომის შემდეგ, 1946 წელს, დიზნიმ გამოუშვა „გააკეთე ჩემი მუსიკა“ - მისი მერვე სრულმეტრაჟიანი ანიმაციური ფილმი, რომელიც ეგრეთ წოდებულ „პაკეტური

ფილმების“ ეპოქას მიეკუთვნება. ომისშემდგომ ეკონომიკურ კრიზისში შექმნილი ეს ნამუშევარი ათი დამოუკიდებელი მუსიკალურ-ანიმაციური ფრაგმენტისგან შედგება, რომლებიც სხვადასხვა უანრს (რომანტიკა, იუმორი, ტრაგედია, ფანტაზია) აერთიანებს და ამერიკული საზოგადოების ემოციურ მდგომარეობას ასახავს. ფილმი ექსპერიმენტულ პლატფორმად იქცა, სადაც მუსიკა და ვიზუალი კომუნიკაცია ერთიან ენად ფუნქციონირებდა.

დიზნის ომისდროინდელი შემოქმედება მხოლოდ კინემატოგრაფიული ფენომენი არ ყოფილა, იგი ერთგვარ შემოქმედებით ბრძოლას წარმოადგენდა, სადაც ფანტაზია იდეოლოგიას უპირისპირდებოდა. ამ პერიოდის ფილმებმა აჩვენა, რომ ხელოვნება ინარჩუნებს თავისუფალი გამოხატვის ძალას: კეთილი გმირები საბოლოოდ ყოველთვის იმარჯვებენ. დიზნის ამდროინდელი ნამუშევრები დღესაც უნივერსალურ გზავნილად რჩება, როგორც იმედისა და ოცნებების ძალის, ასევე ფაშიზმზე გამარჯვების სიმბოლო.

**საკვანძო სიტყვები:** დიზნი, მეორე მსოფლიო ომის პერიოდი, პროპაგანდისტული ანიმაცია, ფაშიზმის წინააღმდეგ შექმნილი ანიმაციები.

მეორე მსოფლიო ომმა რადიკალურად შეცვალა როგორც მთლიანი ჰოლივუდი, ასევე უოლტ დიზნის შემოქმედებითი გეგმები. ამ პერიოდში ამერიკასა და მთელ მსოფლიოში ყურადღება გადატანილი იყო მხოლოდ პოლიტიკასა და თავდაცვის ინდუსტრიაზე, გართობის ინტერესი და დრო თითქმის აღარავის რჩებოდა.

1930-40-იანი წლები კაცობრიობის ისტორიაში არა მხოლოდ ომისა და პოლიტიკური დაპირისპირებების, არამედ იდეოლოგიების ბრძოლის ეპოქა იყო. სწორედ ამ დროს, როცა ფაშიზმი ცდილობდა სამყაროს დაჩაგვრით დაემყარებინა ძალაუფლება, ჰოლივუდში უოლტ დიზნი ქმნიდა სამყაროს, სადაც ბოროტებაზე გამარჯვება ყოველთვის სიკეთეს, თავისუფლებასა და ოცნებას ეკუთვნოდა. მისი ანიმაციები იქცნენ არა მხოლოდ გასართობად, არამედ კულტურულ იარაღად ტირანიის წინააღმდეგ.

ამ პერიოდში ამერიკაში ფინანსური კრიზისი იყო, რის დასაძლევადაც დიზნიმ სხვადასხვა ხერხს მიმართა, რათა თავისი სტუდია გაკოტრებისგან გადაერჩინა. მან თავდაპირველად სცადა სტუდიის

აქციების გაყიდვა (უმეტესად უხმო ტიპის, ანუ ისეთი, რომლებიც აქციონერებს მმართველობის უფლებას არ აძლევდა), თუმცა, დიდი შედეგი ამ ნაბიჯს არ მოუტანია. შემოსავლებმა საგრძნობლად იკლო, თანამშრომლებს ხელფასები შეუმცირდათ. პრობლემის მოსაგვარებლად დიზნიმ დახმარება აშშ-ის მთავრობას სთხოვა, მაგრამ, ფინანსური მხარდაჭერის ნაცვლად, მას შესთავაზეს მონაწილეობა მიეღო „კარგი მეზობლობის პოლიტიკის“ ფარგლებში ჩატარებულ კულტურულ მისიაში - სამხრეთ ამერიკაში. ასე აღმოჩნდა ომის პერიოდში დიზნი სამხრეთ ამერიკაში, სადაც ვიზიტის დროს გადაიღო დოკუმენტური და ანიმაციური ფილმები „მოგესალმებით მეგობრებო“ და სამი კაბალეროსი“, რომლებიც სამხრეთ ამერიკის კულტურასა და ყოფას ნათლად ასახავდა.

დიზნიმ ამ ანიმაციებით არა მხოლოდ ბავშვებისთვის განკუთვნილი გასართობი სანახაობები შექმნა, არამედ პოლიტიკურ-იდეოლოგიური გზავნილების მატარებელ და საკუთარი ქვეყნისთვის მნიშვნელოვანი კულტურული მისიის შემსრულებლად იქცა.

1940-იან წლებში დიზნის სტუდიაში შექმნილ ფილმებს შორის „სამი კაბალეროსი“ (1944) განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, როგორც კულტურულ-პოლიტიკური პროდუქტი, რომელიც პირდაპირ დაუკავშივრა აშშ-ის საგარეო პოლიტიკის პრიორიტეტებს მეორე მსოფლიო ომის პერიოდში. ფილმი შეიქმნა „კეთილი მეზობლობის პოლიტიკის“ კონტექსტში, რომლის მიზანაც იყო ლათინური ამერიკის ქვეყნებთან პოლიტიკური, ეკონომიკური და კულტურული ურთიერთობების გაღრმავება და ამ გზით ფაშისტური პროპაგანდის წინააღმდეგ ბრძოლის გაძლიერება.

სწორედ ამ პოლიტიკის ფარგლებში ფინანსდებოდა კულტურული პროდუქტები, მათ შორის ამერიკული კინომატოგრაფია, რათა შექმნილიყო მეგობრული და მშვიდობიანი სახე აშშ-ის შესახებ ლათინურ ამერიკაში.<sup>1</sup>

ფილმს აქვს ერთგვარი „კოლაჟური“ სტრუქტურა, რომელიც აერთიანებს მოკლემეტრაჟიან ანიმაციურ ეპიზოდებს, დოკუმენტურ მასალასა და მუსიკალურ ნომრებს. მისი გმირები: დონალდ დაკი, ხოსე კარიოკა (ბრაზილიიდან) და პანჩიტო პისტოლესი (მექსიკიდან) განასახიერებენ კულტურათაშორის მეგობრობასა და ერთიანობას. ფილმში დიზნის ანიმაციური ენა ნათლად იგრძ-

<sup>1</sup> ზოლოვი, საკულტო, ტომი 1, 2015, გვ. 183-186.

ნობა, ეკრანზე წარმოჩენილია ბრაზილიის, მექსიკისა და სხვა რეგიონების ლანდშაფტები, ქალაქების ბუნების ხედები, მუსიკალური ფოლკლორი და ნაციონალური სიმბოლიკა, რომელიც ერწყმის ერთმანეთს, რაც სრულ ჰარმონიას და სინთეზს ქმნის.

„სამი კაბალეროსის“ მთავარი ღერძი მუსიკალურია. დიზნის კომპოზიტორებმა აქტიურად გამოიყენეს, როგორც ტრადიციული ლათინოამერიკული მელოდიები, ასევე ჰოლივუდური არანჟირების მანერა, რითაც შეიქმნა „გაერთიანებული“ მუსიკალური კოლაჟი. განსაკუთრებით აღსანიშნავია მექსიკური სიმღერა „ჰეი, ხალისკო, არ დანებდე!“ ეს ეპოზოდი, თავის სიმღერით, არა მხოლოდ ეროვნული იდენტობის ნიშანია, არამედ ამერიკელი მაყურებლისთვის მექსიკური კულტურის ყველაზე ხალისიან და მხიარულ სახეს წარმოაჩენს.

თანამედროვე კვლევებში „სამი კაბალეროსი“ პოლიტიკური არტეფაქტის სახით განიხილება. ერთი მხრივ, იგი აღიქმება როგორც დიპლომატიური იარაღი, რომელმაც გარკვეულწილად გაამყარა აშშ-სა და ლათინურ ამერიკას შორის ურთიერთობები. თუმცა, ლათინურ ამერიკაში ფილმის შეფასება უფრო მძიმედ მოხდა, კრიტიკოსები ცდილობდნენ ყველა ეპოზოდსა და კადრში მათი ქვეყნისთვის საზიანო გზავნილები ამოეცნოთ, ზოგიერთმა კრიტიკოსმა მას „პირველი ამერიკული მცდელობა - კულტურული დიალოგის დასამყარებელი“ უწოდა, სხვებმა კი „კულტურული იმპერიალიზმის მაგალითიც შეარქვეს“.<sup>2</sup>

თანამედროვე მექსიკელი მკვლევარი ირმა რივერა ამბობს, რომ პანჩიტო პისტოლესი დღესაც საკამათო ფიგურაა, რადგან ის, ერთი მხრივ, აღიქმება, როგორც მექსიკის მხიარული და ენერგიული სახე, მეორე მხრივ კი, სტერეოტიპული გამოსახულება, რომელიც მექსიკელებს კარიკატურულად წარმოაჩენს. ბრაზილიაში ხოსე კარიოკა უფრო პოზიტიურ რეცეფციას იძენს, რადგან მასში სახეა დამკვიდრებული მბრუნავი „კარიოკას“ სახე, მუსიკალური, მხიარული, მოცეკვავე პერსონაჟი გართობის სიმბოლოდ ქცეული, რომლის სახელიც ქვეყნის თანამედროვე კულტურულ პოლიტიკაშიც ხშირად გამოიყენება.

ამრიგად, „სამი კაბალეროსი“ ერთდროულად აღქმულია, როგორც ანიმაციური დიპლომატია, ტექნოლოგიური ინოვაცია და

<sup>2</sup> შულცი, შვერთებული, 1998, გვ. 378-380.

კულტურულ-პოლიტიკური წინააღმდეგობრიობის მატარებელი, რომელიც აჩვენებს, თუ როგორ ცდილობდა ჰოლივუდი სხვა კულტურების „გადმოთარგმნას“ ამერიკული ესთეტიკური ჩარჩოებით.

ომის პერიოდში უოლტ დიზნი აქტიურად მონაწილეობდა პროპაგანდისტული შინაარსის ფილმების შექმნაშიც. „დერ ფიურერის სახე“ (1943) მეორე მსოფლიო ომის პერიოდში ცნობილი პროპაგანდისტული სურათებიდან ერთ-ერთია, რომელიც ეუკვეთა აშშ-ის მთავრობამ და მასში მკაფიოდ იკითხება ამერიკული პროპაგანდის მიზანი - მაყურებლისთვის ნაცისტების აბსურდულობისა და სისასტიკის წარმოჩენა.

ფილმში დონალდ დაკი ჰიტლერს დასცინის. ანიმაცია „ოსკარით“ დაჯილდოვდა და საერთაშორისო გამოხმაურება და მოწონება დაიმსახურა.

1941 წელს, როდესაც ამერიკა მეორე მსოფლიო ომში ჩაერთო, ჰოლივუდმა აქტიურად დაიწყო სამხედრო და პროპაგანდისტული მასალის წარმოება. დიზნის სტუდიამ, რომელიც ამ პერიოდში ფინანსურ სირთულეებს განიცდიდა, მნიშვნელოვანი კონტრაქტები მიიღო აშშ-ის მთავრობიდან სამხედრო სასწავლო ფილმებისა და პროპაგანდისტული ანიმაციების შესაქმნელად. სწორედ ამ გარემოებამ განაპირობა „დერ ფიურერის სახის“ შექმნა.

ფილმში მთავარი გმირი დონალდ დაკია, რომელიც ნაცისტურ გერმანიაში მცხოვრები „მოქალაქის“ როლშია. მისი ყოველდღიური ცხოვრება შეუჩერებელ სამხედრო მარშებსა და ჰიტლერისადმი ერთგულების „ავტომატურ“ გამოხატვაში ვლინდება, აბსურდულობამდეა დაყვანილი სცენა, როდესაც დონალდს უწევს იარაღის დეტალების უსასრულოდ აწყობა, „ჰაი ჰიტლერის“ გამუდმებით ძახილი და სამხედრო სიმღერის („დერ ფუჰერის სახე“) განმეობა.<sup>3</sup>

ფილმის მთავარი იდეოლოგიური გზავნილი მდგომარეობს ნაცისტური სისტემის სისასტიკის ჩვენებაში: დიზნის გმირი კარგავს თავის ინდივიდუალიზმს და იქცევა სისტემის მექანიკურ ნაწილად, რომლის პიროვნული თავისუფლება მთლიანად წაშლილია.

ყველაზე დაძაბულ მომენტში კი აღმოჩნდება, რომ დონალდს ღრმა ძილით სძინავს და ყოველივე კომპარული სიმბარი იყო და იგი კვლავ ამერიკაშია, ამ ეპოზოდით დიზნი ამერიკული დემოკ-

<sup>3</sup> Maltin, A History, 1987, pp. 145-8146.

რატის გამარჯვებასა და თავისუფლების ფასეულობების უზენაესობას უსვამს ხაზს.

დიზნიმ გამოიყენა კარიკატურული სტილი, რომელიც ნაცისტურ ლიდერებს – ჰიტლერს, გიორინგს, გიობელსსა და მუსოლინის აბსურდულ, კომიკურ და კლოუნურ სახეებს ანიჭებს. სწორედ ამ სტილმა შეუწყო ხელი მათი ავტორიტეტის დაკნინებასა და მაცურებლისათვის ღიმილის მოგვრას. ამასთანავე, ვიზუალური რიტმი მკაცრად ემთხვევა სამხედრო მარშების დიქტატურ ტემპს, რაც მაცურებელში აბსურდისა და სიძულვილის განცდას აძლიერებს.

სიმღერა „დერ ფუჰერის სახე“, რომელიც ფილმისთვის ოლივერ უოლესმა დაწერა, მალევე გახდა პოპულარული და თავად ფილმის მიღმა ამერიკული პროპაგანდის სიმბოლოდ იქცა.

ფილმმა დიდი წარმატება მოიპოვა: მან 1943 წელს მიიღო „ოსკარი“ საუკეთესო მოკლემეტრაჟიანი ანიმაციური ფილმისთვის. მისი წარმატება ცხადყოფს, რომ ანიმაციამ, რომელიც მანამდე ბავშვთა გართობასთან ასოცირდებოდა, მეორე მსოფლიო ომის პერიოდში შეიძინა ძალაუფლებრივ-პოლიტიკური ფუნქცია და ყველა ფენისა და ასაკის ადამიანისთვის მნიშვნელოვანი და საინტერესო გახდა.

„დერ ფურერის სახე“ ყველაზე გამორჩეული მაგალითი იმის, რომ ბავშვთა გასართობი სივრციდან პირდაპირ პოლიტიკურ და იდეოლოგიურ ასპარეზზე გასვლა შესაძლებელია. ფილმი ნათლად აჩვენებს, თუ როგორ იქცა ანიმაციის ფორმა, რომელიც ალიქმებოდა მსუბუქ და „უდანაშაულო“ ხელოვნებად, პროპაგანდის ძალისმიერ იარაღად მეორე მსოფლიო ომის დროს.<sup>4</sup>

დიზნის შემოქმედებისთვის ეს ფილმი მნიშვნელოვნად გარდამტეხი გახდა: იგი არა მხოლოდ ფინანსური მხარდაჭერის მოპოვებას ნიშნავდა მთავრობისგან, არამედ მან გამოკვეთა სტუდიის მრავალმხრივობა და ადაპტაციის უნარი პოლიტიკური გამოწვევების ფონზე. ამასთან, დონალდ დაკის მონაწილეობა ფილმში განსაკუთრებულ სიმბოლურ მნიშვნელობას ატარებს: მაცურებლისთვის საყვარელი პერსონაჟი დემოკრატიულ ფასეულობებს უპირატესობას ანიჭებს.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Cripps, *The Slow*, 1977, pp. 293–296.

<sup>5</sup> *Ibid.*

ფილმის წარმატებამ, მათ შორის „ოსკარით“ დაჯილდოვებამ, ცხადყო, რომ ანიმაციას შეუძლია ისეთივე გავლენის მოხდენა, როგორც მხატვრულ კინემატოგრაფიას. მაყურებელი ნელ-ნელა დააფიქრა, რომ ანიმაცია მხოლოდ ბავშვთა გასართობად არ განხილულიყო, რომ მის მიღმა შეიძლება რიგი ქვეტექსტები, სიმბოლოები და ალევორიები იყოს წარმოდგენილი. „დერ ფიურერის სახე“ გახდა ერთგვარი პრეცედენტი, რომელმაც გზა გაუხსნა შემდგომში „სერიოზული თემების“ ანიმაციაში დამკვიდრებას.<sup>6</sup>

„დერ ფიურერის სახე“ ერთდროულად შეიძლება ჩაითვალოს როგორც იუმორის მეშვეობით განხორციელებული პოლიტიკურ-იდეოლოგიური კრიტიკა და ასევე როგორც ამერიკული კულტურული დიპლომატიის იარაღი. მისი გავლენა დღემდე შესამჩნევია, თანამედროვე ანიმაციის მკვლევრები მას პროპაგანდის ვიზუალური ენების ერთ-ერთ კლასიკურ ნიმუშად მოიხსენიებენ, ხოლო დიზნის სტუდიის ისტორიაში იგი განსაკუთრებული ეტაპის სიმბოლოა, რომელშიც კომერციული ანიმაცია პოლიტიკურ ინსტრუმენტად გარდაიქმნა.

მკვლევრები ფილმს განიხილავენ, როგორც დიზნის ანიმაციის უმაღლესი დონის ნიმუშს: მოძრაობა, რიტმი და კადრების მონტაჟი სრულად ერწყმის სიუჟეტის აბსურდულობას. ანიმაციური ხელოვნების ისტორიკოსი მაიკლ ბერიერი წერს, რომ დიზნის სტუდიამ შეძლო კომედიური სტილის შერწყმა პოლიტიკური მესიჯით ისე, რომ არცერთი მხარე არ დაეკნინებინა.

მიუხედავად იმისა, რომ ფილმში გამოყენებულია მკვეთრი ანტიინაცისტური გზავნილები, მხოლოდ ამ კუთხით ფილმის აღქმა და მასზე საუბარი წარმოუდგენელია, ფილმი ასევე შეიცავს იმდროინდელი ამერიკული კულტურის სტერეოტიპულ წარმოდგენებსაც, რაც მას დღევანდელი ეთიკური ხედვით უფრო კომპლექსურ ნამუშევრად აქცევს და გარდა პროპაგანდისტული გზავნილისა, სხვა ელფერსაც სძენს.

ომის შემდეგ პრეიოდში შექმნილი დიზნის შემდეგი ანიმაციური ფილმი „გააკეთეთ ჩემი მუსიკა“ ეკრანზე 1946 წელს გამოვიდა, იგი დიზნის მე-8 სრულმეტრაჟიანი ანიმაციური ფილმია და მიეკუთვნება ეგრეთ წოდებულ „პაკეტური ფილმების“ ეპოქას (1943-1949). ეს პერიოდი განპირობებული იყო სტუდიის ფინანსური კრიზისითა

<sup>6</sup> Barrier, Hollywood, 1999, pp. 377-380.

და მსოფლიო ომის შედეგად წარმოქმნილი რესურსების სიმწირით. ამ ფილმს კრიტიკოსები მომავლის იმედის ნაპერწკლად მიიჩნევენ, იგი ერთგვარი გზავნილია მაყურებელთან, მაცნე იმის, რომ ყველაფერი ცუდი უკან დარჩა, ფაშიზმი და ნაციზმი დამარცხებულია და მიუხედავად ეკონომიკური და სულიერი კრიზისებისა, ამერიკას და ამერიკელ ხალხს ნათელი და ლამაზი მომავალი ელის.

დიზნის სტუდიამ თავი აარიდა ხანგრძლივი, ამბიციური ნარატივის მქონე ფილმების გადაღებას (როგორც იყო „ფიფქია და შვიდი ჯუჯა“ და „ბინოქიო“) და შექმნა ამ ფილმებისგან სრულიად განსხვავებული ვერსია.

როდესაც ფილმი ეკრანზე გამოვიდა, მაშინ ამერიკის საზოგადოება დაძაბული და დათრგუნვილი იყო – გარშემო უამრავი დანგრეული ოჯახი, ობლობაში გაზრდილი ბავშვები, სიღარიბე, შიმშილი, უმუშევრობა, ადამიანთა ემოციური მდგომარეობა არაერთგვაროვანი და არაჯანსაღი – მიუხედავად ასეთი სოციალური თუ ეკონომიური მდგომარეობისა, ხალხი რაღაც ახალს ელოდა. იმედით შეჭყურებდა მომავალს, რომელიც სწორად გამოიყენა დიზნიმ, მან შეიგრძნო ხალხის სურვილები, რითაც ფაქტობრივ თავისი სტუდია ფინანსური კრიზისისგან იხსნა.

ფილმში გამოყენებულია სხვადასხვა მუსიკალური ჟანრის მელოდიები, როგორცაა ჯაზი, ოპერა, ბალადები და სხვა პოპულარული ამერიკული თანამედროვე მუსიკა. თითოეული ეპიზოდი ემსახურება ჟანრების ვიზუალურ ინტერპრეტაციას. ფილმი შედგება ათი ერთმანეთისგან დამოუკიდებელი მუსიკალურ-ანიმაციური ეპიზოდისგან. თემატურად ფილმი სხვადასხვა ჟანრთა სინთეზისგან შედგება, ესენია: რომანტიკა, იუმორი, ტრაგედია, ფანტაზია, რაც ერთ მთლიან განწყობას ქმნის ანიმაციაში.<sup>7</sup>

ფილმი ასევე წარმოადგენს კულტურულ დოკუმენტს, რომელიც ასახავს ომის შემდგომი ამერიკის საზოგადოებრივ განწყობებს: განშორების ტკივილს, იმედის ნაპერწკალსა და სურვილს, რომ ხელოვნებამ კვლავ შეძლოს ადამიანებში მსუბუქი გრძნობების გაღვიძება. მიუხედავად იმისა, რომ თანამედროვე კრიტიკოსებმა მას არც ისეთი კარგი შეფასება მისცეს და მიიჩნიეს ფილმი ერთიანი სტრუქტურის არ არის, დღეს „გააკეთე ჩემი მუსიკა“ დიზნის კლასიკური სტილისგან, როგორც ექსპერიმენტულ გადახვევად

<sup>7</sup> Finch, The Art, 1995, pp. 153–156.

აღიქმება. ეს ფილმი არის მცდელობა იმისა, რომ ანიმაციამ აქციოს მუსიკა და ტექსტი თანაბარმნიშვნელოვნად. ფილმის არსი მდგომარეობს იმაში, რომ ის ავლენს დიზნის ინტერესს მუსიკისა და ვიზუალური ფორმის სინთეზისადმი.

ეს ანიმაცია განიხილება დიზნის ექსპერიმენტული ლაბორატორიად, სადაც ანიმატორები მუსიკის საფუძველზე ქმნიდნენ ვიზუალურ მეტაფორებს.

მიუხედავად ინოვაციურობისა, „გააკეთე ჩემი მუსიკა“ ითვლება დიზნის „დავიწყებულ ფილმად“, თუმცა, თანამედროვე ანიმაციური კვლევები ამ ანიმაციას მიიჩნევენ გარდამავალ ეტაპად კინემატოგრაფიაში, რომელმაც უზრუნველყო სტუდიის გადარჩენა მძიმე ეკონომიკურ პირობებში.

ერთი მხრივ, ეს ფილმი არის ფინანსური კრიზისის პროდუქტად შექმნილი კომპრომისი, ხოლო, მეორე მხრივ, ანიმაციური ექსპერიმენტების პლატფორმა, რომელშიც მუსიკა და ვიზუალი განუყოფელ ერთობაშია წარმოდგენილი. ფილმის ეპიზოდური სტრუქტურა ასახავს არა მხოლოდ მხატვრულ მრავალფეროვნებას, არამედ ამერიკული კულტურის მრავალშრიანობასაც. იგი აჩვენებს, თუ როგორ იყენებდა დიზნი მუსიკას როგორც საერთო ენას, რომელსაც შეეძლო დაეკავშირებინა სხვადასხვა სოციალური ჯგუფი ომის შემდგომი ამერიკის რეალობაში.<sup>8</sup>

უოლტ დიზნის შემოქმედება მეორე მსოფლიო ომის პერიოდში მხოლოდ კინომცოდნეობითი მოვლენა არ ყოფილა, იგი იქცა ერთგვარ კულტურულ ფრონტად, სადაც ფანტაზია იბრძოდა იდეოლოგიის წინააღმდეგ. მაშინ, როცა ფაშიზმი ადამიანში რწმენასა და ინდივიდუალობას კლავდა, დიზნის სამყაროში გმირები კვლავ ოცნებობდნენ, გრძნობდნენ და იბრძოდნენ. მისი ფილმები გადაიქცა სიმბოლოდ იმისა, რომ ხელოვნება ყოველთვის ინარჩუნებს თავისუფლების ხმის ფუნქციას. დიზნიმ არ დახატა ტანკები, არც ბრძოლის ველები, მან დახატა იმედი. ეს იმედი დღესაც ცოცხალია მის ფილმებში, რომლებშიც კეთილი გმირები ყოველთვის იმარჯვებენ, რადგან მათ უკან დგას მთავარი იარაღი – ადამიანურობა და ფანტაზია.

სწორედ ამიტომ დიზნის ომის პერიოდის შემოქმედება რჩება არა მხოლოდ ამერიკული კულტურის ნაწილად, არამედ

<sup>8</sup> Solomon, *Enchanted*, 1989, p. 213.

უნივერსალურ გზავნილად კაცობრიობისთვის, რომ ოცნების ძალა ფაშიზმზე ბევრად ძლიერია.

**გამოყენებული ლიტერატურა:**

- Barrier M., Hollywood Cartoons: American Animation in Its Golden Age, New York, 1999.
- Cripps T., The Slow Vanishing in Black: Blacks in American Cinema 1900–1942, New York, 1977.
- Barrier M., Hollywood Cartoons: American Animation in Its Golden Age, New York, 1999.
- Finch Ch., The Art of Walt Disney, New York, 1995.
- Maltin L., A History of American Animated Cartoons about Mice and Magic, New York, 1987.
- Solomon Ch., Enchanted Drawings: A History of Animation, New York, 1989.
- ბოლოვი ე., საკულტო მექსიკა: ენციკლოპედია აკაპულკოდან ბოკალომდე, ტომი 1, 2015.
- შულცი ლ., შეერთებული შტატების ქვეშ: ლათინური ამერიკის მიმართ აშშ-ს პოლიტიკის ისტორია, კემბრიჯი, 1998.

# ხელოვნებათმცოდნეობა

ლეილა (ლელი) ჭიჭინაძე,  
საქართველოს სასახლე-მუზეუმების გაერთიანება,  
სამეცნიერო საბჭოს წევრი,  
ხელოვნებათმცოდნე

**ქართული მხატვრული კინოაფიშა - თვითმყოფადი  
ხელოვნების ნიმუში**  
(1920-30-იანი წლები)

**რეზიუმე**

კინოპლაკატი წარმოადგენს თვითმყოფად მხატვრულ და საინფორმაციო საშუალების სინთეზს, რომელიც აერთიანებს ვიზუალური ხელოვნებისა და მასობრივი კომუნიკაციის ელემენტებს და ფუნქციონირებს არა მხოლოდ, როგორც სარეკლამო საშუალება, არამედ კულტურული არტეფაქტი, რომელშიც ერთიანდება გრაფიკული და ტექსტური პირობითი ნიშნები. კინოპლაკატის ძირითადი მახასიათებლებია - ლაკონიური კომპოზიცია, მარტივი ვიზუალური ენა და მაყურებელზე სწრაფი, ემოციური ზემოქმედების უნარი. ამასთან, იგი ასახავს ეპოქის ესთეტიკურ და სოციალურ-იდეოლოგიურ კონტექსტს.

