



2024 #4 (14)

სალოკალიზაცია და სოციალ- კულტურული სივრცე

ART AND THE SOCIO- CULTURAL SPACE

სალოკალიზაციის
და მედიის
კვლევების
საერთაშორისო
ჟურნალი

INTERNATIONAL
JOURNAL
OF ARTS
AND MEDIA
RESEARCHES





ხელოვნება და
სოციალურ-კულტურული
სივრცე

ART AND
THE SOCIOCULTURAL
SPACE



ხელოვნებისა და მედიის კვლევების
საერთაშორისო ჟურნალი

INTERNATIONAL JOURNAL OF ARTS
AND MEDIA RESEARCHES

2024 #4 (14)



პროექტი დაფინანსებულია
შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის მიერ



საქართველოს შოთა რუსთაველის
თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი



საქართველოს კულტურის, სპორტისა
და ახალგაზრდობის სამინისტრო
MINISTRY OF CULTURE, SPORT AND YOUTH OF GEORGIA

სარედაქციო საბჭო:

ნათო გენგიური

რედაქტორ-გამომცემელი,

პროფესორი (თბილისი, საქართველო)

ზვიად დოლიძე

პროფესორი

(თბილისი, საქართველო)

ჰრისტოან ფრაიგანგი

პროფესორი (ბერლინი, გერმანია)

ნადეჟდა მარინჩევსკა

პროფესორი (სოფია, ბულგარეთი)

ლელა ოჩიაური

პროფესორი

(თბილისი, საქართველო)

გიორგი ცაიტიშვილი

პროფესორი (თბილისი, საქართველო)

მაკა (მარინე) ვასაძე

ასოცირებული პროფესორი

(თბილისი, საქართველო)

თათია ჩხეიძე

ასოცირებული პროფესორი

(თბილისი, საქართველო)

ირინე გივიაშვილი

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,

მკვლევარი (ფლორენცია, იტალია)

რევაზ ჭიჭინაძე

ასოცირებული პროფესორი

(თბილისი, საქართველო)

ლიტერატურული რედაქტორი:

თამთა ქაჯაია

ინგლისური ტექსტის რედაქტორი:

ირაკლი ბერიძე

კორექტორი:

მანანა სანადირაძე

დიზაინერი:

ივანე კიკნაძე

დამკაბადონებელი:

ეკატერინე ოკროპირიძე

ტექნიკური რედაქტორი:

ია ლოდია

Editorial Board:

NATO GENGIURI

Editor-in-Chief, Professor

(Tbilisi, Georgia)

ZVIAD DOLIDZE

Professor (Tbilisi, Georgia)

CHRISTIAN FREIGANG

Professor (Berlin, Germany)

NADEZHDA MARINCHEVSKA

Professor (Sofia, Bulgaria)

LELA OCHIAURI

Professor (Tbilisi, Georgia)

GIORGI TSKITISHVILI

Professor (Tbilisi, Georgia)

MAKA (MARINE) VASADZE

Associate Professor (Tbilisi, Georgia)

TATIA CHKHEIDZE

Associate Professor (Tbilisi, Georgia)

IRENE GIVIAHVILI

Doctor of Art History,

Resercher (Florence, Italy)

REVAZ CHICHINADZE

Associate Professor

(Tbilisi, Georgia)

Literary Editor:

TAMTA KAJAIA

English Text Editor:

IRAKLI BERIDZE

Proofreader:

MANANA SANADIRADZE

Designer:

IVANE KIKNADZE

Book Binding:

EKATERINE OKROPIRIDZE

Technical editor:

IA LODIA

დაიბეჭდა გამომცემლობა კენტავრში

Printed by KENTAVRI Publishers

ყველა უფლება დაცულია

All rights reserved

ISSN 2667-9914

გრაფიკა გარეკანზე: ივანე კიკნაძე. Cover art: Ivane Kiknadze

© საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა „კენტავრი“, 2024

© Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University
Publishing House “Kentavri”, 2024

წინამდებარე სამეცნიერო ჟურნალი „ხელოვნებისა და მედიის კვლევების საერთაშორისო კრებული #4 (14)“ ხელოვნების მკვლევართა XVI საერთაშორისო კონფერენციის მასალებს მოიცავს თემაზე „ხელოვნება და სოციოკულტურული სივრცე“. კონფერენცია, რომელიც 2023 წლის ოქტომბერში ჩატარდა, მიეძღვნა საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის 100 წლის იუბილეს. ჟურნალის ეს ნომერი ამ საიუბილეო ღონისძიების დამამთავრებელი ეტაპია.

ხელოვნება ყოველთვის განიცდის სოციოკულტურული გარემოს ზემოქმედებას და თვითონაც ახდენს გავლენას მასზე. სახვითი ხელოვნების, კინოს, თეატრისა და სხვა სახელოვნებო დარგების ნაწარმოებებისა და მედიის მიმართება სოციალურ-კულტურულ სივრცესთან, ჩვეულებებთან, ფასეულობებთან, ქცევებთან, ტრადიციასთან და ა.შ. არის საკითხები, რომლებმაც წინამდებარე კრებულში მოიყარეს თავი.

International Journal of Arts and Media Researches #4 (14) of the 14th International Conference of Art Researches incorporates materials dedicated to the umbrella topic of *Art and the Sociocultural Space*. Held in October 2023, the conference was designed to celebrate the 100th anniversary of Shota Rustaveli State Theater and Film University. The journal, for its part, is the concluding aspect of the relevant festive events.

Art is constantly influenced by—and, in turn, impacts—its sociocultural environment. The interrelation between works of visual arts, film, theater, and other artistic branches, alongside the media, on one hand, and sociocultural spaces, customs, values, behaviors, traditions, etc., on the other, revolves around the issues brought together in this collection.