1920-30-იან წლებში, ქართული კინოს ჩამოყალიბების პროცესში, მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა დასავლური კინოს გამოცდილების გაზიარებამ და მისი შემოქმედებითი ადაპტაციის მცდელობებმა. ამ

პერიოდში განსაკუთრებული ყურადღება დაეთმო ტექნიკური და ესთეტიკური საკითხების განვითარებას, რაც გამოიხატა როგორც თემატური მრავალფეროვნების ზრდაში ასევე ფორმალური ძიებების გააქტიურებაში. ქართული კინოს ადრეული ნიმუშები მჭიდროდ იყო დაკავშირებული სოციალურ და კულტურულ კონტექსტთან, რაც განსაზღვრავდა მათ, როგორც შინაარსობრივ და ვიზუალურ, ასევე იდეოლოგიურ მიმართულებას, კინოხელოვნების სფეროში მიმდინარეობდა აქტიური ექსპერიმენტები, რომელიც მიზნად ისახავდა ახალი გამომსახველობითი საშუალებების დანერგვას და ეროვნული კინემატოგრაფიის ენის ჩამოყალიბებას. XX საუკუნის დასაწყისში კინოპლაკატი თანდათან გარდაიქმნა ინფორმაციის გადაცემის უბრალო საშუალებიდან დამოუკიდებელ მხატვრულ და კულტურულ ობიექტად, რომელმაც

\* კვლევა განხორციელდა შოთა რუსთაველის საქართველოს ეროვნული სამეცნიერო ფონდის მხარდაჭერით [გრანტის ნომერი - GSDP-25-942].

ერთდროულად შეითავსა ესთეტიკური, სოციალური და საკომუნიკაციო ფუნქციები. მისი ფორმირება უშუალოდ უკავშირდება ურბანული კულტურის განვითარებას, ტექნოლოგიურ პროგრესს, ბეჭდვითი ინდუსტრიის გაფართოებას და რეკლამის როლს საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. ამ პერიოდის პლაკატის ვიზუალური ენა მნიშვნელოვნად იცვლება. ტექსტზე ორიენტირებული ფორმის ნაცვლად, სულ უფრო მნიშვნელოვანი ხდება კომპოზიციური გადაწყვეტა, ფერისა და ფორმის ურთიერთმიმართება, ვიზუალური ლაკონიზმი და დინამიკური გამომსახველობა. კინოპლაკატი ამ ეტაპზე აღარ წარმოადგენს მხოლოდ საინფორმაციო წყაროს, არამედ იქცევა ვიზუალური კულტურის სრულფასოვან ფორმად, რომელიც აქტიურად რეაგირებს ეპოქის ესთეტიკურ და სოციალურ ცვლილებებზე. აღნიშნულ პროცესში გარკვეული როლი აქვს მოდერნიზმის სხვადასხვა მიმართულებას, რომლებმაც პლაკატის სტილისტიკურ ტრანსფორმაციას შეუქმნა საფუძველი და მას ახალი სახე მიანიჭა. ამასთან, მნიშვნელოვანია აღინიშნოს, რომ მოდერნისტული ტენდენციების პარალელურად არსებობას აგრძელებდა რეალისტური პლაკატის ტრადიციაც. რეალისტური მიმართულება უფრო მკაფიოდ იყო ორიენტირებული საგნობრივი სამყაროს პირდაპირ და ადვილად

აღსაქმელ წარმოდგენაზე, რაც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო მასობრივი აუდიტორიისთვის განკუთვნილ ვიზუალურ კომუნიკაციაში. ასეთ ნამუშევრებში მთავარი აქცენტი კეთდებოდა გამოსახულების სიცხადეზე, სიუჟეტურ სიზუსტესა და სოციალური რეალობის უშუალო გადმოცემაზე. კინოპლაკატის განვითარებაში ასევე მნიშვნელოვანი ადგილი ეკავა ფოტოგრაფიას, რომელიც მე-20 საუკუნის პირველ ნახევარში თანდათან იქცა არა მხოლოდ დამხმარე ტექნიკურ საშუალებად, არამედ დამოუკიდებელ ვიზუალურ ელემენტად. ფოტოგრაფიის გამოყენებამ პლაკატს შესძინა დოკუმენტურობის ეფექტი, ვიზუალური დამაჯერებლობა და კომუნიკაციური სიზუსტე. 1920-30-იან წლებში კინოპლაკატი საბოლოოდ ჩამოყალიბდა, როგორც დამოუკიდებელი ვიზუალური ჟანრი. ამ პერიოდში პლაკატი ერთდროულად აერთიანებს მხატვრულ ექსპერიმენტს, ტექნოლოგიურ ინოვაციასა და მასობრივი კომუნიკაციის ფუნქციას, რის შედეგადაც იგი იქცევა არა მხოლოდ ინფორმაციის გადაცემის საშუალებად, არამედ კულტურული და სოციალური პროცესების აქტიურ გამომხატველ ფორმად.

---

---

**საკვანძო სიტყვები:** *კინოაფიშა, პროპაგანდა, ფოტომონტაჟი, ტიპოგრაფია, იდეოლოგია, ვიზუალური კომუნიკაცია.*

კინოპლაკატის, როგორც თვითმყოფადი არტ ობიექტის, თავისებურების განხილვა მოითხოვს კომპლექსურ მიდგომას, ვინაიდან იგი თავიდანვე ხელოვნების რამდენიმე დარგისთვის დამახასიათებელი მხატვრული საშუალებების ურთიერთთანწყობაზეა ორიენტირებული. მისი გრაფიკული გამოსახულება მიმართულია არა მხოლოდ ესთეტიკური ღირებულების შექმნისკენ, არამედ კინოფილმის რეპრეზენტაციისა და პოპულარიზაციისკენ. როგორც მხატვრული ნაშუქი, კინოპლაკატი ინარჩუნებს პლაკატის ჟანრისთვის დამახასიათებელ ნიშნებს - ლაკონიურ კომპოზიციას, სიმბოლურ ვიზუალურ ენას და მიმართვას ფართო აუდიტორიისადმი. ამავე დროს, მასში ინტეგრირებულია კინოს სპეციფიკური ელემენტები: სიუჟეტური მინიშნებები, პერსონაჟთა სახეები და ზოგადი ატმოსფერო, რაც პლაკატს აქცევს ფილმის ვიზუალურ მეტაფორად. შესაბამისად, კინოპლაკატი, როგორც მხატვრული პროდუქტი, ერთი მხრივ, ინარჩუნებს პლაკატის ჟანრის ძირითად ნიშნებს და, ამავე დროს, მოიცავს რეკლამირებული კინოფილმის ვიზუალურ და ინფორმაციულ ელემენტებს. ამ თავისებურებებიდან გამომდინარე, კინოპლაკატი ხასიათდება კომბინირებული სტრუქტურით, სადაც ერთიანდება სახვითი, ტექსტუალური და სიმბოლური კოდები, რის შედეგადაც იგი ყალიბდება არა მხოლოდ ინფორმაციულ ან სარეკლამო ობიექტად, არამედ კულტურულ არტეფაქტადაც.

კინოპლაკატი, როგორც გრაფიკული ხელოვნების სპეციფიკური სახეობა, ერთდროულად ეკუთვნის როგორც ვიზუალური ხელოვნების, ისე მასობრივი კომუნიკაციის სფეროს. მისი ფუნქცია არ შემოიფარგლება მხოლოდ ესთეტიკური წარმოდგენით, იგი მიზნად ისახავს ინფორმაციის სწრაფ, მკაფიო და ემოციურად დასამახსოვრებელ გადაცემას. სწორედ ამიტომ კინოპლაკატში მხატვრული ფორმა მჭიდროდ არის დაკავშირებული რეკლამასთან, იდეოლოგიურ გზავნილთან და მაყურებლის ფსიქოლოგიურ ზემოქმედებასთან. კომპოზიციის თვალსაზრისით, კინოპლაკატის სტრუქტურა, როგორც წესი ცენტრალური ვიზუალური აქცენტის პრინციპს ეფუძნება. ეს შეიძლება იყოს მთავარი პერსონაჟის ფი-

გურა, სიმბოლური დეტალი ან დრამატული სცენა, რომელიც ფილმის სიუჟეტს კონცენტრირებულად გამოხატავს. ფერის, შრიფტისა და პლასტიკური რიტმის გამოყენება ემორჩილება არა მხოლოდ მხატვრულ გემოვნებას, არამედ ეპოქის სტილისტურ კანონებს და სოციალური კონტექსტის მოთხოვნებს. ამიტომ, ისტორიულ ჭრილში კინოპლაკატი მკაფიოდ ასახავს კონკრეტული პერიოდის ესთეტიკურ ტენდენციებს.

1920-იანი წლების დამდეგს კინოპლაკატი უკვე აღარ წარმოადგენდა მხოლოდ ფილმის რეკლამას. ის იქცა ახალი ეპოქის ვიზუალურ მანიფესტად – სივრცედ, სადაც მოდერნიზმი და ავანგარდი თანაარსებობდნენ და ერთდროულად ქმნიდნენ კულტურის ახალ ენას. ეს იყო პერიოდი, როდესაც ხელოვნება აქტიურად ცდილობდა ძველი ესთეტიკისგან გათავისუფლებას და მაყურებელთან კომუნიკაციის სრულიად ახალი ფორმების მოძიებას. ამ პერიოდის ავანგარდული კინოპლაკატები უარს ამბობდნენ დეკორატიულობაზე და რეალისტურ ილუსტრაციაზე. მათ ნაცვლად შემოვიდა მკვეთრი გეომეტრიული ფორმები, ასიმეტრიული კომპოზიციები, ფოტომონტაჟი და დინამიკური რიტმი. კონსტრუქტივისტი მხატვრებისთვის პლაკატი ფუნქციური ობიექტი იყო – ვიზუალური ინსტრუმენტი, რომელიც უნდა მოქმედებდეს სწრაფად, მკაფიოდ და მიზანმიმართულად. ფორმა ემორჩილებოდა შინაარსს, ხოლო შინაარსი – ეპოქის იდეოლოგიურ და სოციალურ ამოცანებს, ახალი ცნობიერების ფორმირებას. ეს მიდგომა განსაკუთრებით ეფექტური აღმოჩნდა სწორედ კინოპლაკატისათვის. დიაგონალებზე აგებული კომპოზიციები, მკვეთრი კონტრასტები და დიდი ტიპოგრაფიული ელემენტები მაყურებლის ყურადღებას მყისიერად იპყრობდა. გამოსახულებები ხშირად ფრაგმენტირებული იყო – სახეები, ფიგურები ან დეტალები თითქოს მოძრაობაში იშლებოდა, რაც ეკრანული დინამიკის განცდას აძლიერებდა. კინო და პლაკატი ერთიან ვიზუალურ სისტემად იქცა.

მოდერნიზმის კონტექსტში 1920-იანი წლების კინოპლაკატი ასახავდა რწმენას, რომ ხელოვნებას შეეძლო ახალი რეალობის ფორმირება. პლაკატი აღარ ჰყვებოდა ისტორიას – ის ქმნიდა განწყობას, რიტმს, ენერჯიას. სწორედ ამიტომ, ამ პერიოდის ნამუშევრები დღესაც აღიქმება არა როგორც მეორეხარისხოვანი გრაფიკა, არამედ როგორც დამოუკიდებელი ხელოვნების ნიმუშები.

1920-იანი წლები საბჭოთა კინოპლაკატისთვის, ისევე როგორც ხელოვნების სხვა დარგებისთვის ექსპერიმენტებისა და ფორმის თავისუფლების დროა. ამის მაგალითია ხელოვნების სასახლის სააფიშო ფონდში დაცული 1927 წელს გადაღებული ფილმის (რეჟისორი: კოტე მარჯანიშვილი) პლაკატი „ამოკი“. ფილმის მხატვარია ვალერიან სიდამონ-ერისთავი (1889 - 1943) – მოდერნისტი ფერმწერი, გრაფიკოსი, კარიკატურისტი, თეატრისა და კინოს მხატვარი. მიუხედავად იმისა, რომ არ არის ცნობილი აფიშის მხატვარი, ნამუშევარი მაინც სიდამონ-ერისთავთან ასოცირდება, რაც შემდგომი კვლევის საგანია. ფილმის სათაურად გამოყენებულია ტერმინი „ამოკი“, რომლის ეტიმოლოგიაც ბირმული წარმოშობისაა და სრული სახელწოდებაა „Run Amok“. ეს სიტყვათშეთანხმება ფსიქოლოგიაში აღნიშნავს მდგომარეობას, როდესაც ინდივიდი მოულოდნელად კარგავს თვითკონტროლს და გადადის უკიდურეს, ქაოტურ აგრესიაში. „Run“- ამ შემთხვევაში არ ნიშნავს ფიზიკურ სირბილს, უფრო იგულისხმება უკონტროლო მოქმედება, ეს მდგომარეობა შეესაბამება ფილმის სიუჟეტურ და ემოციურ იდეას, რასაც ავტორი პირდაპირი ვიზუალური მეტაფორის სახით გვაწვდის. პლაკატზე გამოსახული სილუეტი სწორედ ამ მდგომარეობას განასახიერებს. მოძრაობაში გაყინული ფიგურა ერთდროულად გამოხატავს გაქცევისა და თავდასხმის ელემენტებს, რაც ასახავს ინდივიდის შინაგან ფსიქოლოგიურ კრიზისსა და დრამატულ დინამიზმს. ფიგურა სილუეტია, სახის დეტალების გარეშე. ხელში მოქცეული საგანი შეიძლება წავიკითხოთ როგორც იარაღი – აგრესიის მატერიალიზაცია. პერსონაჟის ანონიმურობა და მკვეთრი ვიზუალური კონტრასტი მაყურებელს არა კონკრეტულ გმირზე, არამედ ფსიქიკური აფეთქების ფენომენზე ამახვილებინებს ყურადღებას. ეს სრულიად შეესაბამება 1920-იანი წლების მოდერნისტულ ამროვნებას, სადაც კინოპლაკატი აღარ არის „ილუსტრაცია“, არამედ დამოუკიდებელი ვიზუალური განცხადებაა.

„კონსტრუქტივიზმი 1920-იანი წლების კინოსა და პლაკატის ხელოვნებაში დომინანტურ მიმართულებას წარმოადგენდა. კომპოზიციის დინამიკურობა, მკვეთრი სილუეტი, ფერის ლაკონური გამოყენება და ტიპოგრაფიის გეომეტრიული ხასიათი განსაკუთრებით მკაფიოდ გამოვლინდა რუსი მხატვრების: ალექსანდრე

როდჩენკოს (1891-1956), ვლადიმირ (1899-1982) და გიორგი (1900-1933) სტენბერგების კინოპლაკატებში“.<sup>1</sup>

მხატვრული გადაწყვეტაც ზუსტად პასუხობს ამ მოთხოვნას: მკვეთრი კონტრასტი, მინიმალური ფერთა გამა, გამარტივებული ფორმები და დინამიკა, რომელიც მაყურებლის ყურადღებას წამებში იპყრობს. ტიპოგრაფია ისეთივე აქტიური ელემენტია, როგორც გამოსახულება. ფილმის სათაური „AMOK“ რუსული შრიფტით, მკაცრი ფორმის დიდი ასოებით არის გამოსახული, შედარებით მცირე ზომის ტექსტი ჩასმულია გეომეტრიულ ფორმებში, რაც კომპოზიციის სტრუქტურულ ჩარჩოს ქმნის. ეს გეომეტრიული ბლოკები ტექსტს აქცევს არა უბრალოდ ინფორმაციულ ელემენტად, არამედ ვიზუალური რიტმისა და კომპოზიციის აქტიურ ნაწილად, რაც კონსტრუქტივისტული მიდგომის ნიშანია - ტექსტი და გამოსახულება ერთიან ვიზუალურ მექანიზმად მუშაობს და თითქოს თავად მოქმედების ნაწილია. შედეგად, პლაკატი ფუნქციონირებს როგორც მხატვრული პროდუქტი, სარეკლამო საშუალება და ფილმის სიუჟეტური შეტყობინების ერთიანი ვიზუალური მეტაფორა.

აღნიშნული პლაკატი დღეს აღიქმება არა მხოლოდ კონკრეტული ფილმის რეკლამად, არამედ 1920-იანი წლების მოდერნისტული ესთეტიკის ვიზუალურ დოკუმენტად - ეპოქის, რომელმაც კინოპლაკატი ხელოვნების სრულფასოვან ფორმად აქცია. თუმცა ეს თავისუფლება ხანმოკლე აღმოჩნდა. 1930-იანი წლებიდან ახალი ექსპერიმენტები თანდათან ჩაანაცვლა სოციალისტურმა რეალიზმმა, რომელმაც ხელოვნებას მკაცრი იდეოლოგიური ჩარჩო დაუწესა. მიუხედავად ამისა, 1920-იანი წლების ხელოვნება და მათ შორის კინოპლაკატი დარჩა როგორც დრო, როდესაც ვიზუალური ენა ყველაზე თამამად, რადიკალურად და შემოქმედებითად საუბრობდა მომავალზე.

1921 წლიდან, როდესაც საქართველოს ბოლშევიკური ანექსია და გასაბჭოება განხორციელდა, ვიდრე 30-იან წლებამდე, ქვეყნის კულტურულ-სახელოვნებო ცხოვრებაში მთავარ ესთეტიკურ დომინანტად კვლავ მოდერნიზმი რჩებოდა. მაგრამ 30-იანი წლების დასაწყისში საბჭოთა კავშირში სტალინური ტერორის ხანა დაიწყო. მოდერნიზმი ხელოვნურ, მანერულ და მავნე მოვლენად

1 Снопков., Снопков, Шклярук, Русский, 2002, ст. 9.

გამოცხადდა. თავისუფალი, ლალი, ყოველგვარი ჩარჩოებისგან დაცლილი ხელოვნება ბოლშევიკურ იდეოლოგიას არ ესადაგებოდა. ასეთ ხელოვნებას წითლები საფრთხედ აღიქვამდნენ. უარყოფილი იყო მოდერნისტული ექსპერიმენტები და მიღებული იყო მხოლოდ რეალისტური გამოსახულებები, რომლებიც ადიდებდა მუშათა კლასს და სახელმწიფო იდეოლოგიას. ცენტრალური თემა – გმირობა და ოპტიმიზმი იყო რაც მასების შთაგონებისა და სახელმწიფოსადმი ერთგულების განმტკიცების ინსტრუმენტს წარმოადგენდა.

ხელოვნების ნაწარმოებები მუშებს, გლეხებსა და ჯარისკაცებს საერთო-სახალხო კეთილდღეობისთვის თავგანწირულ გმირებად წარმოაჩენდნენ, იდეალიზებული წარმოდგენები მიზნად ისახავდა ისეთი მისაბაძი მაგალითების შექმნას, რომლებიც ძალას, მონდომებასა და მტკიცე ერთიანობას განასახიერებდნენ. მაგალითად, ფერწერულ და გრაფიკულ ნამუშევრებში მხატვრები, როგორც წესი, ასახავდნენ ინდუსტრიულ პეიზაჟებს, ენერგიულ, ლაღ მშრომელებს, რომლებიც საქმის ცოდნითა და შინაგანი სიამაყით მართავენ მანქანა-დანადგარებს, რაც სიმბოლურად გამოხატავდა ქვეყნის პროგრესს, ტექნოლოგიურ წინსვლასა და მომავლის ოპტიმისტურ ხედვას. შრომის, როგორც კეთილშობილური და გმირული აქტის წარმოჩენით, სოციალისტური რეალიზმი ცდილობდა მუშათა კლასის სტატუსის ამაღლებას და მისი წვლილით სიამაყის გრძნობის ჩანერგვას. მუშათა კლასისა და კომპარტიის წინამძღოლობით კომუნისტური სამოთხისკენ მიზანმიმართული მოძრაობის ოპტიმისტური მუხტი სოცრეალისტური ხელოვნების მეთოდოლოგიაშიც გამოიხატა. ყოველდღიური ცხოვრების ასახვა ჰარმონიისა და სიუხვის იდეალიზებულ ხედვად გადაიქცა. სასოფლო-სამეურნეო ყოფა-ცხოვრების ამსახველ სცენებში აყვავებულ მინდვრებსა და შრომისმოყვარე ადამიანებს ვხედავთ, რაც იმას მიანიშნებს, რომ სოციალიზმს ყველასთვის კეთილდღეობა მოაქვს. ასეთი გამოსახულებები, ცხადია, ნიღბავდა არსებულ პრობლემებს, რეალურ სირთულეებსა და საზოგადოებას ნათელი მომავლის ამბიციურ ხედვას სთავაზობდა. ამ პერსპექტივიდან გამომდინარე, სოციალისტური რეალიზმი საზოგადოებრივი აღქმის ფორმირების ძლიერ ინსტრუმენტად იქცა, რაც კოლექტიური წარმატებისა და ნათელი მომავლის კომუნისტური იდეალებისადმი რწმენის წახალისებას უწყობდა ხელს.

პარალელურად, სახელმწიფომ გაამკაცრა კონტროლი საზოგადოებრივი ცხოვრების ყველა ასპექტზე. ხელოვნება მკაცრი კონტროლის ქვეშ მოექცა. საბჭოთა პროპაგანდაში ახალი თავი იწყებოდა - ერთიანი, სახელმწიფოს მიერ დადგენილი მხატვრული სტილით განსაზღვრული სოციალისტური რეალიზმი, როგორც საბჭოთა კავშირის ოფიციალურ მხატვრული დოქტრინა. ეს იყო ვიზუალური კომუნიკაციის ახალი ერა.

სახელმწიფო იდეოლოგია სწრაფად და ეფექტურად, პირველ რიგში, პროპაგანდისტული პლაკატების საშუალებით გადმოიცემოდა. ეს იყო ძლიერი ინსტრუმენტი საბჭოთა კულტურული იდენტობისა და პოლიტიკური ლოიალობის ფორმირებისთვის. იმდროინდელი პლაკატები ნათლად გვიჩვენებს, თუ როგორ ახშობდა ცენზურის მკაცრი მითითებები შემოქმედებითობას და თრგუნავდა გამოხატვის ალტერნატიულ ფორმებს. მხატვრები იძულებული იყვნენ დამორჩილებოდნენ სოცრეალიზმის პრინციპებს, წინააღმდეგ შემთხვევაში პატიმრობა ან გადასახლება ემუქრებოდათ. მარქსიზმ-ლენინიზმის თეორიის მიხედვით, ხელოვნება უნდა ყოფილიყო „ფორმით ნაციონალური და შინაარსით სოციალისტური“ და რეალობა უნდა აესახათ არა უბრალოდ, როგორც ის არის, არამედ ისეთად, როგორც ის „უნდა გამხდარიყო“. ხელოვნება უნდა ყოფილიყო „პარტიული“, „სახალხო“ და „იდეოლოგიურად სწორად ორიენტირებული“. საბჭოთა პლაკატები, თავიანთი მკვეთრი ფერებითა და შთამბეჭდავი გამოსახულებით, რევოლუციის ვიზუალურ ფონად იქცა.

1937 წელს რეჟისორი ნიკოლოზ შენგელაია ლეო ქიჩილის ნაწარმოების მიხედვით იღებს ფილმს „ნარინჯის ველი“. ფილმის მხატვრები არიან იოსებ (სოსო) გაბაშვილი და შალვა მამალაძე. იოსებ გაბაშვილი ცნობილია, როგორც - გრაფიკოსი, ფერმწერი, თეატრისა და კინოს მხატვარი, ილუსტრატორი, მულტიპლიკატორი, პლაკატისტი.<sup>2</sup> 1920-იან წლებში შესრულებული აქვს არაერთი კინოპლაკატი. შალვა მამალაძე, ასევე ფერმწერი და გრაფიკოსი, კინოს მხატვარი, აქვეყნებდა წერილებს ქართული ხელოვნების საკითხებზე.

შენგელაიას ფილმის სიუჟეტი ემსახურება იდეას, რომ კოლექტიური მეურნეობა მყარად დგას, ხოლო მისი მტრები საბოლოოდ

<sup>2</sup> ციციშვილი, ჭოლოშვილი, ქართული, 2013, გვ. 225.

დამარცხდებიან. მთავარი გმირი ახალგაზრდა ქალია, რომელსაც აგრარული შრომის სიმბოლო - ჩალის ქუდი ახურავს თავზე. ქალი აქ არ არის უბრალოდ პერსონაჟი - ის კოლექტიური შრომის სახეა, ბედნიერი ღიმილით (ქალის ღიმილიც არ არის პირადი - ის სისტემური ბედნიერებაა), მისი ბედნიერება შრომის შედეგთან არის დაკავშირებული. ამას ცხადყოფს მისი მზერა, რომელიც მანდარინებით დახუნძლული ტოტისკენაა მიმართული, ხოლო მანდარინი სიმბოლურად წარმოადგენს ბუნებრივ სიმდიდრეს, ნაყოფიერებას, სოციალისტური მეურნეობის წარმატებას. პლაკატის ოქროსფერ-ნარინჯისფერი კოლორიტი პირდაპირ უკავშირდება ფილმის სათაურს („ნარინჯის ველი“), რაც შრომით გამდიდრებული, ნაყოფიერი მიწის მეტაფორაა.

კომპოზიციის მარჯვენა ზედა კუთხეში, მოხუცი მამაკაცის მონოქრომული გამოსახულებაა - რაც შრომით გამოცდილებასა და პატრიარქალურ სიმყარეზე მიგვითითებს. მისი სახე სერიოზული და მკაცრია, თუმცა მშვიდი გამომეტყველებით, როგორც ძველი თაობის გამოცდილებისა და ტრადიციის მატარებელი, კოლექტიური მეურნეობის მორალური საყრდენი. ახალგაზრდა ქალის ნათელი, ხაზგასმით ფერადოვანი სახე და მამაკაცის მონოქრომული გამოსახულება ქმნის თაობათა დიალოგს - გამოცდილება და ახალი ენერჯია. პლაკატის ქვედა ნაწილში გამოსახული ღიმილიანი გლეხიც იმეორებს შრომის თემას. აქ კომპოზიცია სამსაფეხურიან იერარქიად არის წარმოდგენილი: ქალი - მთავარი, აქტიური მომავლის სიმბოლო; მამაკაცი - მორალური ავტორიტეტი; გლეხი - კოლექტიური შრომის ყოველდღიური სახე. ფერთა გადაწყვეტა პლაკატზე ემსახურება ფილმის დედააზრს, ყვითელი - როგორც მზე, სიმდიდრე და მოსავალი, ნარინჯისფერი - ნაყოფიერება, ხოლო მწვანე - სიცოცხლე და ბუნება. ფერთა გამა ემსახურება არა ექსპერიმენტს, როგორც ეს 1920-იან წლებში ხდებოდა, არამედ იდეოლოგიურ ოპტიმიზმს. ნახატი გამოირჩევა რეალისტური ფიგურატიულობით, მონუმენტალიზაციით (გადიდებული სახეები), ემოციური სიხადით და დეკორატიულობით, მაგრამ არა ექსპერიმენტული კომპოზიციით. აქ ვხედავთ კლასიკურად გაწონასწორებულ კომპოზიციას, იდეოლოგიურად „სწორ“ შინაარსსა და შრომის რომანტიზაციას. მთავარი გზავნილია კოლექტიური შრომა, ბედნიერება, ნაყოფიერება და მომავალი. პლაკატის ქვედა ნა-

წილში ჩასმული დიდი, მკვეთრი შრიფტი გრაფიკული ხაზითაა გამოყოფილი, ტექსტი მკაფიო და ინფორმაციულია.

ნამუშევარი წარმოადგენს 1930-იანი წლების ქართული კინოპლაკატის კლასიკურ მაგალითს, სადაც ავანგარდული ექსპერიმენტი ჩანაცვლებულია იდეოლოგიური სიცხადით, ინდივიდუალური განცდა შეცვლილია კოლექტიური ოპტიმიზმით, ხოლო ვიზუალური ენა ემსახურება სოციალისტური მეურნეობის წარმატების პროპაგანდას. რაც კარგად აჩვენებს, როგორ გადაიქცა ქართული კინოპლაკატი 1920-იანი წლების ექსპერიმენტული მოდერნიზმიდან 30-იანი წლების მონუმენტურ, სოციალისტურ-რეალისტურ ვიზუალურ ენად.

#### გამოყენებული ლიტერატურა:

- კობახე გ., ლორთქიფანიძე ქ., ფილმოგრაფია, ხელოვნება, თბ., 1978.
- კერესელიძე მ. ქართული კინო., ენციკლოპედიური ლექსიკონი, 1896 - 2011, თბ., 2011.
- ციციშვილი მ., ჭოღოშვილი ნ., ქართული მხატვრობა - განვითარების ისტორია

XVIII-XX სს., თბ., 2013.

- Снопков А., Снопков П., Шклярук А., Русский Киноплакат, контактная культура, Москва, 2002.

# მედიის კვლევები

მარიამ ბაზალი,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა  
და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი,  
ხელმძღვანელი: ასოცირებული პროფესორი ნანა დოლიძე

## მედიის როლი გლობალური პანდემის პირობებში

### რეზიუმე

გლობალური პანდემიის პირობებში მედიის როლი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს, რადგან მას გავლენა აქვს როგორც, საზოგადოებრივი აზრის ფორმირებაზე, ისე პანდემიის მართვისა და პრევენციის პროცესებზე. მედიის აქტორები, აზრის ლიდერები, ეგრეთ წოდებული ინფორმაციული ბაბლები, ფილტრები და გეითქიფერები ერთობლივად ქმნიან კომპლექსურ მედიაეკოსისტემას, რომელიც შეიძლება იყოს როგორც სანდო ინფორმაციის წყარო, ასევე დეზინფორმაციისა და კონსპირაციული თეორიების გავრცელების ხელშემწყობი.\*

ნებისმიერი კრიზისის დროს კრიტიკულად მნიშვნელოვანია მედიის აქტორების როლი. ჟურნალისტები და რედაქტორები პასუხისმგებელნი არიან ფაქტების გადამოწმებაზე, სანდო ინფორმაციის გავრცელებასა და დეზინფორმაციის განეიტრალებაზე. მაგალითად, პანდემიების დროს, მათ მიერ სწორად შერჩეული და გადამოწმებული ინფორმაცია ხელს

უწყობს საზოგადოებრივი ჯანმრთელობის დაცვასა და კრიზისის ეფექტურ მართვას.

აზრის ლიდერები (opinion leaders) მნიშვნელოვან გავლენას ახდენენ საზოგადოების დამოკიდებულებებსა და ქცევებზე. პანდემიის დროს, ექსპერტები, საჯარო პირები და სოციალური მედიის ინფლუენსერები ფართოდ იყენებენ თავიანთ პლატფორმებს, რათა საზოგადოებას მიაწოდონ მნიშვნელოვანი და ზუსტი ინფორმაცია. თუმცა, ასევე არსებობს რისკი, რომ საპირისპირო (მათ შორის ანტივაქსერი) აზრის ლიდერებმა და დეზინფორმატორებმა, იმავე პლატფორმების გამოყენებით, თავიანთი გავლენის გასამყარებლად ხელი შეუწყონ მცდარი ინფორმაციის გავრცელებას.

ინფორმაციული ბაბლები (filter bubbles) და ფილტრები (filters) წარმოადგენენ მნიშვნელოვანი მექანიზმებია, რომლებიც განსაზღვრავენ, როგორი ინფორმაცია მიეწოდება მომხმარებლებს. ალგორითმები, რომლებიც სოციალურ

\* Chadwick, What, 2019.

მედიასა და საძიებო სისტემებში გამოიყენება, ხშირად მომხმარებლების უკვე არსებულ შეხედულებებს აძლიერებენ.

Gatekeepers - სიტყვასიტყვით თარგმანში კარიბჭის მცველებს ნიშნავს, მედიასთან მიმართებაში - იმ რედაქტორებს, ჟურნალისტებს ან მედიასამუშალებებს, რომლებიც განსაზღვრავენ, რომელი ამბავი ან ინფორმაცია მიეწოდოს საზოგადოებას, თან რა ფორმით. ისინი მოქმედებენ სხვადასხვა მედიასამუშალებით, მათ შორის - სოციალური ქსელებით. აქვთ უნარი, განსაზღვრონ, რომელი ინფორმაცია იქნება ხელმისაწვდომი და რომელი არა. მათი როლი განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია კრიზისის დროს, როდესაც სანდო და დროული ინფორმაციის მიწოდება გადამწყვეტია. გეითქიფერები უნ-

და მუშაობდნენ იმისთვის, რომ ხელი შეუწყონ სანდო ინფორმაციის გავრცელებასა და დეზინფორმაციის შეზღუდვას.

გლობალური პანდემიის დროს მედიის როლი შეუცვლელია. მედიასამუშალებების, აზრის ლიდერების, ალგორითმებისა და კარიბჭის მცველების ერთობლივი ძალისხმევა აუცილებელია საზოგადოების ინფორმირებულობის, დეზინფორმაციის განეიტრალებისა და საზოგადოებრივი ჯანმრთელობის დაცვისთვის. კრიზისის დროს მედიის პასუხისმგებლობა და სანდობის უზრუნველყოფა კრიტიკულად მნიშვნელოვანია, რათა საზოგადოებამ მიიღოს ზუსტი და სანდო ინფორმაცია, რომელიც დაეხმარება მას გააზრებული და სწორად მართული გადაწყვეტილებების მიღებაში.

**საკვანძო სიტყვები:** *ექობა ლატები, გეითქიფინგი, ფილტრები, აზრის ლიდერები, კორონავირუსი, COVID\_19, გლობალური პანდემია, დეზინფორმაცია, მისინფორმაცია.*

მედია ტექნოლოგიების როლი იმდენად დიდია, რომ მილიონობით სხვადასხვა სახის ინფორმაციის გაცვლა და მიღება შეგიძლია ყველა სფეროში. თანამედროვე მასმედიის სპეციფიკისა და ფუნქციების ჩამოყალიბებისთვის მნიშვნელოვანია არა მხოლოდ მასობრივი კომუნიკაციების თეორიის, არამედ იმის გაცნობიერებაც, როგორ ჩაანაცვლა მატერიალური რეალობა ვირტუალურმა.

1990 წლიდან აქტიურად მკვიდრდება ტერმინი „კონვერგენცია“, რომელიც გაციფრულების პროცესს აღწერს, დღეს კი უკვე მედიის, ტექნოლოგიისა და კულტურული ფორმების ინტეგრაციის აღწერისთვის გამოიყენება. კონვერგენცია თანამედროვე მასობრივი

კომუნიკაციისა და მედიის მთავარი მახასიათებელია, რომელიც მას გლობალურ სისტემაში აერთიანებს.<sup>1</sup>

ერთი მხრივ, ტექნოლოგიამ მნიშვნელოვნად გაამარტივა დიდ აუდიტორიაში ინფორმაციის გავრცელება, რაც დადებითი მოვლენაა, რადგან ნებისმიერი ადამიანის ხმა მარტივად და სწრაფად შეგვიძლია გავივით. მეორე მხრივ, ასევე მარტივად შესაძლებელი გახადა ფართო აუდიტორიაში ცრუ ინფორმაციის გავრცელება.

ყალბი ამბების გავრცელების სიმწვავე მსოფლიომ COVID\_19-ის პანდემიის დროს იგრძნო. მსოფლიო ჯანდაცვის ორგანიზაციამ პროცესს **ინფოდემია** უწოდა.<sup>2</sup> გადაუმოწმებელმა ინფორმაციამ ადამიანის სიცოცხლესა და ჯანმრთელობას შეუქმნა საფრთხე.

გაჩნდა ტერმინები მისინფორმაცია და დეზინფორმაცია. მისინფორმაცია - ადამიანის მიერ უნებლიედ დაშვებული შეცდომაა, დეზინფორმაცია - მიზანმიმართული ქმედებაა, რომელიც გარკვეული შედეგის მიღებაზეა ორიენტირებული.

დეზინფორმაცია როგორც ტრადიციული, ასევე სოციალური მედიასაშუალებებით ვრცელდება. ის შეიძლება გარკვეული პოლიტიკური ან კომერციული ინტერესების გავლენით იყოს გაზიარებული. Facebook, X, TikTok, YouTube, Instagram და სხვა პლატფორმები ყველაზე სწრაფი და მასშტაბური გზაა დეზინფორმაციის გასავრცელებლად, რადგან უმეტესად მომხმარებლები ინფორმაციას გადამოწმების გარეშე აზიარებენ.

დეზინფორმაციის გასავრცელებლად არსებობს ცნობილი ტექნიკები: ბოტები და ტროლები - ყალბი ანგარიშები და დაქირავებული პირები მიზანმიმართულად ტირაჟირებენ დეზინფორმაციას; Deepfake ვიდეოები - ხელოვნური ინტელექტით შექმნილი ყალბი ვიდეოები; ფოტომანიპულაცია - დამუშავებული სურათები, რომლებიც არასწორ შთაბეჭდილებას ქმნის.

ვირტუალურ სივრცეში გამოკეტილი საზოგადოებისთვის ციფრული სამყარო იყო „გარესამყაროსთან“ ურთიერთობის მთავარი პლატფორმა, სწორედ ამიტომაც პანდემიის შესახებ ინფორმაციისა თუ დეზინფორმაციის გავრცელების სიკეთეები და საფრთხეები დღემდე შესწავლის საგანია.

<sup>1</sup> Jenkins, Convergence, 2016.

<sup>2</sup> Cinelli, Quattrococchi, Galeazzi, Valensise, Brugnoli, Schmidt, Zola, Zollo, Scala, The COVID\_19, 2020.

## მსოფლიო პანდემიის გაშუქება ფილტრებისა და გეითქი-ფინგის თეორიის მიხედვით

გეითქიფინგის თეორია პირველად ჩამოაყალიბა კურტ ლევინმა (Kurt Lewin) 1947 წელს, როდესაც ის იკვლევდა ოჯახებში საკვების შეძენის გადაწყვეტილებებს. მოგვიანებით ამ კონცეფციამ ფართო გამოყენება ჰპოვა მასობრივი კომუნიკაციის სფეროში.<sup>3</sup> 1950-იან წლებში დევიდ მენინგ უაიტმა (David Manning White) გამოიყენა ეს თეორია მედიის კონტექსტში და შეისწავლა, როგორ ირჩევენ რედაქტორები საინფორმაციო მასალას.<sup>4</sup>

გეითქიფინგის თეორია მედიისა და კომუნიკაციის ერთ-ერთი ცენტრალური კონცეფციაა, რომელიც აღწერს იმ პროცესს, რომლის მეშვეობითაც ინფორმაციის შერჩევა, მოდიფიკაცია და გადაცემა ხდება აუდიტორიამდე. ეს თეორია განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია მასობრივი კომუნიკაციის სფეროში, რადგან იგი ხაზს უსვამს მედიის როლს ინფორმაციის კონტროლში და საზოგადოებრივი აზრის ფორმირებაში.

ამერიკელი პროფესორების - ედუარდ ჰერმანისა და ნოამ ჩომსკის<sup>5</sup> მიხედვით, არსებობს ეგრეთ წოდებული „ფილტრები“, რომლებიც ადვილად ხსნის, თუ როგორ გამოიყენება დომინანტი მედიასაშუალებები მმართველი კლასის ინტერესების პროპაგანდისათვის.

ფილტრები შეიძლება იყოს სხვადასხვაგვარი, განვიხილოთ რამდენიმე მათგანი:

**სარედაქციო მიდგომები** - მედია ორგანიზაციები ირჩევენ და არედაქტირებენ მასალას, რომელიც ასახავს მათ სარედაქციო პოლიტიკას, მსოფლმხედველობას ან კომერციულ ინტერესებს. ამ პროცესის შედეგად, გარკვეული თემები ან შეხედულებები შეიძლება არ გაჟღერდეს ამა თუ იმ მედია საშუალებაში, ან მათ მიერ ინტერპრეტირებული მასალა მიეწოდოს აუდიტორიას;

**ალგორითმები:** სოციალური მედიისა და საძიებო სისტემების ალგორითმები განსაზღვრავენ, თუ რომელი ინფორმაცია ან კონტენტი იქნება ნაჩვენები მომხმარებლებისთვის. ალგორითმები იყენებენ მომხმარებლის ქცევის, ინტერესებისა და წარსული აქტი-

<sup>3</sup> Lewin, *Frontiers*, 1(2), 1947, pp. 143–153.

<sup>4</sup> White, *The GateKeeper*, 27(4), 1950, pp. 383–390.

<sup>5</sup> Herman, Chomsky, *Manufacturing*, 1988.

ვობების ანალიზს, რათა შექმნან პერსონალიზებული საინფორმაციო ნაკადი. ამან შეიძლება გამოიწვიოს „ინფორმაციული ბუშტები“ ან „ექოპალატები“, სადაც მომხმარებლები ხედავენ მხოლოდ იმას, რაც შეესაბამება მათ შეხედულებებს და ინტერესებს;

**სეფ-ფილტრაცია:** მომხმარებლები თავად ირჩევენ, რომელი ინფორმაციის მიღება სურთ. მათ შეიძლება აირიდონ ისეთი წყაროების ან თემების ნახვა, რომლებიც არ შეესაბამება მათ მოსაზრებებს ან ინტერესებს;

**გეითქიფერები (Gatekeepers)** არიან ინდივიდები ან ჯგუფები, რომლებიც იღებენ გადაწყვეტილებებს, თუ რა ინფორმაცია უნდა იყოს შერჩეული და როგორ უნდა იყოს წარმოდგენილი. ესენი შეიძლება იყვნენ ჟურნალისტები, რედაქტორები, პროდიუსერები და მედია მენეჯერები.

დღესდღეობით, კარიბჭის თეორია აქტუალური რჩება ციფრულ და სოციალურ მედიაში. ალგორითმები და პლატფორმების ადმინისტრატორები ხშირად ასრულებენ კარიბჭეების მცველების როლს, რადგან ისინი განსაზღვრავენ, რა კონტენტი უნდა იყოს ნაჩვენები მომხმარებლებისთვის.

ალგორითმების ეპოქაში, მოქალაქეები ვეღარ აკონტროლებენ სიახლეებს, რადგან სოციალური მედია თავად არის მაკონტროლებელი იმისა, თუ რა დაინახოს მომხმარებელმა და რა - არა.

ამ მიმართულებით საინტერესოა ელი პარიზერის ნაშრომი, „ფილტრის ბუშტი“ (The Filter Bubble)<sup>6</sup> კვლევა საძიებო სისტემების თავისებურებებს ეხება. მისი მოსაზრებით, სოციალური ქსელები მომხმარებელს მხოლოდ იმ შინაარსს აჩვენებენ, რომელიც მათ, სავარაუდოდ, სიამოვნებთ, ეს კი ვებგვერდს მომხმარებლის ქცევისა და გემოვნების შესახებ მიღებული ინფორმაციის შესწავლის საფუძველზე ხდება.

ონლაინ სერვისები სულ უფრო და უფრო მეტს სწავლობენ მომხმარებელთა შესახებ, რაც მათი ქცევის პროგნოზირების სიზუსტეს ამაღლებს. შეუძლიათ განსაზღვრონ, რისი ნახვა სურთ. სწორედ ამ ფენომენს უწოდებენ საინფორმაციო ბუშტს, სადაც მომხმარებელს არასდროს შეხვდება იმ ტიპის ინფორმაცია, რომელიც მას იმედებს გაუცრუებს.

<sup>6</sup> Pariser, The Filter, 2011.

პანდემიის დროს გაიზარდა დეზინფორმაციის და ყალბი ინფორმაციის გავრცელების საფრთხე. ინფორმაციის ნაკადების მართვა და სწორად დოზირება აუცილებელი იყო, რათა პანიკა და არასწორი შეხედულებები თავიდან აეცილებინათ.

ახალი ამბების შემქმნელები განსაზღვრდნენ, რომელი ინფორმაცია როგორ უნდა წარმოჩენილიყო, რათა საზოგადოება სწორად ყოფილიყო ინფორმირებული.

### პანდემია და ექოპალატები

ტერმინი „ექოპალატა“ (Echo chamber) მომდინარეობს ინგლისური „echo“ (ექო, ანუ განმეორებული ხმა) და „chamber“ (პალატა, ოთახი) სიტყვებისგან. მისი კონცეფცია მეტაფორულად აღწერს ისეთ გარემოს, სადაც ადამიანები მხოლოდ იმ შეხედულებებს, მოსაზრებებსა და ინფორმაციას იღებენ, რომლებიც მათთვის უკვე არსებული შეხედულებების შესაბამისია. ამ ტერმინს დღეს უკვე ფართოდ იყენებენ მედიისა და კომუნიკაციის სფეროში, რათა სოციალურ მედიაში ინფორმაციის გავრცელების ფორმები აღწერონ.<sup>7</sup>

ციფრულ ერაში „ექოპალატა“ ხშირად ასოცირდება სოციალური ქსელების ალგორითმებთან, რომლებიც მომხმარებლებს ძირითადად იმ ინფორმაციას აწვდიან, რაც მათ ინტერესებსა და შეხედულებებს ემთხვევა და რითაც ეგრეთ წოდებული ინფორმაციული ბუშტების (filter bubble) ფორმირება ხდება. სოციალურ ქსელებში ყველა აღმოჩენილვართ ჯგუფში, სადაც მომხმარებლები ერთსა და იმავე მოსაზრებებს იზიარებენ. ჩვენც მივყვებით და ვიმეგობრებთ სწორედ იმ ადამიანებს, რომლებსაც ვეთანხმებით. მსგავს გარემოს – სადაც ადამიანი მხოლოდ მის პერსპექტივებთან ახლოს მყოფ შეხედულებებს ხედავს – ექოპალატები ჰქვია.

პანდემიის დროს გავრცელებული დეზინფორმაცია და ყალბი ინფორმაცია, როგორცაა ვაქცინაციასთან დაკავშირებული რისკები, მკურნალობის არასწორი მეთოდები და დაავადების წარმოშობის თეორიები, ხშირად იყო ექოპალატებში განხილვის საგანი. მომხმარებლები, რომლებიც იყენებდნენ მხოლოდ შემლუდული ინფორმაციის წყაროებს, იღებდნენ მხოლოდ იმ მონაცემებს, რომლებიც მათ შეხედულებებს უახლოვდებოდა, აძლიერებდა მათ მი-

<sup>7</sup> Möller, Filter, pp. 92-100.

კერძოებულობას, ზრდიდა ყალბ ინფორმაციაში დარწმუნების და ამ პირობებში არასწორი არჩევანის გაკეთების რისკს.

ექოპალატები მნიშვნელოვან გავლენას ახდენდნენ ადამიანების გადაწყვეტილებებზე ვაქცინაციის, ნიღბის ტარებისა თუ სხვა პრევენციული ზომების მიღების შესახებ. სოციალურ მედიაში გავრცელებული ინფორმაცია ხშირად იწვევდა იმ ტიპის სარისკო ქცევას, რომელიც საფრთხეს უქმნიდა საზოგადოებრივ ჯანმრთელობას. პანდემიის შესახებ მსჯელობდნენ იმგვარ ჯგუფებში, რომელთაც 10000-ობით გამოძიებული ჰყავდა, მსჯელობდნენ როგორც რიგითი მოქალაქეები, ასევე ცნობადი სახეები, თუ ავტორიტეტული ინსტიტუციები. მსჯელობები კი, უმეტეს წილად, სამედიცინო თემების არასამეცნიერო არგუმენტების განხილვების გარშემო იგებოდა.

COVID\_19-ის პანდემიის დროს საქართველოში რამდენიმე საკვანძო პიროვნება და ჯგუფი აქტიურად ებრძოდა დეზინფორმაციას.

გაგუას კლინიკის ინიციატივით შეიქმნა ფეისბუქ ჯგუფი „ორსულობა და კოვიდ-19“. ჯგუფში გაწევრიანება ნებისმიერ ორსულსა და მეძუძურ დედას შეეძლო. ჯგუფის წევრები მათთვის საჭირო და საინტერესო ინფორმაციას იღებდნენ.

ერთ-ერთი გამორჩეულად აქტიური ექიმი იყო არჩილ მარშანია, ანესთეზიოლოგი, რომელმაც მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა COVID\_19 ვაქცინების შესახებ ზუსტი ინფორმაციის გავრცელებაში. ის მონაწილეობდა UNICEF-ისა და USAID-ის მიერ ორგანიზებულ ინიციატივებში, რომლებიც მოიცავდა მედიცინის სტუდენტების ტრენინგს ვაქცინაციის ხელშეწყობისა და დეზინფორმაციის წინააღმდეგ საქართველოს შორეულ და ეთნიკურ უმცირესობათა რეგიონებში.<sup>8</sup>

კოვიდპანდემიის დროს შეიქმნა ჯგუფი „მედგიდიც“ - რომელიც უამრავი ადამიანი იყო გაწევრიანებული და „მედგიდის“ ექიმები ხალხს დისტანციურად უწევდნენ დახმარებას.<sup>9</sup>

დეზინფორმაციასთან ბრძოლაში მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა, მედიაჩეკერმა და მითების დეტექტორმა. მედიაში გაჟღერებულ დეზინფორმაციას ისინი აანალიზებდნენ და ფაქტებს უპირისპირებდნენ.

<sup>8</sup> ბათუმის შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, პანდემიას, 2021.

<sup>9</sup> ფორტუნა, უფასო, 2020.

ვაქცინაციისა და დაავადების მართვის საკითხებზე განსხვავებული პოლიტიკური და სოციალური პოზიციები უფრო მეტად გამყარდა და კონფლიქტები გამწვავდა.

კორონავირუსის პანდემიის დროს ექოპალატებმა მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინეს საზოგადოების ინფორმირებულობასა და ჯანმრთელობის შესახებ გადაწყვეტილებების მიღებაზე. ამასთან, ექოპალატების არსებობამ გარკვეულად პოლიტიკური და სოციალური დაძაბულობის გამწვავებასაც შეუწყო ხელი, მიუხედავად იმისა, რომ განსხვავებული მოსაზრებების მქონე ჯგუფები მკაცრად იზოლირებულნი იყვნენ ერთმანეთისგან. დემინფორმაციისა და ყალბი ინფორმაციის გავრცელება, რომელიც წარმოიშვა დახურულ სოციალურ სივრცეებში, ეგრეთ წოდებულ პალატებში, აისახა საზოგადოების ქცევასა და ზოგადად პანდემიის მართვაზე. ამ ფენომენის გაანალიზება და მისი შედეგების გათვალისწინება მნიშვნელოვანია მომავალი ჯანდაცვის კრიზისების მართვისა და საზოგადოების ინფორმირებულობის გაუმჯობესებისთვის.

სოციალური მედიის პლატფორმები თანამშრომლობდნენ ფაქტების გადამოწმების ორგანიზაციებთან, რათა გაემართლებინათ და გაეფილტრათ დემინფორმაცია.

COVID\_19-ის პანდემიამ აჩვენა, რომ კრიზისების დროს მნიშვნელოვანია, მედიასაშუალებებმა მკაცრად დაიცვან ჟურნალისტური ეთიკის პრინციპები და გადამოწმებული წყაროებით იმუშაონ.

პანდემიის დროს დემინფორმაციისა და კონსპირაციული თეორიების გავრცელება მნიშვნელოვან გამოწვევად იქცა. მედიასაშუალებებით გაჟღერებული ინფორმაცია არაერთგვაროვან რეალობას ქმნიდა.

სოციალური მედიის უპირატესობას ინფორმაციის გავრცელების სისწრაფე წარმოადგენს, ამასთან, მას ინფორმაციული გარემოს ფორმირებაც შეუძლია. ბოტებისა და ტროლების გამოყენებით, დემინფორმატორები მიზანმიმართულად ავრცელებდნენ ყალბ ინფორმაციას, რაც ხელს უშლიდა პანდემიის მართვას.

Deepfake ვიდეოები, ფოტომანიპულაციები და ყალბი ექსპერტული აზრები ხშირად საზოგადოებრივ დისკურსს არასწორი მიმართულებით ცვლიდა.

ექოპალატების მუშაობამ აჩვენა, როგორი სახიფათოა ადამიანებს მიაწოდო მხოლოდ ის ინფორმაცია, რომელიც მათ შეხედუ-

---

---

ლებებს ემთხვევა. ვაქცინაციის, პრევენციული ზომებისა და მკურნალობის შესახებ მცდარი ინფორმაციის გავრცელებამ მნიშვნელოვნად დააზიანა პანდემიის მართვის პროცესი.

სოციალური ქსელების პლატფორმებმა უნდა გააუმჯობესონ ალგორითმების მუშაობა, რათა მომხმარებლებს მრავალფეროვან წყაროებზე ჰქონდეთ წვდომა. აუცილებელია კრიტიკული აზროვნებისა და მედიაწიგნიერების განვითარება. ადამიანებმა უნდა შეძლონ ინფორმაციის გადამოწმება და სანდო წყაროების ამოცნობა.

სახელმწიფო ინსტიტუტებმა და მედიასაშუალებებმა უნდა იმუშაონ ერთად, რათა საზოგადოებას მიეწოდოს დროული და ზუსტი ინფორმაცია, რაც ხელს შეუწყობს კრიზისების ეფექტურ მართვას. მედიის პასუხისმგებლიანი მუშაობა, საზოგადოების კრიტიკული აზროვნების განვითარება და ეფექტური რეგულაციები კრიზისების დროს, საზოგადოებს დეზინფორმაციის მავნე გავლენისგან იცავს.

#### გამოყენებული ლიტერატურა:

- Chadwick P., What is Journalism? In Today's World, There Are Four Key Purposes, 2019. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2019/nov/17/what-is-journalism-for-key-purposes> 05/02/2026
- Cinelli M., Quattrocioni W., Galeazzi A., Valensise M. C., Brugnoli E., Schimidt L. A., Zola P., Zollo F., Scala A., The COVID\_19 Social Media Infodemic, 2020. <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/33024152/> 05/02/2026
- Herman E. S., Chomsky N., Manufacturing Consent: The Political Economy of the Mass Media, 1988.
- Lewin K., Frontiers in Group Dynamics: II. Channels of Group Life: Social Planning and Action Research, Human Relations, 1(2), 1947.
- Möller J., Filter Bubbles and Digital Echo Chambers, In The Routledge Companion to Media Disinformation and Populism, 2021.
- Pariser E., The Filter Bubble: What the Internet Is Hiding from You, New York, 2011.
- Rothgerber H., Wilson T., Whaley D., Rosenfeld D. L., Humphrey M., Moore A., Bihl A., Politicizing the COVID-19 pandemic, 2020.
- Tahamtan I., Potnis D., Mohammadi E., Singh V., Miller E. L., The Mutual Influence of the World Health Organization (WHO) and Twitter Users During COVID-19: Network Agenda-Setting Analysis, 2022. <https://>

- [www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC9045487/](http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC9045487/) 05/02/2026
- Viner K., A Mission for Journalism in a Time of Crisis, 2017. <https://www.theguardian.com/news/2017/nov/16/a-mission-for-journalism-in-a-time-of-crisis> 05/02/2026
  - White D. M., The Gate Keeper: A Case Study in the Selection of News, *Journalism Quarterly*, 27(4), 1950.
  - ბათუმის შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, „პანდემიას ასრულებ შენ!“ – ბსუ-ს სტუდენტები ვაქცინაციის კამპანიაში ერთვებიან, 2021. <https://www.bsu.edu.ge/main/page/16064/index.html> 05/02/2026
  - ბერძენიშვილი თ., პოპულარული კულტურის ახალი ხედვა და მედია როგორც მისი ძირითადი მედიუმი, 2022.
  - კუტუბიძე ლ., „ჯადოსნური ტყვიდან“ – „ფილტრებამდე“ და „ნარჩობამდე“. [https://artsmediajournal.tafu.edu.ge/wp-content/uploads/2024/09/N14\\_media\\_003\\_Laura-Kutubidze.pdf](https://artsmediajournal.tafu.edu.ge/wp-content/uploads/2024/09/N14_media_003_Laura-Kutubidze.pdf) 05/02/2026
  - ფორტუნა, უფასო, სადღეღამისო, შეუზღუდავი სამედიცინო დახმარება ყველას – ექიმი, რომელმაც პანდემიის დროს შეუძლებელი შეძლო, 2020. <https://www.fortuna.ge/ufaso-sadgheghamiso-sheuzghudavi-samedicino-dakhmareba-yvelas-eqimi-romelmac-pandemiis-dros-sheudzlebeli-shedzlo-2/> 05/02/2026

# ხელოვნების მენეჯმენტი და კულტურული ტურიზმი

თინათინ ხუციშვილი,  
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს  
სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი  
ხელმძღვანელი: ასოცირებული პროფესორი ნაირა  
გალახვარიძე

## მედიკუმენტების კულტურის კომუნიკაციური კომპეტენცია როგორც ხელოვნების მენეჯმენტის ინსტიტუციონალური განვითარების ფაქტორი

### რეზიუმე

გლობალიზაციის პროცესებისა და კულტურული მმართველობის მზარდი კომპლექსურობის პირობებში, პროფესიული კომუნიკაცია სულ უფრო მეტად ყალიბდება კულტურული ინსტიტუციების მდგრადობის, ლეგიტიმაციისა და ეფექტიანი ფუნქციონირების სტრატეგიულ რესურსად. ამ კონტექსტში, სტატიაში გაანალიზებულია მედიკუმენტების კულტურაზე დაფუძნებული კომუნიკაციური კომპეტენცია, როგორც ხელოვნების მენეჯმენტის ინსტიტუციური განვითარების ერთ-ერთი საკვანძო ფაქტორი.