თეატროლოგია

კოტე მარჯანიშვილის სტუდია და მისი როლი 1930-იანი წლების სახელოვნებო სივრცეში.....	11
მაია კიკნაძე	
დავით კლიაშვილის ნაწარმოებთა თანამედროვე ინტერპრეტაცია.....	22
გუბაზ მეგრელიძე	
ფესტივალების როლი ყაზახეთისა და საქართველოს სოციალურ სივრცეში.....	33
ანარ იერკებაი საიმჟანკიზი	
თანატოსის არდელი ქართულ სასცენო „ჩემოვინაში“.....	42
თამარ ქუთათელაძე	
საგანმანათლებლო თეატრის ცენტრი REPLIKA - მხატვრული გამოხატვის და კულტურული ჩართულობის ხელშეწყობა რუმინეთში.....	56
სანდრა რაზვანა ჩერნატი	
თამარ მეფის ეპოქის თეატრის სოციალურ სივრცე.....	67
ლაშა ჩხარტიშვილი	
საბჭოთა ეპოქის სოციალურ სივრცე და ბალეტი „მთების გული“.....	74
თამარ ცაგარელი	
ქართული სამსახიობო სკოლის რენოვაცია.....	81
მარინა ხარატიშვილი	

კინოფორმობა

„სამზარეულოს ნიჟარის რეალიზმი“.....	93
ზვიად დოლიძე	
დიდი და პატარა ქალაქები ქართულ კინოში.....	100
თამთა თურმანიძე	

THEATRE STUDIES

KOTE MARJANISHVILI'S STUDIO AND ITS ROLE IN THE 1930s ARTISTIC SPACE	17
Maya Kiknadze	
CONTEMPORARY INTERPRETATION OF DAVIT KLDIASHVILI'S WORKS.....	29
Gubaz Megrelidze	
THE ROLE OF FESTIVALS IN THE SOCIO-CULTURAL SPACE OF KAZAKHSTAN AND GEORGIA	38
Yerkebay Anar Saimzhankyzy	
GHOST OF THANATOS ON GEORGIAN CHEKHOVIAN STAGE.....	48
Tamar Qutateladze	
EDUCATIONAL THEATER CENTER REPLIKA – FOSTERING ARTISTIC EXPRESSION AND CULTURAL ENGAGEMENT IN ROMANIA.....	62
Sandra Rasvana Cernat	
SOCIOCULTURAL SPACE OF THEATER IN QUEEN TAMAR'S ERA	71
Lasha Chkhartishvili	
THE SOCIOCULTURAL SPACE OF THE SOVIET ERA AND THE HEART OF THE MOUNTAINS BALLET	78
Tamar Tsagareli	
THE RENOVATION OF THE GEORGIAN SCHOOL OF ACTING	86
Marina Kharatishvili	

FILM STUDIES

KITCHEN SINK REALISM	97
Zviad Dolidze	
TOWNS AND CITIES IN GEORGIAN CINEMA	104
Tamta Turmanidze	
BELARUSIAN SPECIALIZED FILM MAGAZINE “ON SCREENS” AS A CULTURAL PHENOMENON	110
Ludmila Sayenkova-Melnitskaya	

ბელარუსული სპეციალიზებული
კინოჟურნალი „ეკრანებზე“, როგორც
კულტურული ფენომენი..... 107
ლუდმილა საენკოვა-მელნიცაია

კოლმეურნეობა, როგორც ახალი
სოციალურ-კულტურული სივრცე ქართულ
კინოში (1937-1953 წლები)113
ნინო ქავთარაძე

საიდუმლოს ამოხსნის მცდელობა:
რატომ გადაიტანეს რვა ქვეყნის ეკრანებზე
რუმინელი დრამატურგის,
მიჰაილ სებასტიანის კივსები..... 124
მარიან ცუცუი

თექნოლოგიური პროგრესი -
კინოხელოვნების განვითარების
მნიშვნელოვანი წყარო.....133
გიორგი ხარებავა

ისტორიის საწყისებთან, ისტორიის გარეთ.....145
თეო ხატიაშვილი

რელიგიური თემატიკის ასახვის
ასპექტები კოსტუმბოტა პერიოდის
ქართულ კინემატოგრაფში 155
ბაქარია ჯორჯაძე

ხელოვნებათმცოდნეობა

ქართული კარიკატურის საწყის ეტაპზე
ასახული საქართველოს სოციალურ-
კულტურული ვითარება 169
ირინე აბესაძე

ქალაქ გორის საბჭოთა ტოპოგრაფია..... 177
ვუძღვნი დედას, აკად. ინესა მერაბიშვილს,
გორის საპატიო მოქალაქეს
ირინე გივიაშვილი

ქართული სამკლესიო ხუროთმოძღვრების
როლი სოციალურ-კულტურული სივრცის
შექმნაში 203
დეა გუნია

ადრე შუა საუკუნეების ქართული ძეგლები -
საქრალური სივრცის მარკებები215
კიტი მაჩაბელი

COLLECTIVE FARMING
AS A NEW SOCIO-CULTURAL SPACE
IN GEORGIAN CINEMA (1937-1953).....118
Nino Kavtaradze

AN ATTEMPT TO SOLVE A MYSTERY:
WHY THE ROMANIAN PLAYWRIGHT
MIHAIL SEBASTIAN WAS SCREENED
IN EIGHT COUNTRIES 128
Marian Țuțui

TECHNOLOGICAL PROGRESS
AN IMPORTANT SOURCE FOR THE
DEVELOPMENT OF CINEMA 140
Giorgi Kharebava

AT THE ORIGINS OF HISTORY, BEYOND HISTORY151
Teo Khatiaashvili

ASPECTS OF REFLECTING
ON THE RELIGIOUS ISSUES IN POST-SOVIET
GEORGIAN CINEMA161
Zakaria Jorjadze

ART STUDIES

THE SOCIOCULTURAL SITUATION
IN GEORGIA AT THE INITIAL STAGE
OF GEORGIAN CARICATURE 173
Irine Abesadze

SOVIET TOPOGRAPHY OF THE TOWN OF GORI 189
For my mother, Acad. Innes Merabishvili,
honorary citizen of Gori
Irene Giviashvili

THE ROLE OF GEORGIAN CHURCH ARCHITECTURE IN
THE FORMATION OF SOCIOCULTURAL SPACE 208
Dea Gunia

EARLY MEDIEVAL GEORGIAN CROSSES AS
LANDMARKS OF HOLY GROUNDS 220
Kitty Machabeli

ART IN THE SOCIO-CULTURAL SPHERES OF WESTERN
EUROPEAN MODERNISM231
Christian Freigang

ხელოვნება დასავლეთ ევროპის
მოდერნიზმის სოციალურ-კულტურულ
სფეროებში 226
ქრისტინა ფრაიგანგი

საგამოფენო პროექტი „თავისუფლების
სასრულობა“ (ბერლინი, 1990),
როგორც აწმყოს კონტექსტების კურატორული
კვლევის მაგალითი..... 237
ეკატერინა კენიგსბერგი

საჯარო სივრცის ტრანსფორმაციები:
ხელოვნება, მემკვიდრეობა და მემორიალური
პოლიტიკა (ყოფილ) იუგოსლავიასა და
იტალიაში..... 246
ბარბარა კრისტინა მუროვეცი

მომავალზე და მუსიკოსთა გამოსახულებანი
შუა საუკუნეების ქართულ მხატვრობაში და
მათი გავლენა XIX-XX საუკუნეების ქართულ
კულტურულ სივრცეზე..... 263
ლალი ოსეფაშვილი