XXI საუკუნეში მედიკუმენტების კულტურის კონცეპტუალიზაცია ფართო ლინგვისტური ჩარჩოს მიღმა და მისი ფუნდამენტური როლის სისტემური ანალიზი ხელოვნების ინსტიტუციურ სტრუქტურებში ერთ-ერთ მნიშვნელოვან კვლევითი მიმართულებას.

სტატია ეფუძნება ინტერდისციპლინურ თეორიულ მოდელს, რომელიც აერთიანებს კომუნი-

კაციის თეორიას, კულტურისა და ხელოვნების მენეჯმენტის კვლევებს, აგრეთვე ინსტიტუციონალური განვითარების კონცეფციურ მიდგომებს. ამ კონტექსტში მედიკუმენტების კულტურა განისაზღვრება, როგორც კომპლექსური პროფესიული კომპეტენცია, რომელიც მოიცავს ლინგვისტურ სიზუსტეს, არგუმენტაციის ლოგიკურობასა და ეთიკურობას, საჯარო კომუნიკაციის უნარებს, ასევე ორგანიზაციული დისკურსის სტრატეგიულ მართვას.

აღნიშნული კომპეტენცია განიხილება არა მხოლოდ ინდივიდუალური უნარის, არამედ ინსტიტუციური პრაქტიკისა და ორგანიზაციული კულტურის განმსაზღვრელ ელემენტად. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია მისი როლი ადგილობრივი თვითმმართველობების მიერ კულტურის პოლიტიკის განხორციელების პროცესში.

ხელოვნების მენეჯმენტის სფეროში კომუნიკაციური კომპეტენციის მაღალი დონე მნიშვნელოვან

გავლენას ახდენს ინსტიტუციური იდენტობის ფორმირებაზე, ლიდერული პრაქტიკების ეფექტიანობა-

ზე, დაინტერესებულ მხარეებთან ურთიერთობის ხარისხსა და სტრატეგიული გადაწყვეტილებების განხორციელებაზე.

*საკვანძო სიტყვები: ხელოვნების მენეჯმენტი, მეტყველების კულტურა, კომუნიკაციური კომპეტენცია, ინსტიტუციონალური განვითარება, კულტურის პოლიტიკის მართვა.*

*„სიტყვას შეუძლია ან შექმნას სახელმწიფო, ან დაანგროს იგი“.  
პლუტარქე*

თანამედროვე კულტურულ სივრცეში ხელოვნების მენეჯმენტი ფუნქციონირებს მრავალდონიან, დინამიკურ და ხშირად კონფლიქტურ გარემოში, რომელშიც კულტურული ინსტიტუციების მდგრადობა და ეფექტიანობა მნიშვნელოვნად არის დამოკიდებული არა მხოლოდ ფინანსურ, სტრუქტურულ ან პოლიტიკურ რესურსებზე, არამედ კომუნიკაციის ხარისხსა და პროფესიულ დისკურსზე. გლობალიზაციის, კულტურული მმართველობის დეცენტრალიზაციისა და საზოგადოებრივი ჩართულობის მრდის პირობებში კომუნიკაცია იქცევა ინსტიტუციური განვითარების ერთ-ერთ სტრატეგიულ საფუძვლად.

მიუხედავად იმისა, რომ ხელოვნების მენეჯმენტის კვლევებში ფართოდ არის გაანალიზებული სტრატეგიული მართვის, კულტურული პოლიტიკისა და ლიდერობის საკითხები, ნაკლებად არის გამოკვეთილი მეტყველების კულტურის როლი, როგორც კომუნიკაციური კომპეტენციის სისტემური კომპონენტი ინსტიტუციურ დონეზე. არსებული კვლევების უმეტესობა კომუნიკაციას განიხილავს ინსტრუმენტულად, ხოლო მეტყველების კულტურა ხშირად შემოიფარგლება ლინგვისტური ან პედაგოგიური პერსპექტივით, რაც არ ასახავს მის მენეჯერულ და ინსტიტუციურ პოტენციალს.

წარმოდგენილი სტატია ეფუძნება დაშვებას, რომ მეტყველების კულტურა წარმოადგენს არა ინდივიდუალურ უნარს, არამედ სოციალურ-კულტურულ და ორგანიზაციულ რესურსს, რომელიც გემოქმედებს ინსტიტუციური იდენტობის ფორმირებაზე, ლიდერულ პრაქტიკებზე, შიდა და გარე კომუნიკაციის სტრუქტურაზე და დაინტერესებულ მხარეებთან ურთიერთობის ხარისხზე. ამ კონტექ-

სტში მეტყველების კულტურა განიხილება როგორც კომუნიკაციური კომპეტენციის ინტეგრალური ნაწილი, რომელიც აერთიანებს ლინგვისტურ სიმუსტეს, არგუმენტირებულობას, ეთიკურ პასუხისმგებლობასა და სტრატეგიულ დისკურსს.

განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია მეტყველების კულტურაზე დაფუძნებული კომუნიკაციური კომპეტენციის როლი, მისი კონცეპტუალური ანალიზი ხელოვნების მენეჯმენტის ინსტიტუციონალურ განვითარებაში და მისი მნიშვნელობის წარმოჩენა კულტურული ინსტიტუციების მდგრადი ფუნქციონირების კონტექსტში.

აღნიშნული საკითხის უკეთ გასაგებად მნიშვნელოვანია მისი ისტორიული განვითარების კონტექსტის გათვალისწინება. ისტორიულ პერსპექტივაში განსაკუთრებით თვალსაჩინოა ის ეპოქა, როდესაც სიტყვა გადაიქცა პოლიტიკური მონაწილეობისა და სამოქალაქო აქტივობის მთავარ ინსტრუმენტად და საფუძველი ჩაეყარა რიტორიკას, როგორც სისტემურ და თეორიულად გააზრებულ დისციპლინას.

ამ თვალსაზრისით, რიტორიკა, როგორც კომუნიკაციური კომპეტენციის ისტორიული საფუძველი, ჯერ კიდევ ძველი საბერძნეთის დემოკრატიულ პოლისურ სივრცეში ჩამოყალიბდა (ძვ. წ. V-IV სს.), სადაც საჯარო სიტყვა იქცა პოლიტიკური მონაწილეობისა და სამოქალაქო თვითგამოხატვის მთავარ ინსტრუმენტად. სასამართლო და სახალხო კრებების პრაქტიკაში სიტყვა გამოიყენებოდა არა მხოლოდ ინფორმაციის გადასაცემად, არამედ არგუმენტირებული გავლენის მოსახდენად, გადაწყვეტილებების ფორმირებისა და ინსტიტუციური ავტორიტეტის ლეგიტიმაციისათვის. ამგვარად, რიტორიკა დამკვიდრდა როგორც სოციალური და პოლიტიკური ძალაუფლების ორგანიზების ერთ-ერთი ძირითადი მექანიზმი.<sup>1</sup> პოლისის თვითმმართველობითი მმართველობის პირობებში საჯარო დებატები ასევე მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა საზოგადოებრივი ცხოვრების, განათლებისა და კულტურული პრაქტიკების ორგანიზებაში; განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო დემოკრატიული რეფორმები, რომლებიც განხორციელდა კლისთენეს და მოგვიანებით პერიკლეს პერიოდში და რომლებმაც მოქალაქეთა ფართო ჩართულობას შეუწყო ხელი როგორც ადგილობრივი მმართველობის, ისე კულტურული ცხოვრების ფორმირება-

<sup>1</sup> Demosthenes, *On the Crown*, 2001, pp. 23-47.

ში.<sup>2</sup> ამგვარად, რიტორიკა დამკვიდრდა როგორც სოციალური და პოლიტიკური ძალაუფლების ორგანიზების ერთ-ერთი ძირითადი მექანიზმი.

ბერძნული საორატორო ხელოვნების საფუძველზე შემდგომ განვითარდა რომაული პოლიტიკური მჭევრმეტყველება, რომელმაც რიტორიკას მისცა სისტემური, თეორიულად გამართული და სამართლებრივ პრაქტიკასთან მჭიდროდ დაკავშირებული სახე. ბერძნული რიტორიკული ტრადიციის საფუძველზე რომაული რიტორიკა განვითარდა როგორც სისტემურად ჩამოყალიბებული პოლიტიკური და სამოქალაქო პრაქტიკა, რომელმაც კლასიკური თეორია სახელმწიფოს მართვის პრაქტიკულ მექანიზმებთან დააკავშირა. რესპუბლიკური მმართველობის პირობებში საჯარო სიტყვა მნიშვნელოვანი ინსტრუმენტი იყო როგორც ცენტრალურ, ისე მუნიციპალურ ადმინისტრაციულ სივრცეში გადაწყვეტილებების მიღებისა და საზოგადოებრივი ცხოვრებისა და კულტურული ინსტიტუტების ორგანიზებისთვის. განსაკუთრებული როლი შეასრულა მარკუს ტულიუს ციცირონმა, რომელმაც რიტორიკა განსაზღვრა როგორც მორალურ პასუხისმგებლობასთან შერწყმული სამოქალაქო ხელოვნება.<sup>3</sup>

ანტიკურ საზოგადოებაში მჭევრმეტყველება თანდათან იქცა სოციალური მობილობისა და პოლიტიკური წარმატების აუცილებელ პირობად. საჯარო სივრცეში არგუმენტირებული და სტრუქტურირებული სიტყვა განსაზღვრავდა ინდივიდის გავლენას, ავტორიტეტსა და ინსტიტუციურ სტატუსს. შესაბამისად, რიტორიკა ჩამოყალიბდა არა მხოლოდ როგორც კომუნიკაციის ტექნიკა, არამედ როგორც მოქალაქეობრივი კომპეტენცია, რომელიც უზრუნველყოფდა მონაწილეობას სახელმწიფოს მართვის პროცესში და ქმნიდა სოციალური პრესტიჟისა და პოლიტიკური ძალაუფლების საფუძველს.

აღნიშნული ისტორიული გამოცდილება ნათლად აჩვენებს, რომ კომუნიკაციური კომპეტენცია ყოველთვის წარმოადგენდა ინსტიტუციური ფორმირებისა და მართვის ერთ-ერთ ძირითად მექანიზმს. ამგვარი მიდგომა სრულ თანხვედრაშია თანამედროვე ხელოვნების მენეჯმენტის კონცეფციასთან, სადაც მეტყველების

<sup>2</sup> Osborne, Greece, 2009, pp. 247-252.

<sup>3</sup> კიკნაძე, რიტორიკა, 2005, გვ. 45-68.

კულტურა განიხილება არა მხოლოდ ინდივიდუალური პროფესიული უნარის, არამედ ინსტიტუციური განვითარების ფაქტორად. როგორც ანტიკურ ეპოქაში რიტორიკა განსაზღვრავდა პოლიტიკური ინსტიტუტების ფუნქციონირებას, ასევე თანამედროვე კულტურულ ორგანიზაციებში კომუნიკაციური კომპეტენცია განსაზღვრავს ლიდერულ პრაქტიკებს, ორგანიზაციულ იდენტობასა და საზოგადოებრივ ლეგიტიმაციას.

ცნობილი ფრანგი სოციოლოგი, სოციალური თეორეტიკოსი და ინტელექტუალი, რომელიც ითვლება XX საუკუნის ერთ-ერთ ყველაზე გავლენიან მკვლევრად სოციალურ მეცნიერებებში, პიერ ბურდიე (Pierre Bourdieu), თავის ნაშრომში „ენა და სიმბოლური ძალაუფლება“ აღნიშნავს: თანამედროვე კულტურულ და ინსტიტუციურ რეალობაში ხელოვნების მენეჯმენტი აღარ შემოიფარგლება მხოლოდ ადმინისტრაციული ან ორგანიზაციული ფუნქციებით; იგი წარმოადგენს ღირებულებათა, აზრთა და სიმბოლოთა მართვის პროცესს, სადაც გადამწყვეტ როლს ასრულებს მეტყველების კულტურა და კომუნიკაციური კომპეტენცია.<sup>4</sup>

ხელოვნების სფერო, როგორც სიმბოლური წარმოების სივრცე, ეფუძნება მნიშვნელობათა კონსტრუქციას, ინტერპრეტაციასა და გავრცელებას, ხოლო ამ პროცესის მთავარი ინსტრუმენტი სწორედ სიტყვაა. შესაბამისად, მენეჯერული საქმიანობა კულტურულ ინსტიტუციებში გულისხმობს არა მხოლოდ რესურსების, არამედ აზრის, ნარატივისა და საზოგადოებრივი დისკურსის ეფექტიან მართვას.

ამავე იდეას ავითარებს პიერ ბურდიე თავის ნაშრომში „კულტურული წარმოების ველი“, სადაც კულტურის სფერო წარმოდგენილია როგორც სიმბოლური ურთიერთობებისა და ძალაუფლების ველი. მკვლევრის მიხედვით, კულტურულ ინსტიტუციებში მოქმედი სუბიექტები მონაწილეობენ მნიშვნელობების შექმნისა და გავრცელების პროცესში, ხოლო კომუნიკაცია და საჯარო დისკურსი მნიშვნელოვან როლს ასრულებს კულტურული ღირებულებების ფორმირებასა და ლეგიტიმაციაში. ამ კონტექსტში მეტყველების კულტურა იქცევა არა მხოლოდ პროფესიული კომუნიკაციის საშუალებად, არამედ ინსტრუმენტად, რომელიც უზრუნველყოფს ორგანიზაციული ხედვის ფორმირებას, ღირებულებითი

<sup>4</sup> Bourdieu, Language, 1991, pp. 37-42.

ჩარჩოების ჩამოყალიბებასა და შემოქმედებითი პროცესების კოორდინაციას.<sup>5</sup>

ამგვარად, თუ ხელოვნების მენეჯმენტის თანამედროვე თეორიაში სიტყვა განიხილება როგორც ორგანიზაციული იდენტობისა და კულტურული დისკურსის ფორმირების ინსტრუმენტი, მისი არსობრივი მნიშვნელობა გაცილებით ღრმა ისტორიულ და მსოფლმხედველობრივ ფესვებს ეყრდნობა. სიტყვა, როგორც შემოქმედებითი და წესრიგის დამამყარებელი ძალა, მხოლოდ სოციალურ-კომუნიკაციური მექანიზმი არ არის; იგი კაცობრიობის სულიერ და ფილოსოფიურ გამოცდილებაში წარმოდგენილია, როგორც ყოფიერების საფუძვლად არსებული პრინციპი. სწორედ ამ ფართო ონტოლოგიურ პერსპექტივაში იძენს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ბიბლიური ტექსტი, რომელიც სიტყვას სამყაროს შექმნის საწყის ძალად წარმოაჩენს: „დასაწყისში იყო სიტყვა და სიტყვა იყო ღმერთთან და სიტყვა იყო ღმერთი; ის იყო დასაწყისში ღმერთთან. ყოველივე მის მიერ შეიქმნა და უიმისოდ არაფერი შექმნილა, რაც კი შექმნილა“<sup>6</sup>

(იოანე 1:1-3). სწორედ აღნიშნული ციტატით იწყება იოანეს სახარება, სადაც იოანე მოციქული ქრისტეს დასაწყისშივე „სიტყვად“ (ბერძნ. *λογος*) მოიხსენიებს. ამ თეოლოგიურ კონცეპტში სიტყვა წარმოდგენილია არა მხოლოდ ენობრივ ან კომუნიკაციურ ფენომენად, არამედ როგორც კოსმოლოგიური და ონტოლოგიური პრინციპი, რომელიც ქმნის არსებობის საფუძველს და აზრობრივ წესრიგს. სიტყვის მნიშვნელობა ამ კონტექსტში იძენს აბსოლუტურ და შემოქმედებით ძალას: ბიბლიური ნარატივის მიხედვით, სამყაროს შექმნა ხორციელდება სიტყვით. ამგვარი ხედვა სიტყვას ანიჭებს ტრანსფორმაციულ პოტენციალს მას შეუძლია განკურნოს, შეცვალოს ან, მეტაფორულად, დააზიანოს ადამიანი. ჰუმანიტარულ მეცნიერებებში ფართოდ აღიარებულია ეგრეთ წოდებული „საკვანძო სიტყვებისა“ და „საკვანძო ფრაზების“ მნიშვნელობა, რომლებიც ლიტერატურულ ტექსტებში, კინემატოგრაფიულ ნარატივებსა და თეატრალურ წარმოდგენებში გამოხატავენ ნაწარმოების კონცეპტუალურ ბირთვს. ბურდიეს თეორიის მიხედვით, საჯარო და ინსტიტუციური კომუნიკაციაც წარმოადგენს მეტყველების

<sup>5</sup> Bourdieu, *The Field*, 1993, pp. 29-40.

<sup>6</sup> ახალი აღთქმა, იოანეს სახარება, თავი I., გვ. 176.

ველს, სადაც სიტყვას სიმბოლური ძალა აქვს და იგი არა მხოლოდ ინფორმაციის გადაცემას, არამედ აზრის კონსტრუქციასა და კულტურული გამოცდილების ინტერპრეტაციას განაგებს. შესაბამისად, ადგილობრივი თვითმმართველობების საქმიანობა, გადაწყვეტილებების მიღება და კულტურული პოლიტიკის განხორციელება დაკავშირებულია სწორედ ამ კომუნიკაციურ პროცესებთან, სადაც სიტყვა დისკურსის, ნარატივისა და ინსტიტუციური ავტორიტეტის მედიატორია.<sup>7</sup>

თანამედროვე რიტორიკა, რომლის ცენტრშიც წარმოდგენილია საკომუნიკაციო ადამიანი, აერთიანებს ადამიანის შესახებ განუყოფელ განსხვავებულ ცოდნას – კომუნიკაციის თეორიიდან, კომუნიკაციის ფსიქოლოგიიდან, ენათმეცნიერებიდან, ეთიკიდან, სოციოლოგიიდან, ლოგიკიდან, სემიოტიკიდან და სხვა სფეროებიდან. ამ გაგებით, თანამედროვე რიტორიკა წარმოადგენს ინსტრუმენტს, რომელიც ასწავლის კომუნიკაციას საზოგადოების განვითარების ახალ ეტაპზე, განსაკუთრებით ინფორმაციული სივრცის გახსნილობისა და თანამედროვე ტექნოლოგიების უზარმაზარი შესაძლებლობების პირობებში.

როგორც აღნიშნავს ქართველი ენათმეცნიერი, აკადემიკოსი არნოლდ ჩიქობავა, „თანამედროვე მეტყველება არის ერთგვარი ლიტერატურული გეომეტრია, ინტენსიური გონებრივი მუშაობის შედეგი; ეს არის პროპორციული, ლოგიკურად აგებული შენობა“. მსგავსი ხედვები ხაზს უსვამს, რომ კომუნიკაცია აღარ არის მხოლოდ სოციალური საჭიროება, არამედ კულტურული და სტრატეგიული რესურსი, რომელიც უზრუნველყოფს ინდივიდისა და საზოგადოების თანმიმდევრულ განვითარებას.

ენათმეცნიერის აზრით, ენა ასევე წარმოადგენს „ერის სულიერი კულტურის საფუძველს“, რომელიც განსაზღვრავს აზროვნების ფორმებსა და საზოგადოებრივი ცნობიერების სტრუქტურას.<sup>8</sup> შესაბამისად, მეტყველება შეიძლება განვიხილოთ არა მხოლოდ ინდივიდუალური უნარის, არამედ კულტურული მემკვიდრეობისა და ინსტიტუციური განვითარების ფუნდამენტური რესურსის სტატუსით.

<sup>7</sup> Bourdieu, Language, 1991, pp. 162-168; ასევე იხ.: Bourdieu, The Field, 1993, pp. 34-42.

<sup>8</sup> ჩიქობავა, ენის, 1984, გვ. 15-27.

ნიშანდობლივია, რომ ცოცხალ არსებათა შორის მხოლოდ ადამიანი ფლობს არტიკულირებული და სემანტიკურად სტრუქტურირებული მეტყველების უნარს, რაც მას განასხვავებს ბიოლოგიური კომუნიკაციის სხვა ფორმებისგან. ფილოსოფიური ტრადიციის თანახმად, ადამიანი განისაზღვრება როგორც „zoon logon echon“ (ფილოსოფიურ თარგმანებში ხშირად გამოიყენება ლათინური ეკვივალენტი: animal rationale - „რაციონალური ცხოველი“, არისტოტელეს ფორმულირება), არსება, რომელსაც აქვს სიტყვა/ლოგოსი, რაც გულისხმობს არა მხოლოდ ბგერით კომუნიკაციას, არამედ რაციონალური აზროვნებისა და ღირებულებითი განსჯის უნარს.<sup>9</sup>

მეტყველება წარმოადგენს კულტურული და სოციალური ორგანიზაციის ფუნდამენტურ საფუძველს. ადამიანთა შორის კომუნიკაცია სწორედ სიტყვის მეშვეობით იძენს ნორმირებულ, სიმბოლურ და ინსტიტუციურ სახეს. როგორც აღნიშნავს ამერიკელი ენათმეცნიერი, ლინგვისტიკისა და კოგნიტიური მეცნიერების თეორეტიკოსი, ნოამ ჩომსკი თავის ნაშრომში „ენა და გონება“ (Noam Chomsky, „Language and Mind“), ენობრივი კომპეტენცია წარმოადგენს ადამიანის უნიკალურ კოგნიტურ შესაძლებლობას, რომელიც ქმნის მნიშვნელობის უსასრულო გენერირების პოტენციალს.<sup>10</sup> (ჩომსკი ცნობილია თავისი გენერაციული გრამატიკის თეორიით და იდეით, რომ ენობრივი კომპეტენცია წარმოადგენს ადამიანის უნიკალურ კოგნიტურ შესაძლებლობას, რაც ენის აღქმასა და წარმოშობას მართავს) ამასთან, სოციალური თეორიის პერსპექტივიდან კომუნიკაცია არის ის მექანიზმი, რომლის მეშვეობითაც ფორმირდება საზოგადოებრივი თანხმობა, ღირებულებები და ინსტიტუციური წესრიგი.

სიტყვის ძალა თანამედროვე სამეცნიერო დისკურსშიც აქტიურად განიხილება, როგორც სოციალური აქტის (speech act) ცენტრალური ელემენტი. ფილოსოფიურად, სიტყვა აღიქმება როგორც ქმედების საშუალება, რომელიც არა მხოლოდ ინფორმაციას გადაცემს, არამედ გარემოს შეცვლის შესაძლებლობას ატარებს. სიტყვის ძალა ყოველთვის წარმოადგენდა საზოგადოებრივი და

<sup>9</sup> Aristotle, *Politics*, Book I, 1998, pp. 9.

<sup>10</sup> Chomsky, *Language*, 3rd ed., 2006, pp. 1-23.

ინსტიტუციური მართვის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ფაქტორს.<sup>11</sup>

მთლიანობაში მეტყველების კულტურის კომუნიკაციური კომპეტენცია წარმოადგენს ხელოვნების მენეჯმენტის ინსტიტუციური განვითარების ერთ-ერთ ფუნდამენტურ ფაქტორს, რომელიც სცდება ინდივიდუალური რიტორიკული უნარის ფარგლებს და იძენს სისტემურ, ორგანიზაციულ და კულტურულ მნიშვნელობას.

ამასთან, თანამედროვე ინსტიტუციური თეორიები მიუთითებს, რომ ორგანიზაცია ფუნქციონირებს, როგორც დისკურსული სივრცე, სადაც მნიშვნელობები იქმნება, ზიარდება და ლეგიტიმირდება კომუნიკაციის პროცესში. გერმანელი ფილოსოფოსი, სოციოლოგი და თეორეტიკოსი იურგენ ჰაბერმასი (Jürgen Habermas) თავის ნაშრომში „კომუნიკაციური ქმედების თეორია“ (The Theory of Communicative Action) აღნიშნავს, რომ „სოციალური წესრიგი ყალიბდება კომუნიკაციური რაციონალობის საფუძველზე, ხოლო ინსტიტუციური ლეგიტიმაცია დამოკიდებულია არგუმენტირებულ დიალოგსა და საჯარო სივრცეში მიღწეულ კონსენსუსზე“.<sup>12</sup>

ხელოვნების სფეროში ეს პროცესი განსაკუთრებით სენსიტიურია, რადგან აქ კომუნიკაცია არა მხოლოდ ადმინისტრაციულ ან მენეჯერულ მიზნებს ემსახურება, არამედ ესთეტიკური ღირებულებების, კულტურული იდენტობისა და საზოგადოებრივი მგრძობელობის ფორმირებასაც განსაზღვრავს. შესაბამისად, მეტყველების კულტურა გარდაიქმნება ინსტიტუციური იდენტობის შემქმნელ მექანიზმად, რომელიც აყალიბებს ორგანიზაციის რეპუტაციას, საჯარო ნდობასა და პარტნიორულ ქსელებს.

ზემოთ განხილული ისტორიულ-თეორიული ანალიზიდან გამომდინარე, დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ ანტიკური რიტორიკიდან ბიბლიურ ტრადიციამდე და თანამედროვე ლინგვისტურ-ფილოსოფიურ კონცეფციებამდე სიტყვა ყოველთვის წარმოადგენდა სოციალური წესრიგის, ძალაუფლების ორგანიზებისა და ინსტიტუციური სტრუქტურირების საფუძველს. ამ თვალსაზრისით, ხელოვნების მენეჯმენტი აგრძელებს იმ ისტორიულ ტრადიციას, სადაც საჯარო მეტყველება განიხილება როგორც პასუხისმგებლობით დატვირთული ქმედება, რომელიც ქმნის ღირებულებით ჩარჩოებს და აყალიბებს კულტურულ ნარატივებს. სიტყვის ძალა,

<sup>11</sup> Kennedy, Classical, 1999, pp. 95-97.

<sup>12</sup> Habermas, The Theory, Vol. 1, 1984, pp. 100-200.

როგორც სიმბოლური და მოქმედებითი მექანიზმი, განსაზღვრავს არა მხოლოდ ინფორმაციის გადაცემას, არამედ რეალობის ინტერპრეტაციასა და სოციალურ კონსენსუსს.

თანამედროვე კულტურის პოლიტიკის ტრილში მეტყველების კულტურის მნიშვნელობა განსაკუთრებულად აქტუალიზდება. კულტურული პოლიტიკა, როგორც ღირებულებათა, პრიორიტეტებისა და რესურსების განაწილების სისტემა, ეფუძნება საჯარო დისკურსს, არგუმენტირებულ დიალოგსა და ჩართულობის პრინციპს. შესაბამისად, ხელოვნების მენეჯერი, როგორც ინსტიტუციის წარმომადგენელი და შუამავალი სახელმწიფოს, საზოგადოებისა და შემოქმედებითი სექტორს შორის, ვალდებულია ფლობდეს მაღალი ხარისხის კომუნიკაციურ კომპეტენციას, რომელიც აერთიანებს ლინგვისტურ სიზუსტეს, ეთიკურ პასუხისმგებლობას, სტრატეგიულ ხედვასა და დიალოგურ კულტურას.

განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია კრიზისულ და ტრანსფორმაციულ პერიოდებში კომუნიკაციის როლი, როდესაც კულტურული ინსტიტუციები დგანან საზოგადოებრივი მოლოდინების, ფინანსური შეზღუდვებისა და ღირებულებითი დაპირისპირებების წინაშე. ასეთ ვითარებაში მეტყველების კულტურა განსაზღვრავს ინსტიტუციის უნარს, წარმართოს გამჭვირვალე კომუნიკაცია, მოახდინოს კონფლიქტების მედიაცია და ჩამოაყალიბოს სტაბილური თანამშრომლობის ფორმატები. ამგვარად, კომუნიკაციური კომპეტენცია გადაიქცევა არა მხოლოდ პროფესიულ ინსტრუმენტად, არამედ მმართველობით რესურსად, რომელიც უზრუნველყოფს ორგანიზაციულ ერთიანობასა და გრძელვადიან განვითარებას.

მეტყველების კულტურის დეფიციტი შესაძლოა გადაიქცეს ორგანიზაციული ფრაგმენტაციის, შიდა კომუნიკაციური ბარიერებისა და ინსტიტუციური განვითარების შეფერხების მიზეზად. შესაბამისად, კომუნიკაციური პრაქტიკების ხარისხი განიხილება, როგორც ინსტიტუციური მდგრადობისა და მართვის ეფექტიანობის ერთ-ერთი განმაპირობებელი ფაქტორი.

აღსანიშნავია, რომ მეტყველების კულტურაზე დაფუძნებული კომუნიკაციური კომპეტენცია უნდა ინტერპრეტირდეს არა როგორც მეორეხარისხოვანი ან დამხმარე უნარი, არამედ როგორც ინსტიტუციონალური რესურსი, რომლის სისტემური ინტეგრირება აუცილებელია როგორც ხელოვნების მენეჯერთა პროფესიული

მომზადების, ისე კულტურული პოლიტიკისა და უმაღლესი განათლების საგანმანათლებლო პროგრამების ფარგლებში.

**გამოყენებული ლიტერატურა:**

- Aristotle, *Politics*, trans. C. D. Reeve, Book I., Indianapolis, 1998.
- Bourdieu P., *Language and Symbolic Power*, Cambridge, 1991.
- Bourdieu P., *The Field of Cultural Production*, New York, 1993.
- Chomsky N., *Language and Mind*, 3rd ed. Cambridge, 2006.
- Cicero, M. T. *De Oratore*, Oxford, 2001.
- Cicero, M. T., *De Re Publica*, Cambridge, 1998.
- Cicero, M. T. *Brutus*, Cambridge, 1939.
- Demosthenes, *On the Crown*, Cambridge, 2001.
- Habermas J., *The Theory of Communicative Action*, Vol. 1, *Reason and the Rationalization of Society*, Oxford, 1984.
- Kennedy G. A., *Classical Rhetoric and Its Christian and Secular Tradition*, Chapel Hill, 1999.
- May J. M., *Cicero and the Roman Republic*, Cambridge, 2002.
- Osborne R., *Greece in the Making 1200-479 BC.*, London, 2009.
- ბიბლია, ახალი აღთქმა, იოანეს სახარება, თბ., 1989.
- ბიბლია, ძველი აღთქმა, თბ., 1989.
- კიკნაძე თ., *რიტორიკა და ანტიკური მჭერმეტყველება*, თბ., 2005.
- ჩიქობავა ა., *ენის ზოგადი თეორიის საკითხები*, თბ., 1984.

# თარგმანი

---

---

## ცუდი გამოსახულების დასაცავად

ჰიტო შტაიერლი<sup>1</sup>

### *ინგლისურიდან თარგმნა და შენიშვნები დაურთო გიორგი რამზაძემ*

ცუდი გამოსახულება – მოძრავი ასლია. მისი ხარისხი დაბალია, რეზოლუცია – არადამაკმაყოფილებელი. კადრის აჩქარებასთან ერთად, იგი უფრო და უფრო ფუჭდება. ის გამოსახულების აჩრდილი, ანონსი, მინიატიურა,<sup>2</sup> უმიზნოდ მოხეტიალე იდეაა, რომელიც უფასოდ ვრცელდება. ციფრული ნელი კავშირებით გამოწურული, შეკუმშული, რეპროდუცირებული, მთლიანობადაკარგული რემიქსი, გავრცელების სხვადასხვა არხში დაკოპირებული და ჩასმული.

ცუდი გამოსახულება ტილოს ნაფლეთია – AVI ან JPEG-ი, რომელიც, რეზოლუციიდან გამომდინარე, გამოსახულებათა კლასობრივ საზოგადოებაში ლუმპენპროლეტარიატს<sup>3</sup> წარმოადგენს.

უხარისხო გამოსახულება – ატვირთული, გადმოწერილი, გაზიარებული, ფორმატ-შეცვლილი და ხელახლა ჩასწორებულია. ის ხარისხს ხელმისაწვდომობაში ცვლის, საგამოფენო ღირებულებას – კულტურულ ღირებულებაში; ფილმებს კლიპებად გარდაქმნის, ჭვრეტის პროცესს კი – ყურადღების გაფანტვად. გამოსახულება კინოთეატრებისა თუ არქივების საცავებისგან თავისუფლდება და, ზიანის მიუხედავად, ციფრულ აურზაურში ეშვება. ცუდი გამოსახულება აბსტრაქციისკენ იხრება, რადგან ასეთად ქცევის პროცესში საკუთარი თავის ვიზუალურ იდეად გადაიქცევა.

ცუდი გამოსახულება ორიგინალის, მეხუთე თაობის უკანონო შთამომავალია. საეჭვო წარმომავლობის მქონე ფაილების სახელწოდებები მიზანმიმართულად დამახინჯებულია, რადგან ცუდი გამოსახულება მემკვიდრეობას, ეროვნულ კულტურულ ფესვებს უპირისპირდება, უფრო სწორად კი – საავტორო უფლებებს.

---

<sup>1</sup> Hito Steyerl - In Defense of the Poor Image, e-flux Journal, No. 10, Nov. 2009. ნათარგმნია ჟურნალ e-flux-ის ნებართვით.

<sup>2</sup> Thumbnail - კომპიუტერულ მეცნიერებებში გრაფიკული ფაილის ზომაში შემცირებული გამოსახულება. (მთარგმნელის შენიშვნა).

<sup>3</sup> კარლ მარქსისა და ფრიდრიხ ენგელსის მიერ დამკვიდრებული ტერმინი, რომელიც საზოგადოების ქვედა ფენების აღსაწერად იხმარეს. (მთარგმნელის შენიშვნა).

ის ვრცელდება როგორც სატყუარა, ხაფანგი, ანარეკლი,<sup>4</sup> ან როგორც ვიზუალური მოგონება საკუთარ თავზე. ასეთი გამოსახულება მასხრად იგდება ციფრული ტექნოლოგიების პოტენციალს. მისი ბუნდოვანება აჩენს ეჭვს, საერთოდ, შეიძლება კი მას გამოსახულება ეწოდოს. ასეთ დანგრეულ იმიჯს მხოლოდ ციფრული ტექნოლოგია თუ შექმნიდა.

დღეს ცუდი გამოსახულებები ეკრანის უბედურებაა, აუდიო-ვიზუალური წარმოების ნამსხვრევები, ნაგავია, რომლებიც ციფრული ეკონომიკის ნაპირზე გამოირიყა. ისინი აუდიოვიზუალური კაპიტალიზმის მანკიერ წრეებში არსებული ძალადობრივი გადანაცვლების, გადატანისა და გადაადგილების დამადასტურებელი საბუთებია. ცუდი გამოსახულებები მთელ მსოფლიოში მიმოიფანტება, როგორც საქონელი ან ფიტულები, საჩუქრები ან ჯილდოები. ისინი ავრცელებენ სიამოვნებას ან სიკვდილის საშიშროებას, შეთქმულების თეორიებს ან მეკობრულ ასლებს, წინააღმდეგობას ან უძრაობას. ცუდი გამოსახულებები აჩვენებენ იშვიათს, აშკარასა და დაუჯერებელს - თუ, რა თქმა უნდა, შესაძლებელი იქნება მათზე რაიმეს გარჩევა.



პირატული DVD-ების განადგურება ტაიიუანში, შანსის პროვინცია, ჩინეთი, 2008 წლის 20 აპრილი. ფოტო განთავსებულია <https://rb.gy/dkcgmd>

<sup>4</sup> შტაიერლი იყენებს სიტყვა indext, რომელიც აღებული აქვს სემიტოლოგ ჩარლზ ს. პირსის ტრიქოტომიის ცნებიდან (გამოსახულება-ინდექსი-სიმბოლო). ტექსტში ინდექსი ნიშნავს ისეთ გამოსახულებას, რომელიც არ წარმოადგენს სრულფასოვან რეპრეზენტაციას, არამედ მოქმედებს როგორც კვალი ან მინიშნება სხვა ვიზუალურ ობიექტზე. (მთარგმნელის შენიშვნა)

## 1. დაბალი რეზოლუციები

ვუდი ალენის ერთ-ერთ ფილმში მთავარი პერსონაჟი ფოკუსის მიღმა.<sup>5</sup> ეს ტექნიკური პრობლემა კი არა, სენია, რომელიც გმირს თავს დაატყდება. ბუნდოვანება პერსონაჟის სამყაროს გამოხატავს, იმ მომენტში მას სამსახურის შოვნაც კი არ შეუძლია. არამკაფიო გამოსახულება მატერიალურ პრობლემად გადაიქცევა. ფოკუსი კლასობრივ პოზიციად, კომფორტისა და პრივილეგიის მდგომარეობად განისაზღვრება, ფოკუსის მიღმა ყოფნა კი - ადამიანის (როგორც გამოსახულების) ღირებულების შემცირებად.

თანამედროვე გამოსახულებათა იერარქია მხოლოდ სიმკვეთრეს არ ეფუძნება, არამედ და უმთავრესად - რეზოლუციას. დააკვირდით ელექტრონიკის ნებისმიერ მაღაზიას და სისტემა, რომელსაც ჰარუნ ფაროკი 2007 წლის ერთ-ერთ ინტერვიუში აღწერს, მყისიერად გახდება აშკარა.<sup>6</sup> გამოსახულებათა კლასობრივ სისტემაში კინო ფლაგმანი მაღაზიის როლს იკავებს, რომელშიც მაღალი კლასის პროდუქცია მდიდრულ გარემოში იყიდება. გამოსახულებათა უფრო ხელმისაწვდომი (დაბალი ხარისხის) დერივატივები<sup>7</sup> DVD-ების გზით, სატელევიზიო ეთერებითა თუ ონლაინ პლატფორმებით ვრცელდება.

ცხადია, მაღალი რეზოლუციის იმიჯი უფრო ბრწყინვალე და შთამბეჭდავი, უფრო მიმეტური<sup>8</sup> და ჯადოსნური, უფრო საშიში და მომხიბვლელია, ვიდრე დაბალი რეზოლუციის. ამჟამად სამომხმარებლო ფორმატებიც კი სულ უფრო მეტად ერგება კინომოყვარულებისა და ესთეტიკის გემოვნებას, რომლებიც წარსულში 35 მმ-იან ფირს ითხოვდნენ, როგორც უნაკლო გამოსახულების გარანტიას. კინემატოგრაფისტები, იდეოლოგიური შეხედულებების მიუხედავად, ანალოგურ ფირს ერთადერთ მნიშვნელოვან ვიზუალურ მედიუმად აღიარებდნენ.

კინოწარმოების ეს მაღალბიუჯეტიანი ეკონომიკა მტკიცედ იყო (და დღესაც არის) ფესვგადგმული ეროვნულ კულტურაში, კაპი-

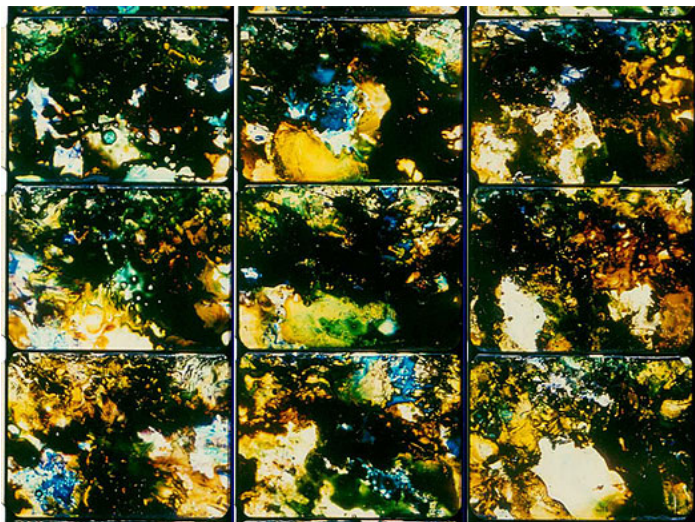
<sup>5</sup> „ჰარის დეკონსტრუქცია“, რეჟისორი ვუდი ალენი (1997).

<sup>6</sup> „ვისაც ნამდვილად სურს ნახატების ნახვა, მუზეუმში მიდის“, - Frankfurter Allgemeine Zeitung, 2007 წლის 14 ივნისი. საუბარი ჰარუნ ფაროკისა და ალექსანდრ ჰორვატს შორის.

<sup>7</sup> წარმოებული, მეორეული, ნაწარმოები. (მთარგმნელის შენიშვნა)

<sup>8</sup> მიმბაძველობითი, იმიტაციის უნარის მქონე. (მთარგმნელის შენიშვნა)

ტალისტურ სტუდიურ წარმოებაში, მამაკაცური გენიის კულტსა და ორიგინალის იდეაში<sup>9</sup> და, შესაბამისად, თავისი სტრუქტურით ხშირად კონსერვატიულია. გამოსახულების რეზოლუცია გაფეტიშებულია, მისი ნაკლებობა კი თითქოს ავტორის კასტრაციას უდრის. ფირის კულტი დამოუკიდებელ კინოშიც კი დომინირებდა. მდიდარმა გამოსახულებამ საკუთარი იერარქიები დაამკვიდრა, ახალი ტექნოლოგიები კი ამ სისტემის მოშლის სულ უფრო მეტ კრეატიულ შესაძლებლობას ქმნის.



ცხრა 35 მმ-იანი კადრის სტენ ბრეკიჯის ფილმიდან „არსებობა სიმღერა“, 1987 წელი.

## 2. აღდგომა (ცუდი გამოსახულების)

მდიდარ ვიზუალურ გამოსახულებაზე გაკეთებულ აქცენტს სხვა უფრო სერიოზული შედეგებიც მოჰყვა. იმის მიუხედავად, რომ მომხსენებელს სრულიად სტანდარტული DVD წამკითხველი და

<sup>9</sup> Original version – ორიგინალურ ვერსიაში ავტორი ეხება ორიგინალისა და ასლის პრობლემას. ორიგინალური ნაწარმოები გართობის კაპიტალისტურ სისტემაში დაცულია საავტორო უფლებებით და წარმოადგენს როგორც მონეტიზაციის წყაროს, ასევე იქცევა ფეტიშიზმის ობიექტად. ამავე დროს, „ორიგინალური ვერსია“ სტუდიურ სისტემაზე დაფუძნებულ კინოში გულისხმობს „ნამდვილს“, რომელიც ავტორის სუვერენულობას გამოხატავს.

ვიდეოპროექტორი ჰქონდა, აუდიტორიას გამოსახულების მხოლოდ წარმოდგენის შესაძლებლობა მიეცა.

ამ შემთხვევაში, გამოსახულების უხილაობა მეტ-ნაკლებად ნებაყოფლობითი იყო და ესთეტიკის პრობლემიდან ამოდიოდა. მაგრამ ამ მოვლენას ნეოლიბერალურ პოლიტიკაში ეკვივალენტი აქვს. ოცი ან თუნდაც ოცდაათი წლის წინ მედია პროდუქციის ნეოლიბერალურმა რესტრუქტურისაციამ არაკომერციული გამოსახულებები თანდათან ჩრდილში მოაქცია, იმ დონემდე, რომ ექსპერიმენტული და ესეისტური კინო თითქმის უხილავი გახდა. ასეთი ნამუშევრების კინოთეატრებში ჩვენება ძალზედ გაძვირდა, ტელევიზიისთვის კი ზედმეტად მარგინალური გახდა. ამგვარად, ისინი თანდათან გაუჩინარდნენ არა მხოლოდ კინოთეატრებიდან, არამედ საჯარო სფეროდანაც. ვიდეო ესეები და ექსპერიმენტული ფილმები, დედაქალაქის კინომუზეუმებსა და კინოკლუბებში გამართული იშვიათი საღამოების გარდა, აღარსად არსებობდნენ. მაღალი ხარისხით ჩვენების შემდეგ ისინი კვლავ არქივის სიბნელეში უჩინარდებოდნენ.

ეს პროცესი, რა თქმა უნდა, დაკავშირებული იყო კულტურის, როგორც საქონლის, კონცეფციის ნეოლიბერალურ რადიკალიზაციასთან, კინოს კომერციალიზაციასთან, მის მულტიპლექსებში<sup>10</sup> გავრცელებასა და დამოუკიდებელი კინოპროდუქციის მარგინალიზაციასთან. ასევე, ეს უკავშირდებოდა გლობალური მედიაინდუსტრიების რესტრუქტურისაციას და გარკვეულ ქვეყნებსა თუ ტერიტორიებზე აუდიოვიზუალურ სფეროზე მონოპოლიების დამყარებას. ამგვარად, წინააღმდეგობრივი ან არაკონფორმისტული ვიზუალური მასალა ზედაპირიდან გაუჩინარდა და ალტერნატიული არქივებისა და კოლექციების მიწისქვეშეთში გადაინაცვლა, რომელსაც სიცოცხლეს არალეგალური VHS-ის ასლების გავრცელებით თავდადებული ორგანიზაციებისა და ინდივიდების ქსელი უნარჩუნებდა. კასეტები მეგობრებსა და კოლეგებს შორის, სიტყვაზე ნდობით, ხელიდან ხელში გადადიოდა. ონლაინ ვიდეო სტრიმინგის შესაძლებლობის გაჩენასთან ერთად, ეს მდგომარეობა მკვეთრად შეიცვალა. სულ უფრო მეტი იშვიათი მასალა გამოჩნდა საჯაროდ ხელმისაწვდომ პლატფორმებზე, ზოგიერთი საგულდა-

<sup>10</sup> მრავალდარბაზიანი კინოთეატრი, ძირითადად, გვხვდება სავაჭრო ცენტრებში. (მთარგმნელის შენიშვნა)

გულოდ იყო გადარჩეული (Ubuweb), ზოგი კი - უბრალოდ გროვე-ბად დახვავებული (YouTube).

ამჟამად, ინტერნეტში კრის მარკერის ფილმ-ესეების სულ მცირე ოცი ტორენტია ხელმისაწვდომი. თუ რეტროსპექტივა გსურთ, შეგიძლიათ გადმოიწეროთ. მაგრამ ცუდი ხარისხის გამოსახულებების ეკონომიკა მხოლოდ ჩამოტვირთვის საშუალებას არ გულისხმობს: ფაილები შეგიძლიათ შეინახოთ, ხელახლა უყუროთ, საჭიროებისამებრ გადაამუშაოთ ან გააუმჯობესოთ კიდეც და ქსელში გაავრცელოთ. ნახევრად დავიწყებული შედეგების ძნელად გასარჩევი AVI ფაილები ნახევრად საიდუმლო P2P პლატფორმებზე<sup>11</sup> მუსირებენ. მუზეუმებიდან კონტრაბანდული გზით გამოტანილი ფარული ვიდეოები მობილური ტელეფონებით YouTube-ზე ვრცელდება. ხელოვანებისთვის განკუთვნილი DVD ასლები ბარტერით იცვლება.<sup>12</sup> ნებისთ თუ უნებლიეთ, ავანგარდული, ესეისტური და არაკომერციული კინოს მრავალი ნიმუში დღეს „ცუდი გამოსახულების“ სახით არის აღდგენილი.



<sup>11</sup> სისტემა, რომელშიც მომხმარებლები ერთმანეთს ცენტრალური სერვერის გარეშე უკავშირდებიან, მაგალითად ტორენტები, ბლოკჩეინი და სხვ. (მთარგმნელის შენიშვნა)

<sup>12</sup> სვენ ლიუტიკენის შესანიშნავმა ტექსტმა „ასლების დათვალიერება: მოძრავი სურათების მობილურობის შესახებ“ e-flux journal-ში, #8 (2009 წლის მაისი) ჩემი ყურადღება ცუდი ხარისხის გამოსახულებაზე გაკეთებულმა აქცენტმა მიიპყრო.

### 3. პრივატიზაცია და მეკობრეობა

ის, რომ ვიდეო არტი, ექსპერიმენტული და კლასიკური კინოს ზოგიერთი იშვიათი ნიმუში ხელახლა ჩნდება, როგორც „ცუდი გამოსახულება“, სხვა თვალსაზრისითაც მნიშვნელოვანია. დაბალი ხარისხი გაცილებით მეტზე მეტყველებს, ვიდრე მხოლოდ შინაარსსა თუ იერზე. ეს ფენომენი აამკარავებს მარგინალიზაციის ბუნებას, რომელიც სოციალური ფაქტორების შედეგად იბადება. აღნიშნული ფაქტორები ონლაინ ცირკულაციის დროს გამოსახულებას აიძულებენ - იყოს „ცუდი“.<sup>13</sup> გამოსახულებათა კლასობრივ საზოგადოებაში მათ ფასი არ აქვთ. აკრძალულის ან გადაგვარებული სტატუსი სტანდარტებსა და კრიტერიუმებში მოქცევისგან ათავისუფლებთ, დაბალი გარჩევადობა კი მოწმობს ფაქტზე, რომ ისინი აპროპრიაციისა და გადანაცვლების ობიექტები არიან.<sup>14</sup>

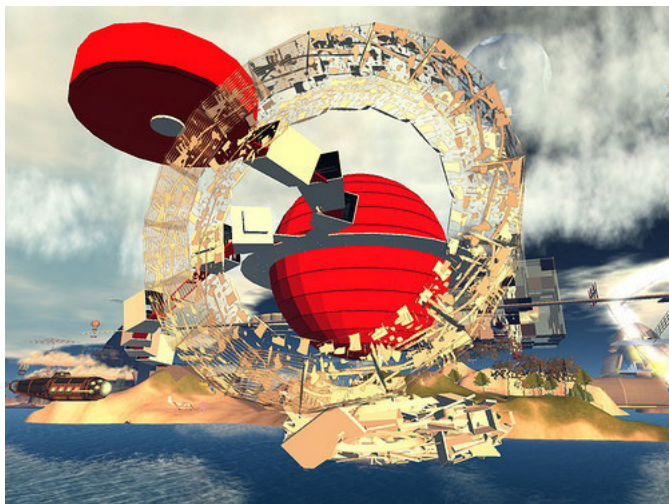
ცხადია, ეს მოცემულობა დაკავშირებულია არა მხოლოდ მედიის პროდუქციის წარმოებისა და ციფრული ტექნოლოგიების ნეოლიბერალურ რესტრუქტურისაციასთანაც, არამედ უკავშირდება ერ-სახელმწიფოების, მათი კულტურებისა და არქივების პოსტ-სოციალისტურ და პოსტკოლონიურ რეორგანიზაციასაც. როდესაც ზოგიერთი ერი - სახელმწიფო ნადგურდება, მის ადგილზე ახალ კულტურას, ტრადიციებსა და ისტორიებს ქმნიან. ეს, ცხადია, კინო-არქივებზეც აისახება - მრავალი შემთხვევაა, როდესაც კინომემკვიდრეობა ეროვნული კულტურის საყრდენი კონსტრუქციის გარეშე რჩება. როგორც ერთხელ სარაევოს კინომუზეუმის მაგალითზე აღვნიშნე, ეროვნულ არქივი ახალ სიცოცხლეს შეიძინეს, თუ ვიდეოების გაქირავების პუნქტად გადაკეთდება.<sup>15</sup> ასეთი არქივებიდან პირატული ასლები უწესრიგო პრივატიზაციის შედეგად იჟონება. მეორე მხრივ, მასალებს ბრიტანეთის ბიბლიოთეკაც კი ყიდის ონლაინ, თუმცა ასტრონომიულ ფასად.

<sup>13</sup> მადლობა კოდვო ეშუნს ამის მითითებისთვის.

<sup>14</sup> რა თქმა უნდა, ზოგიერთ შემთხვევაში დაბალი გარჩევადობის გამოსახულება მეინსტრიმ მედიაშიც ჩნდება (ძირითადად, საინფორმაციო სიახლეებში), როგორც ისეთი რამ, რაც მყისიერ ამბებთან და კატასტროფებთან ასოცირდება - და ამის გამო აქვთ მაღალი ღირებულება. იხილეთ ჰიტო შტაიერლი, „დოკუმენტური გაურკვევლობა“, A Prior 15 (2007).

<sup>15</sup> Hito Steyerl, „Politics of the Archive: Translations in Film“, Transversal (March 2008).

როგორც კოდვო ეშუნი აღნიშნავს, ცუდი ხარისხის გამოსახულებები ნაწილობრივ ცირკულირებს იმ სიცარიელეში, რომელიც სახელმწიფოს მიერ კინოს ორგანიზების შემდეგ გაჩნდა - თანამედროვე ეპოქაში 16/35-მმ ფირის არქივის დისტრიბუციის ინფრასტრუქტურის მართვა უძნელდება.<sup>16</sup> ამ პერსპექტივიდან, ცუდი ხარისხის გამოსახულება წარმოადგენს ესეი ფილმის, ზოგადად, ექსპერიმენტული და არაკომერციული კინოს დასასრულს, რომელიც უმთავრესად იმიტომ არსებობდა, რომ კულტურის მხარდაჭერა აქამდე სახელმწიფოს ამოცანად ითვლებოდა. პრივატიზებული მედია თანდათან უფრო მნიშვნელოვან მოვლენად იქცა, ვიდრე სახელმწიფოს კონტროლით ან დაფინანსებით არსებული. მაგრამ, მეორე მხრივ, ინტელექტუალური კონტენტის მასობრივი პრივატიზაცია, ონლაინ მარკეტინგთან და კომოდიფიკაციასთან<sup>17</sup> ერთად, ხელს უწყობს მეკობრეობასა და აპროპრიაციას, რაც, თავის მხრივ, ცუდი გამოსახულებების ცირკულაციას ზრდის.



<sup>16</sup> ავტორთან [კოდვო ეშუნთან, მთარგმნელი] ელექტრონული ფოსტით მიმოწერიდან.

<sup>17</sup> კომოდიფიკაცია ნიშნავს რაიმეს (ნივთის, ძალის, იდეების, სერვისის) საქონლად გადაქცევას და საბაზრო ღირებულების მინიჭებას. (მთარგმნელის შენიშვნა).



კრის მარკერის ვირტუალური სახლი Second Life-ზე, 2009 წლის 29 მაისი.

#### 4. არასრულყოფილი კინო

ცუდი გამოსახულების ფენომენი ხულიო გარსია ესპინოსას მე-სამე კინოს<sup>18</sup> ერთ-ერთ მანიფესტს „არასრულყოფილი კინოსთვის“ გვახსენებს, რომელიც კუბაში 1960-იანი წლების ბოლოს დაიწერა [Julio García Espinosa, „For an Imperfect Cinema“, trans. Julianne Burton, *Jump Cut*, #20 (1979): 24–26.]. ესპინოსა არასრულყოფილი კინოს იდეას იცავს არგუმენტით, რომ „სრულყოფილი კინო (ტექნიკური თუ მხატვრული თვალსაზრისით) თითქმის ყოველთვის რეაქციული კინოა“. არასრულყოფილი კინო კი ცდილობს კლასობრივ საზოგადოებაში შრომის დანაწილების პრობლემის დაძლევას. ის აერთიანებს ხელოვნებას, ცხოვრებასა და მეცნიერებას, შლის ზღვარს მომხმარებელსა და მწარმოებელს, აუდიტორიასა და ავტორს შორის. ხაზს უსვამს საკუთარ არასრულყოფილებას; პოპულარულია, მაგრამ არა სამომხმარებლო, ერთგულია, მაგრამ არა ბიუროკრატიზებული.