ქართული ქანდაკება საბჭოთა
პროპაგანდისტულ ეპოქაში და მისი
პარალელები თოტალიტარული
სახელმწიფოების ხელოვნებასთან სიშიშვლის
კონტექსტში 276
სოფიო პაპინაშვილი

ხატები საკრალურ სივრცეში 290
ნინო ჭიჭინაძე

ქალები და აღმოსავლეთი ევროპულ
მხატვრობაში: პოსტკოლონიალური
ანალიზები..... 302
ვიქტორია სუკოვატა

ეოხელოვნება

სამკურნალო მისტიკები საქართველოში -
ბატონების რიტუალი 317
ლევან ალიაშვილი

მუჰაჯირი ლაზების, კლარჯელებისა
და აფხაზების მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული
ფოლკლორი 2023 წლის ექსპედიციის
მასალების მიხედვით 328
გიორგი კრავეიშვილი, ხათუნა დამჩიძე

THE EXHIBITION PROJECT “THE FINITENESS
OF FREEDOM” (BERLIN, 1990) AS AN EXAMPLE
OF CURATORIAL RESEARCH INTO CURRENT
CONTEXTS OF THE PRESENT 242
Ekaterina Kenigsberg

TRANSFORMATIONS OF PUBLIC
SPACE: ART, HERITAGE AND MEMORIAL
POLITICS IN THE (FORMER) YUGOSLAVIA
AND ITALY 254
Barbara Kristina Murovec

IMAGES OF DANCERS AND MUSICIANS
IN MEDIEVAL GEORGIAN PAINTING
AND THEIR REFLECTIONS
IN THE CULTURAL SETTING
OF THE 19TH-20TH CENTURIES..... 269
Lali Osepashvili

GEORGIAN SCULPTURE IN THE SOVIET
PROPAGANDA ERA AND PARALLELS
WITH THE ARTS OF TOTALITARIAN
STATES IN THE CONTEXT OF NUDITY 282
Sopio Papinashvili

ICONS AND SACRED SPACE:
MEDIEVAL GEORGIAN VISUAL
AND WRITTEN EVIDENCES 295
Nina Chihichinadze

WOMEN AND ORIENT
IN EUROPEAN PAINTING:
POSTCOLONIAL ANALYSES 307
Viktoriya Sukovata

CHOREOLOGY

HEALING MYSTERIES IN GEORGIA:
BATONEBI RITUAL 323
Levan Aliashvili

FOLK MUSIC AND CHOREOGRAPHY
OF THE MUHAJIR LAZES, KLARJETIANS
AND ABKHAZIANS BASED ON
2023 EXPEDITION MATERIALS 332
Giorgi Kraveishvili, Khatuna Damchidze

მუსიკოლოგია

როგორ შეცვალა ომმა მუსიკა.....	339
მარინა ქავთარაძე	
ეკა ჭაბაშვილის ნანო ეკო-კანტატა - „აბრეშუმის კეკლის სიბრძნე“ ეროვნული ფასეულობების წარმოჩენის რაკურსით	348
გვანცა ღვინჯილია	

მედიის კვლევები

გლობალური, სათელევიზიო კინონდუსტრიის ახალი მოთამაშეები	365
ნანა დოლიძე	
„თელედოკი“ - ეკოქის მათიანა.....	376
ვაჟა ზუბაშვილი	
„ჭადოსნური ძეგლიდან“ - „ფილტრებიდან“ და „ჩარჩოებიდან“	387
ლაურა კუტუბიძე	
ბრენდული მედიის ეკოსისტემაში ვირტუალური (VR) და დაბადებითი (AR) რეალობის ტექნოლოგიების გამოყენება მომხმარებელთან ეფექტიანი კომუნიკაციისათვის	396
თეა სხიერელი	
კრეატიული შურნალისტიკა, როგორც ახალი ამბების წარმოების ინოვაციური საშუალება თანამედროვე მედიაში	404
გიორგი ჩართოლანი	
თილოდან მონიტორგე	413
რევაზ ჭიჭინაძე	
ავტორები	427

MUSICOLOGY

HOW WAR CHANGED MUSIC	344
Marina Kavtaradze	
EKA CHABASHVILI'S NANO ECO-CANTATA, SILKWORM BUTTERFLY'S WISDOM, IN LIGHT OF NATIONAL VALUES	356
Gvantsa Ghvinjilia	

MEDIA RESEARCHES

NEW PLAYERS IN THE GLOBAL TELEVISION FILM INDUSTRY	371
Nana Dolidze	
"TELEDOC" - CHRONICLE OF AN ERA	382
Vaja Zubashvili	
FROM THE "MAGIC BULLET" TO "FILTERS" AND "FRAMES"	392
Laura Kutubidze	
USING VIRTUAL REALITY (VR) AND AUGMENTED REALITY (AR) TECHNOLOGIES IN THE BRAND MEDIA ECOSYSTEM FOR EFFECTIVE CUSTOMER COMMUNICATION.....	401
Tea Skhiereli	
CREATIVE JOURNALISM AS AN INNOVATIVE APPROACH TO NEWS PRODUCTION IN NEW MEDIA	409
George Chartolani	
FROM CANVAS TO SCREEN.....	419
Revaz Tchitchinadze	
AUTHORS	427

ԹՅԱԹԻՄՈՇՄԹՈՆ
THEATRE STUDIES

კოტე მარჯანიშვილის სტუდია და მისი როლი 1930-იანი წლების სახელოვნებო სივრცეში

მაია კიკნაძე

საკვანძო სიტყვები: სამსახიობო კადრები, ვასო ყუშიტაშვილი, რეპერტუარი, სასწავლო პრაქტიკა, მოლიერი

სტატიაში წარმოდგენილია კოტე მარჯანიშვილის სახელობის თეატრთან არსებული სტუდიის, როგორც სათეატრო სწავლების კერის, დახასიათება. თუმცა, ავტორი ეხება საქართველოში თეატრალური სწავლების ისტორიის საკითხებსაც და მოიცავს მე-18 საუკუნიდან 1939 წლამდე პერიოდს (თეატრალური ინსტიტუტის ჩამოყალიბების მეორე ეტაპი). ნაშრომი განიხილავს სათეატრო სწავლების საწყისებს (მე-18 საუკუნეში თბილისისა და თელავის სემინარიების „სასკოლო თეატრები“), მე-19 საუკუნეს (გიორგი ერისთავის თეატრის პერიოდი) და აქცენტს აკეთებს მე-20 საუკუნის დასაწყისის სტუდიებზე (ვალერიან გუნიასა და ლადო მესხიშვილის დრამატული კურსები, გიორგი ჯაბადარისა და აკაკი ფალავას სტუდიები) და განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობს კოტე მარჯანიშვილის სტუდიას, როგორც 1930-იანი წლების მნიშვნელოვან კერას სათეატრო სწავლების სფეროში.

საქართველოში თეატრალური ხელოვნების სწავლების შესახებ ცნობები გვხვდება ჯერ კიდევ მე-18 საუკუნის 60-იან წლებში, ერეკლე II-ის მეფობის დროს, როდესაც თელავისა (1782) და თბილისის (1755) სემინარიებში ახალი ჟანრი - „სასკოლო თეატრი“ შეიქმნა. სემინარიებში, სასულიერო დისციპლინების გარდა, ისწავლებოდა „რიტორობა“, დრამატული ხელოვნება, არსებობდა „პოეტიკის“ კლასი, სადაც ბავშვები ეუფლებოდნენ დეკლამაციასა და სიტყვიერების თეორიას. თეატრალური სწავლების ტრადიცია გაგრძელდა მოგვიანებითაც, მე-19 საუკუნის 40-იან წლებში, როდესაც თეატრალური სკოლები არ არსებობდა, საზოგადო მოღვაწე და თეატრის დამაარსებელი გიორგი ერისთავი სცენისმოყვარე მსახიობებს არაფორმალურად ლექციებს უტარებდა, სათეატრო ხელოვნების შესახებ. მე-19 საუკუნის 60-იან წლებში, მუდმივმოქმედი პროფესიული თეატრის დაარსების (1879) შემდეგ, აუცილებელი გახდა სამსახიობო კადრების მომზადება. 1912 წელს დრამატული საზოგადოების წესდებაში ხაზგასმით აღინიშნა თეატრალური კურსების ჩამოყალიბების აუცილებლობა.

მე-20 საუკუნის დასაწყისში, რეჟისურის პროფესიის განვითარებასთან ერთად, თბილისში შეიქმნა

ცალკეული დრამატული სტუდიები. ევროპიდან ჩამოსულმა გიორგი ჯაბადარმა 1918 წელს დააარსა თეატრ-სტუდია, ხოლო მისი დაშლის შემდეგ, 1922 წლიდან მუშაობა დაიწყო აკაკი ფალავას სტუდიამ, რომლის საფუძველზეც საბოლოოდ სათეატრო ინსტიტუტი ჩამოყალიბდა (1923). სტუდიები არსებობდა შოთა რუსთაველისა და კოტე მარჯანიშვილის სახელობის თეატრებშიც. მათი მუშაობის შესახებ ძალიან მცირე ინფორმაციას გვხვდება მეტყველებით მემუარულ ლიტერატურასა თუ თეატროლოგთა შრომებში, ეს ეხება განსაკუთრებით მარჯანიშვილის თეატრთან არსებულ სასწავლებელს (თეატრის მუზეუმსაც არ გააჩნია სტუდიური ცხოვრების ამსახველი მასალები). ამ თვალსაზრისით, განსაკუთრებულ ღირებულებას იძენს ეროვნულ არქივში დაცული თითოეული დოკუმენტი, რომელიც საინტერესო ინფორმაციას გვაწვდის სტუდიური მუშაობის შემოქმედებით პროცესზე, სწავლების მეთოდოლოგიაზე, სასწავლო გეგმებსა თუ პედაგოგთა საქმიანობაზე. ამგვარად, საკითხის განხილვისას, მნიშვნელოვანია ორი ძირითადი ასპექტის გამოყოფა - სტუდიის შემოქმედებითი მუშაობა და სტუდიის საორგანიზაციო მხარე, რომელიც სტუდიას ეხმარებოდა კვალიფიციური განათლების წარმართვაში.

კოტე მარჯანიშვილი ჯერ კიდევ ცოცხალი იყო 1931 წელს, როდესაც თეატრთან სტუდია ჩამოყალიბდა. სტუდიამ თავისი არსებობის განმავლობაში (1931-1939) საკმაოდ რთული გზა განვლო. უდისციპლინობა თუ ფინანსური პრობლემები აფერხებდა შემოქმედებით პროცესს. თავდაპირველად სტუდია 2-წლიანი იყო და არ გააჩნდა სასწავლო გეგმა და ხარჯთაღრიცხვა, ის თეატრის შემოსავალზე იყო დამოკიდებული. მეცადინეობაც ხშირად ცდებოდა და თუ ტარდებოდა, მხოლოდ 2-3 საათით, ისიც წლის მანძილზე ნოემბრიდან აპრილამდე. მასწავლებლებიც თვეობით ხელფასს ვერ იღებდნენ, სტუდიელები არც საცხოვრებელი ბინით იყვნენ უზრუნველყოფილნი და არც სტიპენდია გააჩნდათ. სტუდიას სახელი ჰქონდა გატეხილი და ამის გამო მისაღებ გამოცდაზე ისეთი ახალგაზრდები მიდიოდნენ, რომლებიც ვერსად ახერხებდნენ ჩაბარებას. სტუდიის ხელმძღვანელებსაც (უშანგი ჩხეიძე, მიხეილ ლორთქიფანიძე, ვასო ყუშიტაშვილი) უჭირდათ საქმის გაძლოლა, ვინაიდან სტუდიას დაფინანსება არ ჰქონდა. თუ სტუდია მანაც ახერხებდა უკეთესი პირობების მოლოდინში რამდენიმე თვით სწავლების პროცესის წარმართვას, ეს უნდა მიეწეროს მსახიობების - ელენე დონაურის, ბაბო გამრეკელის, ვერიკო ანჯაფარიძის, მიხეილ ლორთქიფანიძის, გივი ჯაფარიძისა და რეჟისორ ვასო ყუშიტაშვილის ენერგიულ მუშაობას.