ესპინოსა ახალი მედიების პერსპექტივასაც განიხილავს. ავტორი წინასწარმეტყველებს, რომ ვიდეოტექნოლოგიების განვი-

<sup>18</sup> მესამე კინოს მოძრაობა და თეორიული კონცეფცია 1960-იან წლებში ლათინურ ამერიკაში ჩამოყალიბდა. საფუძველი დაუდო ფერნანდო სოლანასისა და ოქტავიო გეტინოს ტექსტმა „მესამე კინოსკენ“ (*Toward a Third Cinema*, 1969). (მთარგმნელის შენიშვნა).

თარება საფრთხეს შეუქმნის ტრადიციული კინოს მესვეურების ელიტისტურ პოზიციებს და მასებს კინოს შექმნის შესაძლებლობას მისცემს, რასაც სახალხო ხელოვნება დაერქმევა. ცუდი გამოსახულების ეკონომიკის მსგავსად, არასრულყოფილი კინო ავტორსა და მაყურებელს შორის არსებულ განსხვავებას ამცირებს, აერთიანებს ცხოვრებასა და ხელოვნებას.

გარკვეული თვალსაზრისით, ცუდი გამოსახულების ცნება შეესაბამება არასრულყოფილი კინოს აღწერას, მაშინ როცა სრულყოფილი კინოს კონცეფცია საკუთარ თავს აფუძნებს როგორც ეკონომიკის დარგს. მაგრამ რეალური და თანამედროვე არასრულყოფილი კინო გაცილებით უფრო ამბივალენტური და აფექტურია, ვიდრე ესპინოსა ვარაუდობდა. ერთი მხრივ, ცუდი გამოსახულებების ეკონომიკა, მყისიერი გლობალური გავრცელების შესაძლებლობითა და გადამრავლების ეთიკით უზრუნველყოფს ამ პროცესში ადამიანთა ბევრად უფრო დიდი ჯგუფების მონაწილეობას, ვიდრე ოდესმე იყო. მაგრამ ეს მოცემულობა ყოველთვის პროგრესული არაა. ციფრული კავშირებით ასევე ვრცელდება სიძულვილის ენა, სპამი და სხვა ნაგავი. დიגיტალური საკომუნიკაციო სფერო ერთ-ერთ ყველაზე სადავო ზონად იქცა, რომელიც პირველადი დაგროვებისა და მასობრივი (გარკვეულწილად, წარმატებული) პრივატიზაციის პოლიტიკას არის დაქვემდებარებული.

ამგვარად, ქსელები, რომლებშიც ცუდი ხარისხის გამოსახულებები ვრცელდება, წარმოადგენს როგორც მყიფე, მაგრამ ახალ საერთო ინტერესების პლატფორმას, ასევე კომერციული და სახელმწიფო დღის წესრიგის ბრძოლის ველს. ისინი ავრცელებენ ექსპერიმენტულ, არტისტულ მასალას, მაგრამ ასევე პორნოსა და პარანოიას. მართალია, დაბალი ხარისხის გამოსახულების ტერიტორია აკრძალულ მასალებზე წვდომის საშუალებას გვაძლევს, მაგრამ ამავე დროს კომოდიფიკაციის ადგილადაც იქცევა, რადგან მასებს კონტენტის შექმნასა და გავრცელებაში აქტიური მონაწილეობის შესაძლებლობა მიეცათ, საბოლოოდ საწარმოო პროცესში ჩართულნიც აღმოჩნდნენ. მომხმარებლები ცუდი გამოსახულების რედაქტორები, კრიტიკოსები, მთარგმნელები და თანაავტორები გახდნენ.

ამდენად, ცუდი გარჩევადობის გამოსახულებები პოპულარული გამოსახულებებია, რომელთა შექმნაც და ნახვაც ყველას შეუძლია.

სწორედ ამიტომ, ისინი თანამედროვე საზოგადოების ყველა წინააღმდეგობას იტყვენ: ოპორტუნიზმს, ნარცისიზმს, ავტონომიისა და შემოქმედების წადილს, ფოკუსირებისა თუ გადაწყვეტილების მიღების უუნარობას, ერთდროულად ტრანსგრესიისა და მორჩილებისკენ მუდმივ ლტოლვას.<sup>19</sup> საერთო ჯამში, ცუდი გამოსახულება საზოგადოების აფექტური მდგომარეობის სურათს წარმოადგენს, რომელშიც ასახულია: ნევროზი, პარანოია და შიში, ასევე მუდმივად მძაფრი შეგრძნებების დაუოკებელი მოთხოვნილება. გამოსახულების ხარისხი მეტყველებს არა მხოლოდ უამრავ ტრანსფერსა და ფორმატირებაზე, არამედ ადამიანებზეც, რომლებმაც ეს ფაილები არაერთხელ გადააკეთეს, დაუმატეს რაღაც, ხელახლა შეასწორეს და ატვირთეს.

ამ კუთხით, შესაძლოა, საჭირო გახდეს გამოსახულების ღირებულების ხელახლა განსაზღვრა ან, უფრო ზუსტად, მისთვის ახალი პერსპექტივის მოძებნა. გარჩევადობისა და გაცვლითი ღირებულების გარდა, შეიძლება წარმოვიდგინოთ ღირებულების სხვა ფორმა, რომელიც განსაზღვრულია სიჩქარით, ინტენსივობითა და გავრცელების უნარით. ცუდ გამოსახულებებს დაბალი ხარისხი იმიტომ აქვთ, რომ ძლიერად არიან შეკუმშულნი, მოცულობის დაკარგვით კი სისწრაფეს იძენენ. დემატერიალიზაციის ეს მოცემულობა ახლოს დგას არა მხოლოდ კონცეპტუალურ ხელოვნებასთან, არამედ, უმთავრესად, თანამედროვე სემიოტიკური წარმოების<sup>20</sup> პროცესთან. კაპიტალიზმის თეორიაში სემიოტიკური გადატრიალება, ფელიქს გვატარის მიხედვით,<sup>21</sup> ხელს უწყობს შეკუმშული და მოქნილი მონაცემთა პაკეტების შექმნასა და გავრცელებას, რომელთა ინტეგრირებაც შესაძლებელია სულ უფრო ახალ კომბინაციებსა თუ თანმიმდევრობებში.<sup>22</sup>

<sup>19</sup> იხ. Paolo Virno, *A Grammar of the Multitude: For an Analysis of Contemporary Forms of Life* (Cambridge, MA: MIT Press, 2004).

<sup>20</sup> სემიოტიკური წარმოება აღნიშნავს პროცესს, რომელშიც იქმნება, წესრიგდება და ვრცელდება ნიშნები, სიმბოლოები, ნარატივები და რეპრეზენტაციის ფორმები. (მთარგმნელის შენიშვნა). იხ. Alex Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity* (Cambridge, MA: MIT Press, 2003).

<sup>21</sup> იხ. Félix Guattari, „Capital as the Integral of Power Formations“, in *Soft Subversions* (New York: Semiotext(e), 1996), 202.

<sup>22</sup> ყველა ეს მოვლენა დეტალურად არის განხილული სიმონ შეიხის შესანიშნავ ტექსტში. იხ. Simon Sheikh, „Objects of Study or Commodification of Knowledge? Remarks on Artistic Research“, *Art & Research* 2, no. 2 (Spring 2009).



თომას რაფი, jpeg r1104, 2007.

ვიზუალური შინაარსის გაბრტყელება (მისი სიღრმისა და სპეციფიკის დაკარგვა) მას ზოგად საინფორმაციო ლოგიკაში აქცევს და არგებს ცოდნის იმ ეკონომიკებს, რომელშიც გამოსახულებები და მათი ტექსტები კონტექსტს სცილდება, რაც კაპიტალისტური დეტერიორიზაციის მუდმივ ქაოსურ მიმოქცევაში ჩართვას გულისხმობს.<sup>23</sup> კონცეპტუალური ხელოვნების ისტორიაში ხელოვნების ობიექტის დემატერიალიზაციის პროცესი თავდაპირველად ითვლებოდა, როგორც ხილვადობის ფეთქების წინააღმდეგ ამბოხი. თუმცა მოგვიანებით დემატერიალიზებული ხელოვნების ობიექტი კაპიტალის სემიოტიზაციის პროცესისთვის<sup>24</sup> სრულიად ღია და მორგებული აღმოჩნდა, ისევე როგორც ზოგადად კაპიტალიზმის კონცეპტუალური ბუნებისთვის.<sup>25</sup> გარკვეული თვალსაზრისით, ცუდი გამოსახულებაც ამ ლოგიკაშია მოქცეული. ერთი მხრივ, ის უპირისპირდება მაღალი რეზოლუციის ფეთქებულს, მეორე მხრივ კი, სრულად ერგება საინფორმაციო კაპიტალიზმს, რომელშიც კაპიტალიზმი ყურადღების კონცენტრაციის ხანგრძლივობაზე იმარჯვებს,<sup>26</sup> შთაბეჭდილება - „ჩაძირვის“ უნარზე, ინტენსივობა - ჭვრეტაზე, პრევიუ<sup>27</sup> ჩვენებაზე.

<sup>23</sup> იხ. ასევე Alan Sekula, „Reading an Archive: Photography between Labour and Capital“, in *Visual Culture: The Reader*, ed. Stuart Hall and Jessica Evans (London/ New York: Routledge 1999), 181-192.

<sup>24</sup> კაპიტალი აღარ მუშაობს მხოლოდ მატერიალური პროდუქციის შექმნაზე, არამედ იწყებს ნიშნების, იდეებისა და კონცეფციების წარმოებას. კაპიტალიზმი „კონცეპტუალური“ ხდება, ანუ ის, რასაც ხელოვნების ეს ფორმა ეწინააღმდეგებოდა. შთაიერლი აქ საუბრობს ხელოვნებაში დემატერიალიზაციის პროცესზე, რომელიც საპროტესტო მოძრაობა იყო, მაგრამ კაპიტალიზმმა ის აითვისა და საკუთარ უპირატესობად აქცია. (მთარგმნელის შენიშვნა)

<sup>25</sup> იხ. Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*.

<sup>26</sup> შეკუმშული ყურადღების ხანგრძლივობა აღნიშნავს მდგომარეობას, რომლის დროსაც კონცენტრირებული ყურადღების დრო და სიღრმე მკვეთრად მცირდება, რის შედეგადაც აღქმა და ჩართულობა ფრაგმენტული, სწრაფი და წყვეტილი ხდება, განსაკუთრებით ციფრულ მედიებში.

<sup>27</sup> წინასწარი ჩვენება. (მთარგმნელის შენიშვნა)

## 5. ამხანაგო, რა არის შენი ვიზუალური კავშირი, დღეს?

ამავდროულად, საქმე გვაქვს პარადოქსთან; ცუდი ხარისხის გამოსახულებები ქმნიან სისტემას, რომელშიც გამოსახულებათა ალტერნატიული ეკონომიკა ფუნქციონირებს, რომელიც თავის მხრივ, ესეისტური და ექსპერიმენტული კინოს თავდაპირველი მიზნების ხორცშესხმა. ფაილების გაზიარების ეპოქაში, მარგინალიზებული კონტენტი, როგორც თავის დროზე არასრულყოფილი კინო იყო, სამყაროში ცირკულირებს და აქა-იქ მიმოფანტულ აუდიტორიას ხელახლა აკავშირებს.

ამგვარად, ცუდი გამოსახულება ქმნის ანონიმურ გლობალურ ქსელს და საერთო ისტორიას. აფუნქციონირებს ალიანსებს, პროვოცირებს თარგმანსა თუ არასწორ თარგმანს, ქმნის ახალ საზოგადოებებსა და სადისკუსიო სივრცეებს. ვიზუალური შინაარსის დაკარგვით ის პოლიტიკურ ძალას იბრუნებს და ახალ აურას იძენს.<sup>28</sup> ეს აურა აღარ ეფუძნება „ორიგინალის“ მუდმივობას, არამედ ასლის წარმავალი ბუნებიდან იბადება. ის აღარ არის სახელმწიფოს ან კორპორაციების კუთვნილი საჯარო სფეროს ნაწილი, არამედ დროებითი და საექვო მონაცემთა ბაზების გუბეების ზედაპირზე ტივტივებს.<sup>29</sup> კინოთეატრების საცავებისგან მოშორებით, ცუდი გამოსახულება ახალ და ეფემერულ ეკრანებზე დაქრის, რომლებიც სამყაროში გაბნეული მაცურებლების სურვილებისგან არის შეკერილი.

ამგვარად, ცუდი ხარისხის გამოსახულებების ცირკულაცია „ვიზუალურ კავშირებს“ აყალიბებს, ძივა ვერტოვის ტერმინი რომ გავიხსენოთ.<sup>30</sup> მისი აზრით, მსოფლიოს მშრომელები „ვიზუალური კავშირით“ გაერთიანდებოდნენ,<sup>31</sup> მოძრავი გამოსახულება კი წარ-

<sup>28</sup> საუბარია ვალტერ ბენიამინის აურის თეორიაზე, რომელიც აღწერს ტექნიკური გამრავლების ეპოქაში ხელოვნების ნიმუშის უნიკალური ძალის დაკარგვაზე, რაც კაპიტალისტური გამრავლების სურვილით არის განპირობებული. (მთარგმნელის შენიშვნა)

<sup>29</sup> როგორც ჩანს, Pirate Bay-მ Sealand-ის ექსტერიტორიული ნავთობის პლატფორმის შექმნაც კი სცადა, რათა იქ თავისი სერვერები დაემონტაჟებინა. იხ. Jan Libbenga, „The Pirate Bay plans to buy Sealand“, The Register, January 12, 2007.

<sup>30</sup> Dziga Vertov, „Kinopravda and Radiopravda“, in Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov, ed. Annette Michelson (Berkeley: University of California Press, 1995), 52.

<sup>31</sup> Vertov, „Kinopravda and Radiopravda“, 52.

მოედგინა ერთგვარ კომუნისტურ, ვიზუალურ ადამისეულ ენად, რომელსაც არა მხოლოდ ინფორმაციის გაზიარება ან გართობა, არამედ მაყურებელთა ორგანიზებაც შეეძლო. გარკვეული თვალსაზრისით, მისი ოცნება ახდა, თუმცა, გლობალური საინფორმაციო კაპიტალიზმის პირობებში, რომელშიც აუდიტორია ლამის ფიზიკურად არის ერთმანეთთან დაკავშირებული ადგზნებით, აფექტური ფსიქოზითა და შფოთვით.

თუმცა, არსებობს ასევე მობილური ტელეფონების კამერებზე, სახლის კომპიუტერებსა და სხვა მოწყობილობებზე დაფუძნებული დაბალი ხარისხის გამოსახულებების ცირკულაციისა და წარმოქმნის სისტემა. ეს ოპტიკური კავშირები კონტენტის შემქმნელებს შორის არათანმიმდევრულ და შემთხვევით კავშირებს ავლენენ და ხელს უწყობენ „გაფანტული აუდიტორიის“ წარმოქმნას.

ცუდი ხარისხის გამოსახულებათა ცირკულაცია კვებავს, როგორც კაპიტალისტური მედიის საწარმოო კონვეიერებს, ასევე ალტერნატიულ აუდიო-ვიზუალურ ეკონომიკებს. დროდადრო ამროვნებისა და აფექტის წამახალისებელიცაა. ამდენად, ცუდი გამოსახულების ცირკულაცია არაკონფორმისტული ინფორმაციის გენეალოგიაში ახალ თავს წერს, რომელშიც მოქცეულია: ვერტოვის „ვიზუალური კავშირების“ კონცეფცია, პიტერ ვაისის „წინააღმდეგობის ესთეტიკაში“ აღწერილი ინტერნაციონალისტ მუშათა პედაგოგია, დამოუკიდებელი კინოს, „მესამე კინოსა“ და ტრიკონტინენტალიზმის თეორიები.<sup>32</sup>

ცუდი გამოსახულება პამფლეტების ასლების, კინო-მატარებლის<sup>33</sup> აგიტპროპ ფილმების, ანდერგრაუნდ ვიდეოჟურნალებისა და სხვა არაკონფორმისტული მასალების ნუსხაში იმკვიდრებს თავს. მეტიც, მრავალი ისტორიული იდეის რეაქტუალიზაცია სწორედ მას უკავშირდება, მათ შორის ვერტოვის ცნების „ვიზუალური კავშირი“.

<sup>32</sup> Ricontinentalism არის პოლიტიკური და კულტურული მოძრაობა, რომელიც 1960-იან წლებში, კუბაზე ჩაისახა და აერთიანებდა ამიის, აფრიკისა და ლათინური ამერიკის ქვეყნებს ანტიიმპერიალისტური და ანტიკოლონიური ბრძოლის ფარგლებში. (მთარგმნელის შენიშვნა)

<sup>33</sup> Кинопоезд Союзкино - წარმოადგენდა ალექსანდრ მედვედკინის მიერ 1920 წლებში ჩამოყალიბებულ მოძრაობას, რომლის წევრებიც საბჭოთა კავშირში მატარებლით მოგზაურობდნენ და ვაგონებშივე ამონტაჟებდნენ გადაღებულ მასალას, ფილმებს კი ადგილობრივ მოსახლეობას აჩვენებდნენ.

წარმოიდგინეთ ვინმე ბერეტიანი უცნობი, რომელიც წარსულიდან მოვიდა და გვეკითხება: „ამხანაგო, რა არის შენი ვიზუალური კავშირი, დღეს?“.

თქვენ კი უპასუხებდით: – კავშირი აწმყოსთან.

## 6. ახლა!

ცუდი გამოსახულება სიმბოლურად გამოხატავს კინოსა და ვიდეოარტის საიქიო ცხოვრებას. ის გარიყულია იმ სამოთხიდან, რომელიც ოდესღაც კინო იყო.<sup>34</sup> ეროვნული კულტურის დაცული და პროტექციონისტული მოედნიდან განდევნის, კომერციული ბრუნვიდან ამოღების შემდეგ, ცუდი ხარისხის გამოსახულებები ციფრულ „უკაცრიელ მიწად“ იქცნენ, რომლებიც მუდმივად იცვლიან რეზოლუციასა და ფორმატს, სიჩქარესა და მატარებელ მედიუმს, ზოგჯერ სახელებსა და წარმომავლობასაც კი.

ინტერნეტში მრავალი ნამუშევარი დაბრუნდა დღეს, თუმცა – როგორც ცუდი გამოსახულებები. რა თქმა უნდა, ვინმე შეიძლება აღშფოთდეს და თქვას, რომ ისინი ნამდვილნი არ არიან, მაგრამ გათხოვთ, ვინმემ მაჩვენოს ის ნამდვილი რამ.

ცუდი გამოსახულება აღარ გამოხატავს ტემშარიტებას – თავდაპირველ ორიგინალს. ის მხოლოდ საკუთარი არსებობის პირობებს ასახავს: მასობრივ ცირკულაციას, ციფრულ გაფანტვას, გაბზარულ და დრეკად დროითობას. ცუდი გამოსახულება წინააღმდეგობა და აპროპრიაციაა, ისევე როგორც კონფორმიზმი და ექსპლუატაცია.

მოკლედ: საქმე ეხება რეალობას.

*ამ ტექსტის თავდაპირველი ვერსია შეიქმნა 2007 წელს გერმანიაში, ქალაქ ლუნებურგში, თომას ტოდესა და სვენ კრამერის მიერ ორგანიზებული კონფერენციისთვის „ესეი ფილმი – ესთეტიკა და აქტუალურობა“ (Essayfilm—Ästhetik und Aktualität). ტექსტზე დიდი გავლენა იქონია ჟურნალ „Third Text“-ის მოწვეული რედაქტორის, კოდვო ეშუნის შენიშვნებმა და კომენტარებმა, რომელმაც კრის მარკერისა და მესამე კინოსადმი მიძღვნილი ნომრისთვის*

<sup>34</sup> ყოველ შემთხვევაში, ნოსტალგიური ბოდვის პერსპექტივიდან.

უფრო ვრცელი ვერსიის შექმნა დაგვავალა (თანარედაქტორი რომ გრეი). ამ ტექსტის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი შთავგონების წყარო ლონდონის ICA-ში გამართული გამოფენა „დისპერსია“ იყო (2008 წელს, კურატორი პოლი სტეიპლი), რომელიც მოიცავდა სტეიპლისა და რიჩარდ ბირკეტის მიერ შექმნილ ბრწყინვალე კრებულს. ტექსტის საბოლოო რედაქტირება ბრაიან კუან ვუდს ეკუთვნის, რომელმაც დიდად იშრომა.

## THEATROLOGY

Gvantsa Guliashvili-Liparteliani,  
Georgian Shota Rustaveli State University of Theatre and Film,  
Faculty of Arts, Media and Management, Doctoral Program -  
Theatre Studies

### **SIGNS OF THE THEATRE OF THE ABSURD IN GREEK MYTHOLOGY - A UNIFIED SUMMARY**

*Keywords: Theatre of the Absurd, Greek Tragedy, Absurdism,  
Existentialism, Dionysus*

#### **Abstract**

The Theatre of the Absurd, which emerged in French dramaturgy in the 1950s and 1960s, is widely understood as a response to the spiritual and cultural crisis of the modern age. Shaped by the traumatic aftermath of two world wars and the collapse of traditional metaphysical certainties, this theatrical movement rejected realism, psychological coherence, and ideological didacticism. Instead, it foregrounded fragmentation, the breakdown of language, ontological instability, and metaphysical solitude.

Absurdist drama repudiates the realist attempt to create the illusion of life on stage. Rather than encouraging identification between audience and character, it exposes theatricality itself. Time and space lose their causal structure; plot becomes circular or static; language ceases to function as a reliable medium of communication and becomes an autonomous scenic object. The so-called „crisis of language“ stands at the center of this aesthetic: words no longer transmit stable meaning but reveal emptiness, repetition, and misunderstanding.

Although Surrealism influenced the Absurd - particularly in its dreamlike logic and rejection of rational structure - the philosophical foundation of the movement lies primarily in existentialism. For Jean-Paul Sartre, the absurd expresses the relationship between

human consciousness and the world. Albert Camus defines it as the confrontation between the human demand for meaning and the „unreasonable silence“ of the universe. The absurd arises when human awareness recognizes that existence lacks transcendental justification, teleology, or moral coherence.

Eugène Ionesco radicalized this insight through his „anti-plays“, which dismantle logical reasoning and psychological depth. His characters are anti-heroes - isolated, mechanized figures incapable of authentic communication. In this theatrical world, modern humanity appears estranged from itself, enslaved by repetition, and deprived of spiritual orientation. Martin Esslin, who coined the term „Theatre of the Absurd“, interpreted this dramatic form as the artistic expression of a world that has lost both faith and the ability to communicate.

A decisive intellectual precursor of Absurdist dramaturgy was Antonin Artaud. In *The Theatre and Its Double*, Artaud conceived of theatre as a ritualistic, almost exorcistic space. He sought to replace discursive language with a „spatial language“ of gesture, sound, and symbol. Words were not to argue but to function like physical forces. Theatre, in this conception, becomes a metaphysical event - a means of restoring unity between body and spirit. Artaud's vision of a Dionysian, ritual theatre reveals a crucial bridge between modern Absurdism and ancient tragedy.

The central thesis of the study is that the essential structures of the absurd are not exclusively modern inventions but are already embedded in Greek mythology and tragedy. The tragic stage of antiquity anticipates the metaphysical solitude and existential confrontation that characterize twentieth-century absurd drama.

The myth of Prometheus offers a paradigmatic example. In Aeschylus' *Prometheus Bound*, the Titan stands suspended between heaven and earth, chained to the Caucasian rock, fully aware of his fate yet refusing reconciliation. Prometheus becomes the first absurd hero because he consciously endures suffering without compromise. He gives humanity not only fire - symbolizing reason - but also „blind hope“. This gift introduces the fundamental tension that Camus later describes: the clash between human aspiration and cosmic

indifference. Prometheus's rebellion resembles Camus's Sisyphus, who continues his futile labor in defiant awareness. The absurd retains meaning only so long as the hero does not surrender.

In Aeschylus' *Oresteia*, absurdity manifests within the relentless logic of divine justice. Iphigenia must die so that Zeus may become just; Orestes must kill his mother to fulfill divine command. Justice and cruelty become indistinguishable. The cosmos imposes a rigid but incomprehensible order. Human actions are caught in a cycle of vengeance that appears both necessary and irrational. The Erinyes, embodiments of guilt, render metaphysics material and theatrical. The divine is not abstract but corporeally present through thunder, blood, and visible torment.

With Sophocles, the gods gradually recede into silence. In *Electra*, after matricide, no Furies appear; instead, an unsettling emptiness remains. The heroic act fails to restore meaning. In *Antigone*, the absurd emerges through a symbolic gesture: Antigone sprinkles dust over her brother's corpse. The act changes nothing, yet it leads to death. Communication collapses into a „dialogue of the deaf“. Creon believes he governs order and time, but the tragic mechanism functions independently of intention.

In *Oedipus Rex*, the absurd takes the form of an impersonal machine. Fate operates without discernible moral cause. The trap exists, yet no agent appears responsible for setting it. Oedipus is free and yet inevitably destroyed. Determinism and freedom dissolve into paradox. Even after blinding himself, Oedipus does not reconcile with fate; instead, he becomes a witness to the absurd condition. His ultimate reflection – „It is best never to have been born“ – articulates a profoundly existential insight.

Euripides radicalizes this development by ironizing myth itself. In his *Electra*, divine figures reveal that the Trojan War was a misunderstanding, that Helen was never in Troy. Mythical authority collapses into ambiguity. The gods appear distant, ironic, and strangely human. What had once been a sacred narrative becomes an unstable construction. This strategy anticipates later techniques of alienation: what seems unquestionable is exposed as absurd.

The culmination of this trajectory appears in Euripides' *The Bacchae*. Dionysus, the god from whose cult tragedy itself originated, enters the stage as an ambivalent force. He promises liberation and ecstatic transcendence, yet presides over dismemberment and cruelty. A mother, possessed by divine frenzy, tears apart her own son. Dionysus departs with an enigmatic smile - the final mask of the absurd. His presence reveals a world in which divine order is neither benevolent nor comprehensible.

Thus, the study demonstrates that the Theatre of the Absurd, though historically situated in the twentieth century, finds its structural and metaphysical roots in Greek tragedy. Isolation, silence of the gods, circular suffering, symbolic yet futile gestures, and the confrontation between human consciousness and indifferent cosmic order are not innovations of modern drama but recurring anthropological constants.

In Prometheus' defiance, Antigone's gesture, Oedipus' self-blinding, and Dionysus' ambiguous smile, the ancient stage already reveals the metaphysical anguish that would later define Absurdist theatre. The Greek tragic world anticipates the existential condition articulated by Camus and dramatized by Beckett and Ionesco: humanity stands alone before a silent universe, compelled to act despite the absence of ultimate meaning. The tragic stage of antiquity was, in essence, already a stage of the absurd.

Tamta Tavdishvili,

Doctoral student at the Shota Rustaveli Theatre and Film University,

Supervisors: Associate Professor Maka (Marine) Vasadze and

Professor Gogi Margvelashvili

## THE SOMATIC LABORATORY: A PHENOMENOLOGICAL ANALYSIS OF ENERGY FLOWS AND VIBRATIONAL DYNAM- ICS IN ACTOR TRANSFORMATION

*Keywords: Energy Flow, Vibration, Internal Transformation, Bioenergetic Potential, Psychophysical Transformation.*

### Abstract

The management of energy flows constitutes one of the most profound ontological phenomena in theatrical art, serving as a critical determinant in the actor's process of transformation. Energy, functioning as the primary vehicle for internal impulses, manifests within the somatic structure through specialized modes of movement, respiration, and vocal modulation. When the comprehension of a role is restricted to a purely intellectual exercise, the resulting performance remains superficial. Authentic depth in transformation is achieved only when the practitioner facilitates a harmonious dialogue between the internal and external topographies of the body via vibrational resonance. In this framework, energy transcends its physiological utility to become a creative catalyst that imbues the stage action with vitalistic intensity.

Within the discourse of contemporary theatrical anthropology, the regulation of energy flows is conceptualized as the „actor's laboratory“, a transformative space where raw impulses are perceived and distilled into codified creative forms. Eugenio Barba posits that the body must be perceived as an „energy instrument“ (an *instrumentum energiae*) designed not merely for the execution of literal action, but for the articulation of pre-expressive depth. Barba's methodology asserts that every physical exertion must

transcend technical precision to achieve „energetic saturation“. In this paradigm, vibration functions as a „subterranean bridge“, a semiotic link between the actor’s subjective interiority and the kinetic signals decoded by the audience.

Jerzy Grotowski’s „Poor Theatre“ offers a radical exploration of how the strategic mobilization of energy serves as the actor’s quintessential resource. Grotowski contends that the essence of the theatrical event resides not in scenographic or external technicalities, but in the total mobilization of the actor’s bio-energetic potential. The body is thus reconfigured as a „living channel“ that, through rigorous discipline and „via negativa“, transmutes personal energy into a ritualistic act. This praxis generates a unique intensity that elicits a profound neuro-physiological and emotional resonance within the spectator.

Furthermore, the transformative process is inextricably linked to the expansion of consciousness. As Robert Leach observes, the historical function of the actor is that of an „energy transformer“, synthesizing images that are projected from the proscenium to the auditorium. In this sense, the theatre operates as a liminal space where energy is trans-corporeally transmitted, establishing a collective resonant field. This specific resonance constitutes the unique aura of live theatre, a phenomenological experience that remains irreproducible by digital or mediatized means.

Contemporary scientific inquiries into vibrational dynamics suggest that these theatrical phenomena align with the principles of complex systems. Models from the physical sciences indicate that vibration serves as a self-organizing mechanism, integrating both formal structure and fluid dynamics. For the theatrical practitioner, this implies that energy management is a process of systemic optimization, where internal and external stimuli interact in a state of homeostatic harmony.

The psychophysical lineage established by Konstantin Stanislavski similarly prioritizes the flow of energy (prana or radiance). His system posits that an action lacks ontological authenticity if it is devoid of the energy inherent in „physical action“. In the Stanislavskian tradition, subjective „feeling“ must be channeled into a concrete physical task,

which in turn radiates a flow of energy that facilitates a communal bond between the stage and the audience. Thus, energy is revealed not as an abstract metaphor, but as a tangible, praxeological tool. Phillip Zarrilli's psychophysical model further emphasizes that energy flows do not merely assist in character immersion; they establish „through-lines“ of energy within the body that dictate the qualitative tone of both movement and emotion. The body is transformed into an „energetic map“ where every localized action carries a distinct vibrational frequency. Ultimately, the comprehension of these flows is a transformative methodology that defines the very degree of an actor's metamorphosis. Theatre, in its highest form, functions as an energetic network where the binary of performer and observer is dissolved within a unified vibrational field.

Sofiko Kikabidze,  
Shota Rustaveli Theater of Georgia  
and a doctoral student of the State University of Cinema,  
Director: Doctor of Art History, Maia Kiknadze

## GEORGIAN FOLKLORE AND ITS STAGE APPEARANCE IN THE DRAMA THEATER

(On the example of Sandro Akhmeteli's «Lamara» and «Tetnaldi»)

*Keywords: avant-garde, ritual, dance, theater.*

### Abstract

In the 20th century, Georgian culture, placed under strict control, was expected to serve the useful impulses of Soviet ideology. The utilitarian regime understood well that theatrical art was one of the most effective forms of mass dissemination for party agitation, capable of taking deep root in society and, over time, effectively replacing centuries-old Georgian cultural traditions. Therefore, to ensure its own survival, national culture manifested itself more strongly in art and literature.

It was within this context that the establishment of a new model in the form of a „synthetic theater“ laid the foundation for the realization of the idea of a „Georgian national theater“. In the national, avant-garde, large-scale, and artistically symbolic productions of its founder, Sandro Akhmeteli, one can discern the meanings of national values: traditions, ancient rituals, folklore, and national interests. These stood in contrast to the Soviet mass-industrial ideology. The movement toward socialism opposed the permanence of old culture, which gave priority to the avant-garde; yet it was precisely the essence of the „national theater“ that broke through the boundary between old and new forms and presented them as a unified whole to the audience. Sandro Akhmeteli equated the active, „time-driven“ avant-garde with ancient Georgian culture and tradition through an inherent rhythm. He successfully managed to place the national culture at the peak of the modern avant-garde

and combine the dynamism of the avant-garde form of tradition. This innovation caused strong emotions, admiration, and enthusiastic applause from the audience. It was precisely the national-national accents that provoked the wrath of the Soviet system, expressing the identification of folklore and historical events with the new Soviet life, as the communist system explored the path by establishing its own ideology and strengthening its positions through the tyranny of the regime. It aimed to be ahead in everything and declared war on any obstructive manifestations.

Sandro Akhmeteli was under constant surveillance by the party leadership. Because he never abandoned his ideals, he served only Georgian culture. Essentially, his work became a counterweight to the Soviet regime, as the „product“ he presented to the public was not a weapon of party line, agitation, or propaganda, as with the plays „Tetnuldi“ and „Lamara“, which were unsuccessfully staged by the party because they did not conform to Soviet ideology. The play received numerous negative reviews, and meeting minutes and articles contained requests for a repeat performance. However, Sandro Akhmeteli’s integrity was evident in his determination, as his play reflected the national character and did not serve party propaganda. The processes activated the national purpose of the Georgian theater. Sandro Akhmeteli purposefully used the values, character, nationality, and nature present in folk creativity as inviolable material, trying to break down stereotyped forms, but without losing the face of the national theater. In the most difficult environment, the Georgian Drama Theater emphasized the permanence of ancient Georgian culture in Sandro Akhmeteli’s performances, in a form expressive of folklore, be it „Berdo Zmania“, „Tetnuldi“, or „Lamara“.

From 1920 to 1937, the Rustaveli Theatre staged productions of a distinctly national character, which were ultimately halted with severe consequences imposed by the regime. During the 70 years of Soviet rule, the Rustaveli Theatre continued its uninterrupted work, staging both Georgian and foreign plays. However, in the staging of Georgian works, traditional rituals and customs no longer returned to the scenes. Nevertheless, impulses of freedom and national spirit, as well as attempts to retrieve inherited cultural memory, could

still be cautiously discerned in theatrical productions. After the collapse of the Soviet regime, in 1996, researcher and folklorist Kukuri Chokhonelidze founded a young creative association called „Folklore Theatre“. Through dramatic performances, he once again presented ancient traditions to audiences, briefly restoring traditional Georgian rituals to the stage.

In the 20th century, despite restrictions imposed, in particular, by the Soviet regime, Georgian culture gradually integrated. Artists, thanks to their national identity, were able to develop Georgian culture, creating highly artistic works even under difficult political conditions. The Georgian National Theatre endured a very difficult path under the Soviet regime. Its creative struggles subsequently became the focus. In the 20th century, despite restrictions imposed, in particular, by the Soviet regime, Georgian culture gradually integrated. Artists, thanks to their national identity, were able to develop Georgian culture, creating highly artistic works even under difficult political conditions. The Georgian National Theatre endured a very difficult path under the Soviet regime. Its creative struggles subsequently became the foundation for its own rise and progress, and it can proudly say it has a patriotic history. Foundation for its own rise and progress, and it can proudly say it has a patriotic history.

Lasha Chkhartishvili,  
Associate Professor, Doctor of Arts  
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

**EVEN DEATH IS HUMANE; THE HUMAN BEING IS NOT**  
(Contemporary Georgian Theatre in the Context  
of the Crisis of Humanism)

*Keywords: contemporary theatre; humanism; contemporary Georgian theatre; violence; responsibility; contemporary productions, Saba Aslamazishvili, Marjanishvili Theatre, Antonela Cornici, Rustavi Theatre, Zaza Sikhharulidze, Batumi State Music Center*

**Abstract**

Art has historically functioned as one of the most significant spaces of humanism, a domain in which the individual confronts ethical boundaries, responsibility, and the meaning of human existence. In the contemporary world, however – particularly against the backdrop of global wars, systemic violence, and the erosion of spiritual values – the crisis of humanism has become increasingly visible, not as a failure of the idea itself, but as a failure of human practice. This presentation examines how contemporary Georgian theatre reflects this crisis and how it interrogates the very possibility of humaneness in the modern age.

The research focuses on three productions from the most recent theatrical season, staged in different theatres and cities across Georgia: „The Robbers“, directed by Saba Aslamazishvili (after Friedrich Schiller, Marjanishvili Theatre, Tbilisi); „The Birds“, directed by Antonella Cornici (after Aristophanes, Rustavi Theatre); and „Pirosmani“, directed by Zaza Sikhulidze (based on the life of Niko Pirosmani, Batumi Music Centre). The presentation employs a comparative-analytical methodology, combining theatre studies with philosophical and cultural analysis.

The analysis demonstrates that in these productions, humanism is not presented as a harmonious or stable value, but rather as a tense,

problematic, and often failed process. In „The Robbers“, violence committed in the name of justice transforms into tyranny; in „The Birds“, the pursuit of peace generates new hierarchies and conflicts; while in „Pirosmani“, death emerges as a humane interlocutor who poses an ethical question to the human subject. Collectively, these works articulate a striking paradox: death often appears more humane than life itself.

The presentation concludes that contemporary Georgian theatre actively responds to the crisis of humanism by refusing consolatory narratives and instead confronting the audience with ethical responsibility. In this context, theatre functions as a moral mirror, revealing the audience’s own involvement in the broader ethical breakdown of contemporary society.

## FILM STUDIES

**Ketevan Akhobadze,**  
Georgian National Academy of Sciences  
Shota Rustaveli Theatre and Film University of Georgia  
Doctor of Social Sciences (PhD)  
**Natia Khorbaladze,**  
Film Scholar-Journalist

### **SPORTS FILM FESTIVALS AS A TOOL OF CULTURAL POLICY: CREATING PUBLIC VALUES**

(The International Sports Film Festival „Nike“ in Georgia  
and the Process of Its Integration into the Global Festival (FICTS)  
Space)

*Keywords: sports film, festival, integration, sports heritage,  
public values, cultural policy.*

#### **Abstract**

Sports film festivals represent a newly emerging institutional form situated at the intersection of cultural policy, sport governance, and the creative industries. The authors of the article examine sports film festivals as instruments of cultural policy that generate public value across culture, education, national branding, and economic development.

The study focuses on the International Sports Film Festival „Nika“ held in Batumi, Georgia, analyzing its significance within the global landscape of sports film festivals. Although the main emphasis is placed on the outcomes of the Batumi festival, the analysis extends to broader processes observable worldwide in this field. Prior to the Batumi initiative, in the early 2020s, international sports events were organized in Tbilisi with the involvement of the Georgian National Olympic Committee, where sports film screenings were also presented. It is also important to note that the 2025 edition of the „Nika“ Festival, similar to this project, was integrated into the

international network through partnership with FICTS. In practical terms, these initiatives represent the first attempts to institutionalize a sports film platform in Georgia.

Sports film festivals constitute a relatively new and particularly interesting niche within the intersection of the cultural and sports ecosystems, as this platform approaches sport not only as competition, but also within broader social, historical, and aesthetic frameworks. From a strategic perspective, sports film festivals have increasingly become instruments of soft power and components of cultural diplomacy.

Georgia's cultural policy documents place particular emphasis on expanding participation in cultural activities and fostering the development of creative industries. The Batumi Sports Film Festival is directly aligned with these objectives, as it integrates cultural production, youth engagement, and international cooperation. Therefore, such initiatives can be understood as intersectoral instruments of cultural policy that generate both social and economic value. According to the authors, sports film festivals create an innovative model of cultural governance for small states such as Georgia.

The potential for the development of sports cinema in Georgia is considerable; however, it currently remains in a formative stage. Today, sport represents a strong national brand for Georgia, while the film industry, although still developing, demonstrates notable growth potential and promising strategic opportunities, particularly if supported by an effective cultural policy framework.

As is known, from 6 to 12 September 2025, the International Sports Film Festival „Nika“ was held in Batumi. The festival operated across three program strands: the main competition program, a non-competitive film program, and the retrospective section titled „Georgian Panorama“. All three components attracted significant audience interest.

The main program presented feature-length and short films, both fiction and documentary, from various countries. The non-competitive program included Georgian films on sports themes produced in different years. The retrospective „Georgian Panorama“

featured screenings of the best Georgian sports documentary films created over the past seventy years.

Within the framework of the Batumi „Nika“ Festival, the 50th anniversary of the release of the feature film *The First Swallow* by film director and People’s Artist of Georgia Nana Mchedlidze was celebrated. In addition, a special screening of the documentary film *Long Live Georgian Football* was organized to mark the 80th anniversary of the renowned Georgian director Aleksandre Zhghenti. Particularly noteworthy were the public lectures and masterclasses delivered by Georgian and international filmmakers. On 12 September, the „Nika“ Festival concluded with an official closing ceremony during which awards were presented to the winners.

The founders of the festival were film director Maia Archvadze, film producer Zurab Khutsishvili, and film scholar Natia Khorbaladze. Their objective was to introduce audiences to new global and Georgian cinematic trends characterized by high artistic value through the Batumi International Sports Film Festival „Nika“, and, most importantly, to promote the revitalization of sports themes within Georgian cinema.

The jury included Marina Kereselidze (Chair; art historian, film historian and journalist, member of the Georgian Film Academy), Irakli Papava (Deputy Chair; film director and screenwriter, member of the Georgian Film Academy), Arsen Arakelyan (film director, associate professor, head of the RAU television studio, member of the Union of Cinematographers of Armenia), Mikheil Chiaureli (screenwriter, director and producer, member of the Georgian Film Academy), and Giga Gventsadze (President of the Georgian Association of Sports Journalists).

The award ceremony of the „Nika“ Festival was also particularly noteworthy. Special prizes were awarded to film director Mikheil Chiaureli for his contribution to Georgian sports cinema; to cinematographer Revaz Makhatadze, director of the studio Mematiane, for his contribution to the preservation and protection of Georgian sports heritage; and to alpinist Beno Kashakashvili for his contribution to the development of Georgian sport and sports cinema.

As for the festival competition winners, the results were as follows:

Best Short Film – White Grass, directed by Luka Bachaliashvili;  
Jury Special Diploma – Sokhumi Footballer Mary, directed by  
Enemeo Sidiani, written by Nana Kardava;

Best Documentary Film – From Bern to Berlin, directed by Manfred  
Oldenburg.

Best Feature Film – Another Approval, directed by Karoly Palfai;  
Aleksandre Zhghenti Prize – Tokyo Giant: The Story of Viktor  
Starffin, directed by Chavdar Georgiev;

Nana Mchedlidze Prize – The Other Side of the Medal, directed  
by Anna Maximi;

Jury Special Prize „Homeland“ – Georgia, Georgian Wrestling,  
author and producer Giorgi Shiukashvili;

Grand Prix – Beckenbauer: The Last Kaiser, directed by Torsten  
Körner.

A sports film festival carries a significant national branding effect, as it contributes to the formation and strengthening of the cultural image of both the country and the host city, promotes national sporting achievements, and enhances international visibility. For example, research in cultural tourism consistently demonstrates that festivals have a substantial impact on increasing tourist attractiveness and destination competitiveness.

International experience is particularly important for Georgia in several respects. As a small state, cultural branding represents a crucial strategic resource; sport possesses strong symbolic national significance; and cultural tourism has become an important direction of economic policy. Taking these factors into account, the sports film festival held in Batumi may evolve into an effective instrument of cultural policy in the future.

In conclusion, from the perspective of cultural policy, sports film festivals represent multifunctional public policy instruments that simultaneously contribute to expanding social participation, advancing education, strengthening national image, and stimulating economic activity. According to these indicators, the Batumi International Sports Film Festival can be considered an effective investment in public development within the framework of cultural policy.

Zviad Dolidze,  
Film historian and critic,  
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University,  
full professor, Ph.D. in Art Criticism (Film Studies)

## THE LAST DECADE OF SOVIET CINEMA

*Keywords: film industry, film festivals, propaganda, records, popular films, film politics.*

### Abstract

By the early 1980s, 150 films were released annually on Soviet screens, and their genre range needed to be expanded. Practice has shown the need to release more commercial films and provide additional financial incentives to their creators. Cinema maintained its ideological and educational functions and socialist values throughout this period. The governing body of cinema, Goskino, successfully promoted Soviet films abroad. This organization held several events abroad. International film festivals recognized Soviet films with important awards, and the Soviet republics held annual Soviet Film Festivals in their capitals. The reputations of the Moscow International Film Festival and the Tashkent (Uzbekistan) International Film Festival of Asian, African, and Latin American Countries gradually grew.

It turned out that television had surpassed cinema in attracting viewers. Movie theater attendance, which previously sold around 4 billion tickets annually, has significantly decreased. The situation was exacerbated by the fact that foreign films brought in more rental income than Soviet film production. Consequently, movie theaters could no longer implement their plans as they used to. In this regard, a public survey was conducted, which revealed moviegoers' interests. Its results indicated that the popular elements were modern themes, adaptations of famous literary works, a dynamic pace, narrative coherence, a simple plot, spectacle (special effects, mass scenes, and costumes), active protagonists, and a memorable main title.

Approximately 75 million people saw Vladimir Menshov's melodrama „Moscow Does Not Believe in Tears“ (1980) in its first year of theatrical release. The work was a beautiful spectacle, a kind of advertisement for socialist realism. Still, representatives of Goskino disliked it because they felt it superficially depicted contemporary problems that film critics failed to notice. They also criticized the film for its dramaturgy and the weakness of its moral and ethical themes. Nevertheless, this film won an Oscar, which further fueled interest in it.

The adventure film „Pirates of the 20th Century“ (1980) by Boris Durov set a record for the number of viewers in the history of Soviet cinema – 87 million 600 thousand. The idea for its creation came from a newspaper article about sea bandits attacking an Italian ship. The screenwriters replaced the Italian ship with a Soviet tanker and built the plot on the best Hollywood templates (dynamic storytelling, dangerous stunts, hand-to-hand combat, etc.), which brought undeniable commercial success.

Over the past two decades, the historical drama „Agony“ has been rewritten several times, and its title has been changed three times. The film was shot in 1974-1975 by Elem Klimov. The finished film was not released because it was considered a counter-propaganda product and a negative metaphor for the current government. In 1978, it was returned to the author for revision. In 1981, Klimov presented a new version to Goskino, but its superiors deemed it inappropriate to show the film to high-ranking officials. At the same time, an international film festival was taking place in Moscow, whose guests insisted on a screening of „Agony“ and were very pleased. Meanwhile, at the request of the State Security Committee, it was decided to export the film abroad, which was done the following year, and it was released in Soviet movie theaters four years later. This delay led to the existence of four versions of the film.

Masterfully filmed, „Agony“ touched upon previously taboo topics and told the story of the Russian Empire in 1916, connected to the historical figure Grigori Rasputin and his relationship with the Romanov imperial family. Klimov presented an inspiring story with intriguing directorial techniques and captivating naturalistic scenes.

The film left a deep emotional and touching mark on the hearts of the audience.

In 1982, Andrei Tarkovsky went to Italy to begin work on the joint Soviet-French-Italian film „Nostalgia“ (1983). He was interested in the history of the Russian writer’s spiritual state far from his homeland and his assimilation abroad. He saw it as his patriotic duty. He created the film in his unique style, which reflected a philosophical perspective. For him, the purpose of art was to help people understand the essence of life and grasp the truth. „Nostalgia“ won three awards at the Cannes International Film Festival, including the award for Best Director. Then Tarkovsky wrote a long letter to the head of Goskino, expressing his feelings of being ignored and treated like a leper in his homeland, his fatigue with the injustice, envy, and poverty he faced, and his request to extend his creative trip to Italy for another three years, as he had already received several offers. The denial of his request prevented him from ever returning to the Soviet Union.

Goskino admitted that the commercialization of cinema had not been successful. Beginning filmmakers couldn’t keep up with the situation and develop genre diversity in their work. On the contrary, they supported film projects that didn’t face many bureaucratic barriers. One of them was Karen Shakhnazarov, whose debut musical comedy „We Are from Jazz“ (1983) was immensely popular with young people. Audiences largely recognized youth-themed films, despite their critical approach to social, psychological, and moral issues. Officials at Goskino considered such productions bourgeois remnants and urged film studios to create works that aligned with the government’s political course.

Filmmakers ignored numerous other pressing issues of the modern era. Roland Bykov’s adaptation of „Scarecrow“ (1984) boldly challenged this attitude and daringly depicted the shocking cruelty of middle school, where ruthless children bullied a new classmate, a helpless 11-year-old girl. The Soviet Union had never produced a film like its contents before. Bykov himself, who was also a talented actor, worked successfully as a director in children’s and youth films and was well aware of the vices of that generation. When he presented

this film to the Mosfilm studio, he was accused of creating a terrifying film that promoted aggression among teenagers and was asked to humanize and significantly rework the material. Bykov suffered a heart attack but corrected the work within a few months. The next stage was the construction of the Goskino barrier – another series of remarks that the author took into account. In the end, 525 copies of this film were printed and distributed. The film shocked audiences, caused a major stir in society, and sparked heated discussions in the press and among teachers and parents.

The first domestic VCRs appeared in stores. Previously, only a few homes possessed such foreign-made devices. Then video rental stores opened. Goskino decided to invest heavily in their development and use them to generate state revenue, but this initiative faced resistance. Two years later, video movie theaters opened, showing mostly Soviet films, but they were scarce, and seating was limited.

The confrontation between film bureaucrats and the intellectuals has become more intense than in previous years. Harshly critical censors believed that the self-expression and artistic style of intellectual filmmakers distorted the true picture of modernity, for which they were accused of pessimism and formalism, criticized the behavior of the main characters, and condemned the films as overly long and burdened with meaninglessness.

In March 1985, there was a change in the top leadership of the Soviet Union, and soon liberal policies and radical system reforms began. This move also affected cinema, against which some film figures protested, but unsuccessfully. Within the film community, there was growing concern about declining viewership, a loss of faith in Soviet films, distrust of each other, and a division into influential clans.

In Soviet cinema, the idea of collective identity underwent a crisis, and more attention was paid to the persons, their individuality, social reality, and the environment, rather than to embellished plots. Films tackling themes of violence, drugs, and alcoholism have become more prevalent. The authors of these films viewed them as worthy competitors to Western cinema, but ultimately, such works were deemed ineffective. Audiences accustomed to entertainment cinema could no longer tolerate them.

---

---

Many expressed concern about the dull and mediocre nature of filmmaking. No one liked movies with nonsensical plots anymore. New film studios were being created, but there were no signs of positive changes. Two years later, the Soviet Union collapsed, and the unified system of film financing and distribution was abolished, effectively ending Soviet cinema.

Tamta Turmanidze,  
PhD in Art, Assistant Professor  
Shota Rustaveli Theater and Film Georgian State University

## GEORGIAN CINEMA OF THE 1980S: FEARS, HOPES, AND PREMONITIONS

*Keywords: Soviet Georgian film history, Tengiz Abuladze, Eldar Shengelaia, Giorgi Shengelaia, political allegory, cultural prophecy, repentance.*

### Abstract

This article examines Georgian cinema of the 1980s as a cultural and historical phenomenon intimately tied to the final decade of the Soviet Union. The period coincides with the so-called „Era of Stagnation“ (zastoi) under Leonid Brezhnev, during which the Soviet system projected surface stability while concealing deep economic and ideological crises. Drawing on the concept – attributed to Sergei Eisenstein by film critic Gogi Gvakharia – that the artist must function as a prophet who senses the movement of history, the article argues that key Georgian films of this decade did precisely that: they anticipated, through allegory, metaphor, and satire, the political and social upheavals that would follow.

Two films released in 1984 stand as the central objects of analysis. Giorgi Shengelaia’s *A Young Composer’s Journey* is set in the aftermath of the suppressed 1905 revolution and follows a naive folklore collector, Nikusha Chachanidze, whose innocent travels through the Georgian countryside gradually expose a society paralyzed by fear. Villagers, crushed under surveillance and repression, project onto him the role of a messianic liberator – a „false hope“ born of inertia and despair. Punitive squads follow in his wake, destroying everyone he has visited with escalating brutality. Writer Akaki Bakradze described the film’s atmosphere as „tranquility filled with the anticipation of evil“. The film’s finale – in which all of Nikusha’s hosts, noble and innocent, are marched to

execution - delivers a stark warning: passive endurance and waiting for a savior offer no protection. The film was awarded the Silver Bear at the Berlin International Film Festival.

Eldar Shengelaia's *Blue Mountains, or An Unbelievable Story*, takes a different approach, deploying grotesque satire to depict a publishing house where no one actually works. The protagonist Soso endlessly circulates between editors' offices in pursuit of a verdict on his novel - but finds only a universe of bureaucratic absurdity: an editor obsessed with French lessons, another perpetually planning vacation, a director forever away at banquets, and a mysterious employee named Givi who is never present. The building's constantly broken elevator becomes a symbol of systemic dysfunction, while the film's cyclical, rondo-like structure - seasons change beyond the windows as Soso's manuscript remains unread - mirrors the stagnation of the Soviet apparatus. Upon its 1984 release, audiences read it as a comedy about workplace idleness; with hindsight, film critic Gogi Gvakharia identifies it as a prophetic allegory for a state system on the verge of collapse - one whose inhabitants cannot perceive the approaching catastrophe. The film ends with the building literally crumbling.

The article gives particular attention to Tengiz Abuladze's *Repentance* (1984, released 1986), the final part of a trilogy that includes *The Plea* (1967) and *The Wishing Tree* (1976). Set in a fictional city with deliberately stylized characters, the film follows the repeated exhumation of a recently buried city patriarch, Varlam Aravidze, by a woman, Ketevan Barateli, who proceeds to reveal at trial the true nature of his tyrannical rule and its devastating impact on her family during the Stalinist purges of the 1930s. For the first time in Soviet Georgian cinema, the repressions of the Stalin era were addressed with such directness.

Through three generations of the Aravidze family - the dictatorial father Varlam, the conformist son Abel who passively inherits and preserves his father's legacy, and the grandson Tornike who, upon discovering the truth, takes his own life, unable to bear the weight of inherited guilt - Abuladze traces the full arc of Soviet Georgian history: terror, accommodation, and eventual awakening.

Film scholar Tata Tvalchrelidze notes that every character, however briefly glimpsed, embodies an entire social stratum. The film poses a central philosophical question: can a society that buries its crimes and avoids reckoning ever achieve renewal? Repentance suggests that without genuine repentance and confrontation with the past, no regeneration is possible. Premiered during the glasnost era, the film moved audiences to tears in Moscow and won three prizes at the 1987 Cannes Film Festival: the Grand Prix, the FIPRESSI Prize, and the Ecumenical Jury Prize.

Two further films extend the thematic scope of the analysis. Rezo Esadze's *The Nylon Christmas Tree* (1985) uses the confined space of a bus on New Year's Eve to construct a social microcosm. Passengers from varied backgrounds and regions - initially hostile, atomized, and indifferent to one another - momentarily rediscover solidarity when they return to search for a fellow traveler they had themselves driven away. Yet this unity remains fragile and transient; the film closes with the group still on the road, unable to reach home. The frozen, grimy landscape and atmosphere of mutual aggression diagnose a society incapable of collective action in the absence of warmth and genuine human connection.

Alexander Rekhviashvili's *The Step* (1985) follows a young man, Alex, who refuses to use his father's connections and strikes out independently - only to encounter an endless, Kafkaesque loop of identical conversations, unreturned promises, and purposeless social interactions. The film's claustrophobic interior setting - an apartment cluttered with old furniture - embodies the stagnation of the era. Film scholar Lela Ochiauri notes that despite the constant movement of characters, the overall impression is one of paralysis. Yet the film's conclusion, in which Alex sets off alone into the mountains, offers a qualified affirmation: the very act of seeking, even if inconclusive, constitutes an act of agency.