ვასო ყუშიტაშვილი ახალი დაბრუნებული იყო უცხოეთიდან, როდესაც მარჯანიშვილის თეატრში დაიწყო მუშაობა, პირველივე დადგმებიდან ცხადი გახდა მისი სარეჟისორო ესთეტიკა. თავის სპექტაკლებში ის ქმნიდა რეალისტურ ატმოსფეროს, სცენურ სინამდვილეს, უარყოფდა ფორმალისტურ ძიებებს, ვერ იტანდა ყალბ პათოსსა და პათეტიკას, არ იყენებდა სცენურ ეფექტებს, მისთვის მთავარი იყო გმირის შინაგანი ბუნების ჩვენება, ბუნებრივი მეტყველება. რეალისტური სპექტაკლების დადგმით, მან მარჯანიშვილის ტრადიციები გააგრძელა. ყუშიტაშვილი აღნიშნავდა: „ჩვენ ვიცით თეატრალობის, სცენურ ფორმათა გრანდიოზულობის ფასი, ვიცით და ვცდილობთ, შევინარჩუნოთ ის ტრადიციები, რომელიც დანერგა კონსტანტინე მარჯანიშვილმა...“¹

ვასო ყუშიტაშვილი 1919 წლიდან საზღვარგარეთ,

ევროპასა და აშშ-ში მოღვაწობდა, სადაც არაერთი ცნობილი სპექტაკლი (მოლიერის „ჟორჟ დანდენი“, არისტოფანეს „ფრინველები“, გოლდონის „მარაო“, ამ უკანასკნელს ანდრე ანტუანმა რეცენზია მიუძღვნა და სხვა) ჰქონდა დადგმული. ის მუშაობდა ანდრე ანტუანის, ჟორჟ პიტოევის, დე ლაკრის სახელმძღვანელო თეატრებში. ამ პერიოდს უკავშირდება მისი დაახლოება ფრანგ მსახიობსა და რეჟისორ შარლ დულენთან, რომელთან ერთადაც პარიზში „ატელიეს“ თეატრი დააარსა. ამდენად, როდესაც ვასო ყუშიტაშვილი საქართველოში დაბრუნდა (1933), მას უკვე მდიდარი სარეჟისორო გამოცდილება გააჩნდა. აღსანიშნავია ისიც, რომ პარიზის „ანტუანის“ თეატრში მუშაობის დროს (1919), თეატრის ხელმძღვანელმა ფირმენ ჟენიემ, ვასო ყუშიტაშვილის რჩევით, სტუდია გახსნა, სადაც სამსახიობო ოსტატობას თავად ყუშიტაშვილი ასწავლიდა. პედაგოგობის გარდა, ყუშიტაშვილი სტუდიაშიც სწავლობდა. მას მოსკოვის ვერა კომისარჟევსკაიას სახელმწიფო თეატრალური სასწავლებელი ჰქონდა დამთავრებული. ამდენად, კარგად იცნობდა სტუდიური სწავლების სპეციფიკას.

1934 წელს, როდესაც ვასო ყუშიტაშვილი კოტე მარჯანიშვილის თეატრში მიიწვიეს, მარჯანიშვილი რამდენიმე თვის გარდაცვლილი იყო, ხოლო სტუდია სამი წლის შექმნილი. თეატრში მუშაობასთან ერთად, ვასო ყუშიტაშვილი დიდ დროს უთმობდა სტუდიურ საქმიანობას, კოტე მარჯანიშვილის მსგავსად, მასაც უყვარდა ახალგაზრდებთან ურთიერთობა.

კოტე მარჯანიშვილის გარდაცვალების შემდეგ, 1934-35 წლის სეზონში, თეატრი მძიმე მდგომარეობაში აღმოჩნდა - თავი იჩინა უდისციპლინობამ, გაჩნდა დაჯგუფებები, წამყვან მსახიობებს უნდოდათ საკუთარი რეპერტუარი ჰქონოდათ, რეჟისორებს კი თეატრის ხელმძღვანელობა, რაც საბოლოოდ უარყოფით გავლენას ახდენდა თეატრის ცხოვრებაზე.

ამ პერიოდში კიდევ ერთხელ დაისვა მარჯანიშვილის თეატრის რუსთაველის სახელობის თეატრთან შეერთების საკითხი. ამ გაერთიანების წინააღმდეგი იყო რუსთაველის თეატრის ხელმძღვანელი ალექსანდრე ახმეტელი, საბედნიეროდ, არც საზოგადოებამ დაუჭირა მხარი ამ ინიციატივას. ამ დროს თეატრის რეპერტუარში იყო ძველი სპექტაკლები („ჰოპლა,

¹ შალუტაშვილი, თეატრალური, 1993, გვ. 82.

ჩვენ ვცოცხლობთ“, „ურთელ აკოსტა“, „კაკალ გულში“, „მუნჯები ალაპარაკდნენ“ და სხვა), საჭირო იყო თეატრში ახალი ცვლილებების შეტანა და მდგომარეობის გამოსწორება.

თეატრში, შემოქმედებითი მუშაობის გაჯანსაღების მიზნით, ქვეყნის ხელმძღვანელმა ორგანოებმა 1935 წლის აგვისტოში დირექტორად და სამხატვრო ხელმძღვანელად დანიშნეს რეჟისორი დოდო ანთაძე, რომელიც ამ დროისთვის თეატრიდან იყო წასული. მისი თავმჯდომარეობით შეიქმნა სარეჟისორო კოლეგია (უშანგი ჩხეიძე, ვასო ყუშიტაშვილი, გიორგი ჟურული, შალვა ლამბაშიძე, დავით კაკაბაძე, გრიგოლ სულიაშვილი). შეიმუშავეს „სარეჟისორო კოლეგიის დებულება, რომლის ავტორი დიმიტრი ჯანელიძე იყო. დებულება ითვალისწინებდა მარჯანიშვილის მიერ შექმნილი თეატრის შემოქმედებითი სახის შენარჩუნებას და, ამავე დროს, ამ სახის ახალ მოთხოვნათა შესაბამის განვითარებას“.²

თეატრის მუშაობის გარდა, ხელოვნების საქმეთა სამმართველოს მითითებით, ყურადღება მიექცა სასცენო კადრების აღზრდის საქმეს. შეიცვალა სტუდიური მუშაობის სისტემაც. (სტუდიის დირექტორი და სალიტერატურო ნაწილის გამგე იყო თეატრმცოდნე დიმიტრი ჯანელიძე, სასწავლო ნაწილის გამგე - მსახიობი ბაბო გამრეკელი). წინა წლებისგან განსხვავებით, ბევრი რამე სასიკეთოდ შეიცვალა. პირველ რიგში სწავლება 4-წლიანი გახდა, აქედან გამომდინარე გაიზარდა დაფინანსების წესიც, რომელსაც სახელმწიფო უზრუნველყოფდა. სტუდიელებს დაენიშნათ სტიპენდიები, სცენაზე გამოსვლის შემთხვევაში იღებდნენ ჰონორარს.

სტუდიის სასწავლო გეგმაში შედიოდა ისეთი საგნები, რომლებსაც დღესაც სწავლობენ თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის სამსახიობო ფაკულტეტის სტუდენტები. სტუდიური მუშაობა მიმდინარეობდა მასწავლებელთა მიერ დამუშავებული პროგრამებისა და სახელმძღვანელოების დახმარებით. შემორჩენილი მასალებიდან ჩვენთვის ცნობილია საგანთა რაოდენობაც და იმ პედაგოგთა ვინაობა, რომლებიც 4 წლის განმავლობაში სტუდენტებთან მუშაობდნენ. მაგალითად, რიტმიკისა და პლასტიკის გაკვეთილებს ატარებდა ბარბაღე ბეგთა-ბეგოვა; ეთნოგრაფიულ ქართულ

ცეკვას - ჯანო ბაგრატიონი; მხატვრული კითხვას ასწავლიდა ელენე დონაური; გრიმს - მსახიობი მიხეილ ჯაფარიძე, იმპროვიზაციისა და ნაწყვეტების გაკვეთილებს - რეჟისორი ვასო ყუშიტაშვილი; ქართული თეატრის ისტორიას კითხულობდა დიმიტრი ჯანელიძე; ხელოვნების ისტორიას - ასპირანტი ვახტანგ ბერიძე; ანტიკური და დასავლეთ ევროპის თეატრის ისტორიას - ფატი გოკიელი და ასე შემდეგ. პედაგოგებიც დიდი ინტერესითა და მონდომებით მუშაობდნენ. სტუდენტი, რომელიც არ სწავლობდა და ჩამორჩენილად მიიჩნეოდა, სტუდიიდან ირიცხებოდა.

სტუდია ამავე დროს ზრუნავდა, რომ ფაბრიკა-ქარხნებისა და კოლმეურნეთა დრამატულ წრეებში მომუშავე ნიჭიერ ახალგაზრდებს გასჩენოდათ სურვილი, მიეღოთ პროფესიული განათლება. ამ კუთხით მარჯანიშვილის თეატრთან არსებულმა სტუდიამ თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის დრამატიკული ფაკულტეტის სტუდენტები, რომლებსაც საშუალება მისცეს, მარჯანიშვილის თეატრის სტუდიაში ესწავლათ. მნიშვნელოვანი იყო ისიც, რომ სტუდია ზუგდიდის რაიკომთან და რაიალმასკომთან შეთანხმებით, ვალდებულებას კისრულობდა, სამი წლის განმავლობაში აღებარდა მსახიობთა კადრები ზუგდიდის თეატრისთვის. ეს ტრადიცია შემდგომ თეატრალურ ინსტიტუტშიც არსებობდა, როდესაც რაიონული თეატრებისთვის მიზნობრივი ჯგუფები იქმნებოდა.

1936 წლის მარტიდან სტუდია იქცა სახელმწიფო სასწავლო დაწესებულებად, რაც გულისხმობდა ფინანსურ უზრუნველყოფას. მიუხედავად ამისა, სტუდიას გააჩნდა რამდენიმე მნიშვნელოვანი პრობლემა: ეს იყო უბინაობა, სტაბილური გარემოს, ანუ შენობის არარსებობა, სადაც გაკვეთილები ჩატარდებოდა. თუმცა, გეგმით იყო გათვალისწინებული შენობის რეკონსტრუქცია და სტუდიისთვის საჭირო ფართის გამოყოფა. მეცადინეობა ხშირად თეატრის ფოიეში მიმდინარეობდა, ვინაიდან თეატრის სცენა დაკავებული იყო სხვადასხვა ღონისძიებებით.

სტუდიაში არსებობდა სასწავლო პრაქტიკა. ეს ეხებოდა მესამე კურსელებს, რომლებიც დაკავებული იყვნენ სპექტაკლში, როგორც თანამშრომლები. მათ საქმიანობას მეთვალყურეობას უწევდა თეატრის მიერ დანიშნული ხელმძღვანელი. თეატრის ხელმ-

² ანთაძე, დღეები, 1971, გვ. 520.

ძღვანელობა, სტუდიის დირექტორი და სარეჟისორო კოლექციის წევრები, სისტემატურად ამოწმებდნენ სტუდიელებს, ესწრებოდნენ პრაქტიკულ მეცადინეობებს, სასწავლო პროცესი მუდმივად განიხილებოდა პედაგოგიური საბჭოს სხდომებზე.

თუ ადრე სტუდიელებს არც ერთი საჩვენებელი წარმოდგენა არ ჰქონდათ, ახალი წესის მიხედვით, ისინი ვალდებული იყვნენ, საჯაროდ გამოსულიყვნენ სცენაზე. საბედნიეროდ, შემონახულია 1935-36 სასწავლო წლის ბროშურა, რომელიც სტუდიური მუშაობის თვალსაჩინო მაგალითს წარმოადგენს. მაგალითად, 1935-36 წლის სასწავლო წელს სტუდიელებმა ითამაშეს ლოპე დე ვეგას „ცხვრის წყაროს“ ნაწყვეტები, ხოლო პირველი სადიპლომო სპექტაკლი გამოუშვეს მოლიერის კომედია „ძალად ექიმი“, რომელიც ფრანგულიდან სპეციალურად თარგმნა ამავე სტუდიის პედაგოგმა ფატი გოკიელმა. მარჯანიშვილის თეატრის დირექციამ თავიდანვე გადაწყვიტა, რომ სპექტაკლი, წარმატების შემთხვევაში, თეატრის რეპერტუარში შეეტანათ. ჩატარდა დაახლოებით 70 რეპეტიცია. „ძალად ექიმის“ პრემიერა 1936 წლის 26 დეკემბერს გაიმართა.

ამ სპექტაკლს სტუდიისთვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა, ეს იყო პირველი საჯარო ჩვენება, რომელიც სათეატრო სასწავლებლის ერთგვარ შემაჯამებელ ანგარიშს წარმოადგენდა, რაც პასუხისმგებლობას აკისრებდა შემოქმედებით კოლექტივს. დამდგმელმა რეჟისორმა ვასო ყუშიტაშვილმა თეატრის მოლოდინი გაამართლა. პრესაშიც დადებითი მოსაზრებები გამოითქვა. პირველ რიგში რეჟისორს მოუწონეს პიესის არჩევანი, ვინაიდან კლასიკური კომედია ახალგაზრდა მსახიობებს საკუთარი ნიჭის გამოვლენის საშუალებას აძლევდა. მოლიერის მახვილი დიალოგები, კომედიური სიტუაციები ცოცხლად, ტემპში განვითარებული მოქმედება მსახიობთა ოსტატობის აღზრდის თვალსაზრისით კარგ მასალას წარმოადგენდა. რეჟისორმა ვასო ყუშიტაშვილმა თავად ისაუბრა საკუთარი არჩევანის შესახებ: „[...] მოლიერის შემოქმედებას... უაღრესად დიდი აღზრდელი მნიშვნელობა აქვს. მოლიერის სცენიური განსახიერება რთული, ღრმა, მაგრამ ყოველთვის