The article concludes that Georgian cinema of the 1980s constitutes a remarkably coherent body of prophetic and critical art. Operating within the constraints of Soviet censorship through the strategies of temporal distancing, allegorical displacement, and ironic indirection, these filmmakers succeeded in giving form to the fears, stagnations,

and latent desires for transformation that characterized their society. Film historian Zviad Dolidze notes that by the decade's second half, the characteristic Georgian genres of melodrama and comedy had given way to psychological and social drama - a formal shift mirroring the intensification of the historical moment. As Eldar Shengelaia has observed, Georgian cinema achieved its independence before the Georgian state reclaimed its sovereignty - a testament to the enduring capacity of cinema to sense and speak, what history has not yet made visible.

Tamta Metivishvili,  
Doctoral Candidate in Audiovisual Arts  
Shota Rustaveli State University of Theatre and Film, Georgia  
Supervisor: Film Director, Doctor of Audiovisual Arts,  
Associate Professor Ilia Natroshvili

## COLOR SYMBOLISM AND METANARRATIVE STRUCTURES IN AUDIOVISUAL ART

*Keywords: color symbolism, metanarrative, color psychology, visual semiotics, audiovisual art, self-reflexivity, breaking the fourth wall.*

### Abstract

This article examines the use of color symbolism and metanarrative structures in contemporary audiovisual art. Color functions not only as a visual element but also as a symbolic and emotional tool that significantly influences audience perception and narrative interpretation. The study explores the narrative, psychological, and cognitive roles of color, as well as its semiotic and historical meanings, providing artists with an instrument to guide audience engagement. Metanarrative structures allow creators to transcend classical narrative frameworks, present metafilmic or self-reflexive narratives, and involve the audience as dynamic participants. The article analyzes films and television video installations in which color is integrated with metanarrative elements, establishing symbolic connections between visual imagery and plot while giving the narrative a multi-layered character. In conclusion, the research confirms that color symbolism and metanarrative structures carry not only artistic but also theoretical significance, playing a crucial role in audiovisual art, reinforcing the creator's conceptual vision, and offering the audience space for interpretation.

Contemporary audiovisual art is characterized by the constant transformation of narrative and formal strategies, directly connected to the evolution of audience perception, visual culture, and media. Cinema, video art, and digital audiovisual forms increasingly move

beyond the boundaries of classical storytelling and employ self-reflexive and metanarrative approaches that not only tell a story but also reveal the mechanisms of narration itself. In this process, visual language –particularly color –plays a significant role not merely as an aesthetic element but as a conceptual and narrative instrument. Traditionally, color in audiovisual art has been considered an element that enhances emotional atmosphere, spatial perception, and the psychological state of characters. In film theory, its function has often been associated with reinforcing realistic illusion and facilitating the viewer’s emotional identification with the screen world. However, in contemporary auteur cinema and experimental audiovisual practices, the use of color increasingly transcends this traditional framework and acquires a self-reflexive character. Color begins to work against the narrative, disrupting its logic and reminding the viewer of the constructed nature of the represented reality.

Modern television audiovisual space uses color as both a structural and psychological tool that influences audience perception and emotional response. With the development of digital technologies, the use of color in television has become even more refined. The introduction of high resolution, HDR, and wide color gamut has significantly increased color depth and intensity. Contemporary television imagery is characterized by precise chromatic balance, high levels of contrast, and a deliberate use of color’s psychological effects. Today, color in television functions as a stylistic, psychological, and narrative element. In series, color palettes create visual identity; in news broadcasts, color directs attention and fosters a sense of trust; in entertainment formats, it enhances emotional engagement. Thus, color in television has evolved from a technological innovation into an independent expressive language actively shaping contemporary audiovisual culture.

Narrative theory focuses on how a text is structured, how plotlines develop, and how characters and themes evolve. Within this framework, color may be considered a narrative element that intensifies characters’ emotions, defines the tone of scenes, and organizes the perception of time and space. Through narrative analysis, it becomes evident that color not only produces emotional

effects but also participates in the viewer's cognitive engagement.

„Every color has unique emotional and symbolic attributes... Color can set moods and intensify emotions,“ – Psychological research in cinematography

Metanarrative examines narrative structures that illuminate their own structural nature. This includes breaking the fourth wall, self-reflexivity, and stimulating narrative interpretation in the viewer. Analyzing color within a metanarrative context implies the strategic use of color and light not only for emotional or aesthetic purposes but also to activate the viewer's consciousness and expose narrative mechanisms.

The function of color in television differs from cinema in that television often operates within the mode of everyday experience and aims at rapid audience engagement. In television, color is not merely an aesthetic tool but also a technological and psychological mechanism of communication. The television visual language is constructed so that color directly affects attention, mood, and information processing. Throughout television history, the development of color has marked significant stages: the transition from black-and-white broadcasting to color transmission transformed audience expectations and perceptions of visual reality. The introduction of color gave television new possibilities for emotional influence and rapid atmosphere creation. Today, color is a standard in television, yet its use has become increasingly conscious, as contemporary audiences are more visually “trained. Color operates particularly strongly within genre systems. For example, news broadcasts often employ cool, high-contrast tones that create a sense of seriousness and credibility. Entertainment shows typically use bright and dynamic palettes to maintain viewer attention. In television series, color creates a recognizable “brand” – a series may be identifiable solely by its chromatic atmosphere. Color in television is also linked to psychological impact. Viewers may not consciously recognize how color influences their emotional state, yet they respond to it nonetheless: warm palettes create a sense of comfort, cool tones establish distance, and high contrast increases tension. In advertising, color is used especially purposefully, as its goal is immediate impact

and memorability. In this respect, television becomes a space where color often functions as a technology of influence.

In my view, color symbolism in contemporary audiovisual art is not limited to visual or emotional effect; rather, it represents a structural, narrative, and metanarrative agent that influences the viewer's perception and interpretation. The research confirms that in contemporary auteur cinema and experimental audiovisual practice, color functions as a self-reflexive mechanism, disrupts traditional narrative illusion, and transforms the viewer into an active observer. Color in audiovisual art is a significant threefold instrument –psychological, narrative, and metanarrative –and its analysis creates a new intellectual space for the study of contemporary cinema, television, and visual culture.

Eter Kutateladze,  
Doctoral Student of the Shota Rustaveli State University  
of Theatre and Film Studies,  
Supervisor: Doctor of Art History, Professor Zviad Dolidze

## WALT DISNEY IN THE CONTEXT OF WORLD WAR II: ANIMATION AS AN IDEOLOGICAL SPACE AND CULTURAL MOBILIZATION

*Keywords: Disney, World War II period, propaganda animation, anti-fascist animations.*

### Abstract

World War II radically transformed Hollywood and Walt Disney's creative work. During the war, attention shifted to politics and the defense industry, leaving little space for the entertainment sector, and studios, including Disney's, faced a financial crisis. Disney attempted to sell shares and seek government assistance, but a significant turning point came when it participated in the U.S. „Good Neighbor Policy“ cultural mission in Latin America. During this period, he created documentary and animated films such as *Saludos Amigos* and *The Three Caballeros* (1944), which showcased Latin American culture, music, and symbols, while also serving as a symbol of friendship between the U.S. and Latin America.

During the war, Disney's studio also produced propaganda films, including the famous *Der Fuehrer's Face* (1943), in which Donald Duck is portrayed in Nazi Germany as a mechanical, absurd part of the system. The film highlights the brutality of Nazism and emphasizes the values of American democracy, clearly demonstrating animation's political and ideological function.

After the war, in 1946, Disney released *Make Mine Music*, his eighth full-length animated film, representing the era of so-called „package films“. Produced in the postwar period of economic crisis, the film consists of ten independent musical-animated segments, combining various genres (romance, humor, tragedy, fantasy) and

reflecting the emotional state of American society. This animation became an experimental platform where music and visuals functioned as a unified language of communication.

Disney's wartime creativity was not merely a cinematic phenomenon but a cultural front where imagination fought against ideology. His films show that art retains the power to express freedom: kind-hearted heroes always prevail with the help of humanity and imagination. Disney's works from this period remain a universal message today - the power of hope and dreams triumphs over fascism.

## ART STUDIES

Leila (Lelo) Chichinadze,  
Union of Georgian-Palace Museums  
Member of the Academic Council  
Art Critic

### GEORGIAN FILM POSTERS AS A SELF-CONTAINED ART FORM (1920s-1930s)<sup>1</sup>

*Keywords: film poster, propaganda, photomontage,  
Typography, ideology, and visual communication.*

#### Abstract

As independent works of art, film posters require an analysis of their specific characteristics. This is a complex approach, similar to those employed in certain artistic disciplines, involving characteristic artistic techniques designed to foster mutual interaction. Their graphic representation aims not only to create artistic value but also to promote and present the film. As works of art, film posters maintain the typical characteristics of the poster genre: symbolic visual language and the ability to attract a wide audience. At the same time, they include elements typical of cinema: hints at the plot, the characters' faces, and the overall atmosphere, which transform the poster into a visual metaphor for the film. Accordingly, as artistic products, film posters maintain the main characteristics of the poster genre while also incorporating the visual and informative elements of the films they promote. Because of these characteristics, a film poster is distinguished by a mixed structure that combines visual, textual, and symbolic codes, making it not only an informational or promotional object but also a cultural artifact.

---

<sup>1</sup> This work was supported by Shota Rustaveli National Science Foundation of Georgia (SRNSFG) [grant number - GSDP-25-942].

---

---

Film posters, as a form of graphic art, belong to both the visual arts and mass communication. Their function is not only aesthetic, but also the rapid and emotional transmission of information. That is why the film poster is closely connected to advertising, the psychological influence on people, and ideological messaging.

By the early 1920s, the movie poster was no longer just a form of film advertisement. It became a visual manifestation of a new era - a space where modernism and the avant-garde together created a new cultural language. It was a period when art actively tried to free itself from old aesthetics and find new forms and ways of communicating with the audience. During this period, avant-garde movie posters rejected decorativeness and realistic illustration. Instead, these were replaced by sharp geometric shapes, asymmetrical compositions, photomontage, and dynamic rhythm. For constructivist artists, the poster was a functional object - a visual medium that had to deliver a quick and clear impact. Form was less important than content, which was subordinated to the ideological and social goals of the time, namely the formation of a new consciousness. This approach proved particularly effective for film posters. Film and poster art became a harmonious visual system. In the context of modernism, the film posters of the 1920s reflected the idea that art could shape a new reality. The poster no longer told a story - it created a mood, a rhythm, an energy. That is why the works of this era are still appreciated today, not as secondary graphics but as independent works of art.

The 1920s were a time of experimentation and creative freedom for Soviet film posters, as well as for other fields of art. One example is the poster for the 1927 film „Amok“ (directed by Kote Marjanishvili), which is housed in the Art Palace poster collections. The film's artist is Valerian Sidamon Eristavi (1889–1943), a modernist painter, graphic artist, caricaturist, and theater and film designer. Although the poster artist is unknown, the work is still associated with Sidamon Eristavi, a matter that remains the subject of further research. The term „Amok“ is used as the film's title; its full title is „Run Amok“. This psychological term describes a state in which a person suddenly loses self-control and is overcome by extreme, chaotic aggression. In this context, „running“ does not refer to physical movement, but

to uncontrolled behavior. This condition is an important emotional element of the film, and the director conveys it through a visual metaphor.

The frozen silhouette in the poster represents this exact state. The figure, captured in motion yet frozen in time, expresses elements of both escape and attack, reflecting the individual's inner psychological crisis and dramatic dynamism. The figure appears as a silhouette, without facial details. The object held in the hand can be interpreted as a weapon – a materialization of aggression. The anonymity of the character and the stark visual contrast draw the viewer's attention not to a specific hero, but to the phenomenon of a psychic explosion. This is entirely consistent with the modernist thinking of the 1920s, in which the movie poster is no longer merely an „illustration“ but an independent visual statement. Constructivism was the dominant direction in 1920s cinema and poster art. The dynamism of composition, bold silhouettes, concise use of color, and the geometric character of typography were especially clearly expressed in the film posters of Russian artists: Alexander Rodchenko (1891–1956), and the Stenberg brothers, Vladimir (1899–1982) and Georgii (1900–1933).<sup>2</sup>

The artistic solution responds precisely to this requirement: sharp contrast, a minimal color palette, simplified forms, and dynamic elements that capture the viewer's attention within seconds. Typography is as active an element as the image itself. The film's title, „AMOK“, is rendered in a Russian-style font in strict uppercase letters. The relatively small text is placed within geometric shapes, creating a structural framework for the composition. This transforms the text not only into an informational element but also into an active part of the visual composition – a hallmark of the constructivist approach, where text and image function as a unified visual mechanism and seem to become part of the action itself. As a result, the poster operates simultaneously as an artistic work, a means of advertising, and a unified visual metaphor for the film's narrative.

The poster in question is now seen not only as an advertisement for a specific film, but also as a visual document of the modernist

---

<sup>2</sup> А. Снопков., П. Снопков, А. Шклярук, Русский Киноплакат, контакт-культура, 2002, ст. 9.

---

---

aesthetics of the 1920s – an era that elevated the movie poster to a fully developed art form. However, this creative freedom proved short-lived. From the 1930s onward, new experiments were gradually supplanted by Socialist Realism, which imposed a strict ideological framework on art. The art of the 1920s, including the movie poster, remains a period when visual language spoke most boldly, radically, and creatively about the future.

From 1921, when Georgia was Sovietized by the Bolsheviks, until the 1930s, modernism remained the dominant aesthetic in the country's cultural and artistic life. In the early 1930s, the era of Stalinist terror began in the Soviet Union. Modernism came to be considered artificial, mannered, and harmful. Free, expressive, and unconstrained art did not fit Bolshevik ideology, and the „Reds“ perceived it as a threat. Modernist visions were rejected, and only realistic images that glorified the working class and state ideology were accepted. The central themes – heroism and optimism – served as instruments for inspiring the masses and strengthening loyalty to the state.

Works of art depicted workers, peasants, and soldiers as heroes who sacrificed themselves for the common good. These idealized representations aimed to create role models who embodied strength, determination, and unwavering unity. For example, in painting and graphic works, artists typically illustrated industrial landscapes featuring cheerful workers who skillfully and proudly operated machinery. These images symbolically expressed the country's progress, technological advancement, and an optimistic vision of the future. Such representations, of course, masked existing problems and real hardships, offering society an ambitious vision of a bright future. From this perspective, Socialist Realism became a powerful instrument for shaping public perception, encouraging belief in communist ideals of collective success and a radiant future.

The state became stricter and took control over all aspects of life, and the arts became one of them. A new chapter began in Soviet propaganda – Socialist Realism, characterized by a uniform artistic style imposed by the state. This marked the beginning of a new era in visual communication. The rapid and effective dissemination of state

ideology was achieved most effectively through propaganda posters. These served as a powerful tool for shaping Soviet cultural identity and political loyalty. Posters from that period clearly demonstrate how strict censorship suppressed creativity and stifled alternative forms of expression. Artists were forced to comply with the principles of Socialist Realism; otherwise, they faced imprisonment or exile. According to Marxist-Leninist theory, art was to be „national in form and socialist in content“ and depict reality not simply as it was, but as it „needed to become“. Art was expected to be „partisan“, „popular“, and „ideologically correctly oriented“. Soviet posters, with their vivid colors and striking imagery, became the visual backdrop of the revolution.

In 1937, director Nikoloz Shengelaia adapted Leo Kiacheli’s work into the film „The Orange Valley“. The film’s artists were Ioseb (Soso) Gabashvili and Shalva Mamaladze. Ioseb Gabashvili was known as a graphic artist, painter, theater and film designer, illustrator, animator, and poster artist, having created numerous film posters in the 1920s. Shalva Mamaladze was also a painter and graphic artist, a film designer, and a writer on issues in Georgian art. Shengelaia’s film tells a story that emphasizes the strength of the collective farm and the inevitability of the defeat of its enemies.<sup>3</sup>

The main character is a young woman wearing a straw hat, a symbol of agrarian labor. She is not just a character – she represents collective work itself. Her smile is not personal; it reflects systemic happiness tied to the results of labor. This is evident in the way her gaze is directed toward a branch heavy with mandarins, which symbolically represent natural wealth, fertility, and the success of the socialist farm. The golden-orange tones of the poster clearly connect to the film’s title, „The Orange Valley“, acting as a metaphor for land made fertile and prosperous through hard work. In the upper right corner of the composition is a monochromatic image of an old man, symbolizing experience in labor and patriarchal stability. His face is serious and strict, yet calm, representing the moral foundation of the collective farm and the wisdom of the older generation. The bright, vividly colored face of the young woman contrasts with the

---

<sup>3</sup> Tsitsishvili and Chogoshvili, History, 2013, p. 225.

man's monochrome image, creating a dialogue between generations - experience meets new energy.

In the lower part of the poster, a smiling peasant further reinforces the theme of labor. Here, the composition creates a three-level hierarchy: the woman as the central figure symbolizes the active future; the man represents moral authority; and the peasant embodies the everyday reality of collective labor. The colors of the poster reinforce the film's core message: yellow symbolizes the sun, wealth, and harvest; orange represents fertility; and green stands for life and nature. Unlike the experimental use of color in the 1920s, this palette serves ideological optimism. The painting is distinguished by realistic figures, monumentalization (enlarged faces), emotional clarity, and decorativeness, rather than experimental composition. Here, we see a classically balanced composition, ideologically „correct“ content, and the romanticization of labor. The main message is collective labor, happiness, and the future. The large, sharp font at the bottom of the poster is separated by a graphic line, making the text clear and informative.

This work is a classic example of a 1930s Georgian film poster. Here, the avant-garde experiments of earlier years have been replaced by clear ideological messaging. Individual feelings give way to collective optimism, and the visual language is entirely devoted to promoting the success of the socialist farm. It clearly demonstrates how Georgian film posters evolved - from the experimental modernism of the 1920s to the monumental Socialist Realist style of the 1930s.

## **MEDIA STUDIES**

**Mariam Bazali,**

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University  
Doctoral student of the Art Sciences,  
Media and Management Faculty

### **THE ROLE OF MEDIA IN GLOBAL PANDEMICS**

*Keywords: echo chambers, gatekeeping, filters, opinion leaders, coronavirus, COVID-19, global pandemic, disinformation, misinformation*

#### **Abstract**

In a global pandemic, the role of the media acquires exceptional salience because it shapes public opinion and directly influences both crisis management and prevention. Media actors, journalists, editors, opinion leaders, algorithm-driven “filter bubbles,” and institutional gatekeepers jointly create a complex information ecosystem that can deliver verified facts or amplify disinformation and conspiracy narratives.

During any emergency, professional journalists and editors carry a critical responsibility: rigorous fact-checking, contextualisation, and transparent communication of verified findings support public health and enable effective crisis governance. In pandemic conditions, accurately selected and thoroughly vetted coverage helps protect communities and steers evidence-based policy responses.

Opinion leaders wield comparable influence over attitudes and behaviour. Experts, public figures, and social-media influencers use their platforms to disseminate timely, accurate knowledge; yet antivaccination advocates and other disinformers can exploit the same channels to entrench falsehoods and sow distrust.

Filter bubbles and recommendation filters further determine which messages reach users. Algorithms embedded in social networks and search engines often reinforce pre-existing beliefs, narrowing the spectrum of viewpoints to which audiences are exposed.

Gatekeepers, editors, journalists, and media outlets who decide which stories appear and how they are framed, therefore, assume heightened importance. Their capacity to privilege reliable evidence while suppressing unverified claims is decisive when speed and accuracy are matters of life and death. Gatekeepers must actively facilitate the flow of trustworthy information and curtail the circulation of misleading content.

Ultimately, during a global pandemic, the combined efforts of media institutions, opinion leaders, algorithms, and gatekeepers are indispensable for sustaining an informed citizenry, counteracting disinformation, and safeguarding public health. Upholding media responsibility and credibility under these conditions is essential if societies are to make reasoned, well-governed decisions in the face of collective risk.

## ART MANAGEMENT AND CULTURAL TOURISM

Tinatin Khutsishvili,

Shota Rustaveli Theater and Film Georgia State University

P.H.D. Student

Supervisor: Associate Professor Naira Galakhvaridze

### COMMUNICATIVE COMPETENCE IN THE ART OF SPEECH AS A FACTOR IN THE INSTITUTIONAL DEVELOPMENT OF ARTS MANAGEMENT

*Keywords: Arts Management, Art of Speech, communicative competence,  
institutional development, cultural policy governance.*

**“A word can either build a state or destroy it” – PLUTARCH**

#### Abstract

In the contemporary cultural environment, art management functions within a complex, dynamic, and often conflict-oriented space where the sustainability and effectiveness of cultural institutions depend not only on financial, structural, or political resources, but also on the quality of communication and professional discourse. In the context of globalization, decentralization of cultural governance, and increasing public participation, communication has gradually become one of the strategic foundations of institutional development. Within this framework, the Art of Speech acquires special importance as a key component of communicative competence.

Although contemporary research in art management widely explores issues such as leadership, strategic governance, and cultural policy, the role of the Art of Speech as a systemic element of institutional communication remains insufficiently examined. In many academic studies communication is often interpreted instrumentally, while the Art of Speech is limited to linguistic or

pedagogical perspectives. Such an approach does not fully reflect its broader managerial and institutional significance.

This study is based on the assumption that the Art of Speech should not be understood solely as an individual communicative ability but rather as a socio-cultural and organizational resource that influences institutional identity, leadership practices, and the structure of internal and external communication. As an integral element of communicative competence, the Art of Speech incorporates linguistic accuracy, argumentation, ethical responsibility, and strategic discourse. These qualities enable cultural institutions to establish meaningful interaction with stakeholders and to construct coherent public narratives.

The historical roots of communicative competence and rhetorical culture can be traced back to antiquity. In Ancient Greece, particularly during the democratic period of the fifth and fourth centuries BCE, rhetoric emerged as a systematic discipline closely connected with civic participation and political life. Within the democratic polis, public speech served as the principal instrument of political engagement and civic self-expression. In assemblies and courts, speech functioned not only as a means of transmitting information but also as a tool of persuasion, decision-making, and legitimization of authority.

Public debates played a central role in shaping social and cultural life, especially during the democratic reforms associated with Cleisthenes and later Pericles, which expanded civic participation and strengthened democratic institutions. As a result, rhetoric became one of the fundamental mechanisms through which political and social power was organized.

The rhetorical tradition developed in Greece was further refined within Roman political culture. Roman rhetoric evolved into a structured theoretical and practical discipline closely linked with legal and administrative institutions. In the Roman Republic, public speech was essential for political leadership and civic governance. Cicero played a particularly significant role in shaping rhetorical theory, defining rhetoric as a civic art inseparable from moral responsibility. According to Cicero, eloquence was not merely a technical skill but an ethical obligation of individuals engaged in public affairs.

In ancient societies eloquence gradually became an essential condition for social mobility and political success. Structured and persuasive speech determined an individual's influence, authority, and institutional status. Thus rhetoric was not simply a communication technique but a civic competence that enabled individuals to participate in governance and contributed to the formation of political legitimacy.

This historical experience demonstrates that communicative competence has always functioned as a crucial mechanism in the formation and management of institutions. A similar perspective can be observed in contemporary art management, where the Art of Speech is increasingly regarded as a factor of institutional development. Just as rhetoric shaped political institutions in antiquity, communicative competence today influences leadership practices, organizational identity, and public legitimacy within cultural organizations.

Modern sociological theory further emphasizes the symbolic power of language. The French sociologist Pierre Bourdieu, in his work *Language and Symbolic Power*, argues that language functions as a form of symbolic authority within social structures. According to Bourdieu, communication does not merely transmit information but constructs meaning and legitimizes social relations. In the field of culture where symbolic production and interpretation play a central role the Art of Speech becomes a significant instrument for shaping institutional discourse and cultural narratives.

Bourdieu also explores these ideas in "The Field of Cultural Production", where culture is presented as a dynamic field of symbolic relations and power structures. Within this field, cultural actors participate in the creation and dissemination of meanings. Public discourse therefore plays a decisive role in the formation and legitimization of cultural values. In such circumstances, the Art of Speech becomes not only a professional instrument of communication but also a strategic resource for shaping organizational vision and coordinating creative processes.

The philosophical and spiritual significance of the word extends even deeper within the intellectual history of humanity. In the biblical tradition, the word is presented as a creative and organizing

force. The Gospel of John begins with the famous statement: “In the beginning was the Word, and the Word was with God, and the Word was God.” In this theological concept, the word represents not only a linguistic phenomenon but also an ontological principle that forms the basis of existence and meaning. According to this perspective, the word possesses transformative power capable of shaping human consciousness and social reality.

Modern rhetorical theory integrates knowledge from various academic disciplines, including communication studies, linguistics, psychology, sociology, ethics, logic, and semiotics. In this interdisciplinary framework, rhetoric functions as an intellectual tool that helps individuals and institutions navigate complex communication processes in contemporary society. The Art of Speech, therefore, becomes particularly significant in the era of global information exchange and rapidly developing technologies.

The Georgian linguist Arnold Chikobava described modern speech as a kind of “literary geometry,” emphasizing its logical structure and intellectual discipline. Such an interpretation highlights that communication is not merely a spontaneous activity but a carefully organized cultural practice that reflects intellectual effort and aesthetic awareness. Language, in this sense, represents the foundation of a nation’s spiritual culture and shapes patterns of social consciousness.

Philosophical tradition also recognizes speech as one of the defining characteristics of human beings. Aristotle described the human being as *zoon logon echon*, *logos*—a being endowed with *logos*, or rational speech. This concept implies that speech is inseparable from rational thinking and ethical judgment. Through speech, individuals participate in the symbolic organization of society and contribute to the creation of cultural meaning.

Modern linguistic theory likewise emphasizes the unique cognitive nature of language. The linguist Noam Chomsky argues in “Language and Mind” that linguistic competence is a distinctive human capacity enabling the generation of an infinite number of meaningful expressions. From this perspective, language functions not only as a communicative tool but also as a mechanism for conceptualizing reality.

In contemporary philosophical discourse, speech is often analyzed through the concept of the “speech act,” which emphasizes the active power of language. Words are not only instruments of description but also form of action capable of influencing social reality. Within institutional environments, this transformative dimension of language becomes particularly important, since communication contributes to decision-making processes and the formation of collective meanings.

For this reason, communicative competence based on the Art of Speech should be understood as one of the fundamental factors of institutional development in art management. Organizations operate as discursive spaces where meanings are created, shared, and legitimized through communication.

The German philosopher Jürgen Habermas elaborates this perspective in his theory of communicative action, arguing that social order is established through communicative rationality and that institutional legitimacy depends on dialogue and consensus achieved within the public sphere. In the cultural sector this process is especially sensitive because communication shapes not only administrative decisions, but also aesthetic values and cultural identities.

Consequently, the Art of Speech becomes a mechanism for forming institutional identity, building public trust, and developing cooperative networks. Cultural institutions interact with a wide range of artists, audiences, governmental structures, and international partners and the quality of these interactions largely depends on communicative competence.

Within the framework of modern cultural policy, the role of the Art of Speech becomes even more significant. Cultural policy represents a system of values, priorities, and resource distribution that relies on public discourse and dialogue. Art managers therefore act as mediators between the state, society, and the creative sector. This role requires advanced communicative competence that combines linguistic precision, ethical responsibility, strategic thinking, and dialogical culture.

The importance of communication becomes particularly evident during periods of institutional transformation or crisis, when cultural

organizations face financial limitations, social expectations, and ideological disagreements. In such circumstances the Art of Speech enables institutions to maintain transparent dialogue, mediate conflicts, and establish sustainable partnerships.

Conversely, the absence of communicative competence may lead to internal fragmentation, communication barriers, and institutional stagnation. The quality of communication therefore becomes one of the determining factors of organizational sustainability and effective governance.

In conclusion, from ancient rhetoric to modern linguistic and sociological theories, the word has always played a central role in shaping social order, institutional structures, and cultural narratives. Contemporary art management continues this intellectual tradition by recognizing the strategic significance of communication. The Art of Speech thus emerges not merely as an individual skill but as an essential institutional resource that influences leadership, public discourse, and the sustainable development of cultural organizations.



დაიბეჭდა სტამბაში „კენტავრი“

---

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