მადლიანი და სასარგებლო ამოცანაა ახალგაზრდა მსახიობისთვის, რომლებმაც მოლიერის კომედიური მხატვრული ფორმის განსახიერებისთვის უნდა გაამდიდროს თავისი სცენური ხერხების მარაგი და აღიჭურვოს ამ სტილის შესაბამისი ოსტატობით“.³

ამგვარად, რეჟისორმა ყუშიტაშვილმა გამოხატა პიესის თეატრალური ბუნება, მისი სოციალური აზრი და მნიშვნელობა, მოლიერისთვის დამახასიათებელი სასიყვარულო ხრიკები, ხუმრობა, ხალხურობა, სატირა, მწვავე დაცინვა. სპექტაკლმა მაყურებლის მოწონება და რეცენზენტთა ქება დაიმსახურა, ჩანდა, რომ სტუდიამ შეძლო შესამჩნევი კადრების აღზრდა. სპექტაკლში გამოვლინდა ნიჭიერი ახალგაზრდა თაობის მუშაობა (მარო ჩხეიძე - მარტინა, ვახო შახელი - ვალერი, შალვა გვიციხე - ლუკა, მარგო კოკაია - ლუცინდა, ვარლამ ძაგნიძე - ლეანდრი, ილია მათი-აშვილი - მოხუცი გლეხი, გიორგი ნაკაიძე - რობერტი, იოსებ ქუთათელაძე-ჟერონტი, ქსენია დოლიძე-ჟაკლინა და სხვა). მათ შორის განსაკუთრებით გამოირჩეოდნენ სტუდიელები შოთა პირველი და ქსენია დოლიძე. რეცენზენტის მოსაზრებით,⁴ შოთა პირველი სგანარელის როლში მოსულელო, მძიმე, ფიზიკურად და მორალურად აუტანელ ტიპს წარმოადგენდა. ქსენია დოლიძის მიერ შექმნილი ჟაკლინას სახე კი სავსე იყო ცხოველმყოფელი ხალხური იუმორის მიმზიდველი უბრალოებით, ბუნებრიობით და, ამავე დროს, თეატრალობის ელემენტებით. განსაკუთრებით საინტერესოა მარჯანიშვილის სახელობის სტიპენდიანტის, მეოთხე კურსის მსმენელის, მარო ჩხეიძის მოგონება, რომელიც ვასო ყუშიტაშვილთან მუშაობის შესახებ გამოთქვამს თავის მოსაზრებას: „დიდი შიშით და კრძალვით მოგვიდოდა ხელი ჩემი როლის - მარიას - დამუშავებას, ცვდილობდი, როლში მოცემულ მდგომარეობებსა და განწყობილების მსგავსი რამ ჩემს საკუთარ ცხოვრებაში აღმომეჩინა, ანდა, ჩემ ნაცნობ გარემოში მომეძებნა... ხშირად ვფიქრობდი და ხშირად აცრემლებული შევჩერებულვარ რეპეტიციის დროს, მაგრამ რეჟისორის სათუთი და იმედმომცემი დგომა ჩვენი მუშაობისადმი კვლავ მაიძებდა, ისევ მაქვებდა, ახალ ენერჯიას მმატებდა...“.⁵

სპექტაკლი რეალისტური ხერხებითა და მხატვ-

3 ყუშიტაშვილი, რატომ, კომუნისტი, #3, 1937.

4 იქვე.

5 ჩხეიძე, მოგონებები, ახალგაზრდა კომუნისტი, #3, 1937.

რული სისადავით იყო დადგმული, რაც მეტყველების კულტურაშიც აისახა. ამის შესახებ რეცენზენტი აღნიშნავდა: „მარჯანიშვილისაგან დანერგილ მეტყველების კულტურას ეტყობა, თეატრი ამდიდრებს და თან ძალაც ყოფნის, რომ შეინახონ, მომავალ თაობას გადასცენ“.⁶

სპექტაკლს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას სძენდა ელენე ახვლედიანის სცენოგრაფია, აღინიშნა, რომ დეკორაციები გემოვნებითა და უბრალოებით იყო გაკეთებული, სცენა არ იყო გადატვირთული ზედმეტი საგნებით, კოსტიუმები კი „მოხდენილი და ტიპური“ ყოფილა. აღნიშნული მოსაზრება ძალზე ზოგადია, თუმცა არც მარჯანიშვილის თეატრში შემორჩენილი პერსონაჟთა ორიოდ ფოტო გვიქმნის მათ ჩამოშლულბაზე წარმოდგენას.

მოლიერის პიესის წარმატებულმა დადგმამ სტუდიას პოპულარობა მოუტანა საზოგადოებაში, სტუდიელები კი ოპტიმიზმით აღავსო. სრულიად ცხადი გახდა, რომ სტუდიას შეეძლო სამსახიობო კადრების მომზადება, ვინაიდან შემოქმედებითი მხარე პროფესიონალთა ხელში იყო. მიუხედავად ამისა, სირთულეები კვლავაც არსებობდა. საორგანიზაციო და ფინანსური საკითხები არ გახლდათ მოგვარებული. სტუდიის დაარსებიდან ბევრი რამე სასიკეთოდ შეიცვალა, მაგალითად, თუ თავიდან სტუდიას ხარჯთაღრიცხვაც არ ჰქონდა და მხოლოდ თეატრის სალაროს შემოსავალზე იყო დამოკიდებული, 1937-1938 წლისთვის პროგრესი აშკარად თვალშისაცემი გახდა (მათ უკვე გააჩნდათ საკუთარი ბიუჯეტი 236.000 მანეთი).⁸ მიუხედავად ამისა, ბევრი ხარვეზი არსებობდა. ის, რომ ამ სასწავლო წელს სტუდიამ ხუთი დირექტორი გამოიცვალა, არ მეტყველებდა მის გამართულ მუშაობაზე. („1937 წლის 1-ელი სექტემბრიდან 15 ოქტომბრამდე იყო დოდო ანთაძე; 15 ოქტომბრიდან 7 ნოემბრამდე - ბუჯიაშვილი (დოკუმენტში, სახელი არ არის მითითებული); 7 ნოემბრიდან 1938 წლის 29 იანვრამდე დირექტორის მოვალეობას ასრულებდა ივანე გვინჩიძე. 23 იანვრიდან 26 აპრილამდე - ტერენტი მჭედლიძე; 26 აპრილიდან დირექტორად დაინიშნა

შალვა ღამბაშიძე“.⁹). ამის გარდა, კვლავ მოუწესრიგებელი იყო შენობის საკითხი. მეცადინეობისთვის პედაგოგები სხვადასხვა ადგილს (მაგალითად, სკოლის შენობა) ირჩევდნენ. ბევრი პედაგოგი სტუდიიდან დაითხოვეს, მაგრამ რისთვის, ეს არ არის ცნობილი, თუმცა, ზოგიერთი მათგანის დაბრუნება ისევ მოუწიათ. ამ დროისთვის სტუდიაში მუშაობდა ვასო ყუშიტაშვილი, რომელიც პირველად მეორე კურსელებს სამსახიობო ოსტატობას ასწავლიდა, მე-3 და მე-4 კურსელები იმავე საგანს მარჯანიშვილის თეატრის რეჟისორთან, სერგო ჭელიძესთან ეუფლებოდნენ. ელენე დონაური ასწავლიდა მეტყველებას: სახასიათო და ევროპული ცეკვის მასწავლებლად მიწვეული იყო ოპერისა და ბალეტის სოლისტი ვიქტორ ენისი და ასე შემდეგ. ბევრი სტუდენტი გარიცხეს დისციპლინის დარღვევისა და გაკვეთილების გაცდენისთვის, ასევე „პროფუვარგისობის“ გამო.

ამ დროისთვის სტუდიას ჰყავდა 71 სტუდენტი, აქედან 7 ქალი. ქალების სიმცირე, როგორც დოკუმენტებშია განმარტებული, განაპირობა იმან, რომ სტუდიას არ ჰქონდა საერთო საცხოვრებელი.

მოლიერის გარდა, მარჯანიშვილის თეატრის რეპერტუარს სტუდიელთა ძალებით შექმნილი კიდევ რამდენიმე სპექტაკლი შეემატა. ყუშიტაშვილმა ამჯერადაც კლასიკას მიმართა და ალექსანდრე პუშკინის „მოცარტი და სალიერი“ (პრემიერა შედგა 1937 წლის 26 თებერვალს) დადგა. ერთი წლის შემდეგ გაზეთი „კომუნისტი“ საზოგადოებას ამცნობდა მარჯანიშვილის თეატრში მორიგი პრემიერის შესახებ. „თეატრთან არსებული სათეატრო სასწავლებლის კურსდამთავრებულთა სადიპლომო სპექტაკლი ძმები ტურ და შეინინის „პირისპირ“, რომელიც დადგა რეჟისორმა სერგო ჭელიძემ. (სპექტაკლი 3 მოქმედებისა და 9 სურათისაგან შედგება (მხატვარი კლარა კვესი), პრემიერა 1938 წლის 10 მაისს გაიმართა.¹⁰

სტუდიური სპექტაკლები ამჯერადაც თეატრის რეპერტუარში იყო ჩასმული, რაც ნიშნავდა იმას, რომ თეატრის ხელმძღვანელობა (ამ დროისთვის შალვა ღამბაშიძე), მხარდაჭერასთან ერთად, სტუდიელთა

6 კომუნისტი, #3, 1937.

7 იქვე.

8 საქართველოს უახლესი ისტორიის ცენტრალური არქივი, ფონდი 57, ანაწერი 1, საქმე 52, ფურც. 3.

9 იქვე, ფურც. 4.

10 კომუნისტი, #105, 1938.

ნამუშევარს მაღალ შეფასებას აძლევდა. მართალია, სამსახიობო კადრებს მარჯანიშვილის თეატრთან არსებული სტუდია ამზადებდა და მათ ამავე თეატრის სცენაზე უწევდათ გამოსვლა, მაგრამ კურსდამთავრებულებს ნებისმიერ თეატრში შეეძლოთ მუშაობა.

ამგვარად, ჩემს ხელთ არსებული დოკუმენტების საფუძველზე შეგვიძლია დავასკვნათ:

1. საორგანიზაციო თუ შემოქმედებითი სიძნელების მიუხედავად, სტუდია კვალიფიკაციურ კადრებს ამზადებდა;
2. სტუდიას ჰქონდა სასწავლო პროგრამა, ხარჯთაღრიცხვა, ფინანსები, სავალდებულო საგნები, რასაც თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტშიც ასწავლიან;
3. სტუდიური მუშაობა მარჯანიშვილის თეატრის განუყოფელი ნაწილი იყო, სტუდიელები თეატრის სპექტაკლებშიც იყვნენ ჩართული, რაც დამწყებ მსახიობს გარკვეულ გამოცდილებას მატებდა;
4. სტუდიური სპექტაკლები მარჯანიშვილის თეატრის რეპერტუარში იყო შეტანილი, რასაც ახალგაზრ-

დებისთვის დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა;

1939 წელს სტუდიამ მუშაობა შეწყვიტა, როდესაც აკაკი ფალავას სტუდიის საფუძველზე 1939 წელს სათეატრო ინსტიტუტი ჩამოყალიბდა, მარჯანიშვილის თეატრთან არსებული სასწავლებელი სახელმწიფო თეატრალურ ინსტიტუტს შეუერთდა. გაზეთ „კომუნისტი“ აკაკი ფალავა წერდა: „სტუდენტთა კონტინგენტი განსაზღვრულია 120 მსმენელით. სწავლის კურსი ოთხწლიანია. მეორე, მესამე და მეოთხე კურსები შევსებული იქნებიან რუსთაველისა და მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის ყოფილ სტუდიათაგან სპეციალური შერჩევით, ხოლო პირველ კურსზე ახალი მიღება იქნება“.¹¹

მარჯანიშვილის სახელობის თეატრთან არსებულმა სტუდიამ დიდი წვლილი შეიტანა სამსახიობო კადრების მომზადებისა და სამსახიობო ხელოვნების განვითარების საქმეში, რაც გავლენას ახდენდა სათეატრო პროცესებზე. მარჯანიშვილის თეატრის სტუდიაც ერთი რგოლი იყო ამ საერთო პროცესებისა, რასაც სათეატრო ხელოვნების სწავლება ჰქვია.

ბამოყენებული ლიტერატურა:

- ანთაძე დ., დღეები ახლო წარსულია, თბ., 1971.
- გაჩეჩილაძე გ., სცენის ახალგაზრდა ოსტატები, ახალგაზრდა კომუნისტი #15, 1937.
- კომუნისტი, #105, 1938.
- საქართველოს უახლესი ისტორიის ცენტრალური არქივი, ფონდი 57, ანაწერი 1, საქმე 52.
- ფალავა აკ., სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტი, კომუნისტი, #197, 1939.
- შალუტაშვილი ალ., თეატრალური წერილები, პიესები, მოთხრობები, პუბლიცისტიკა, თბ., 1993.
- შ.ბ. (გაზეთში დაშიფრულია ავტორი), საბჭოთა თეატრის ახალი კადრები, კომუნისტი, #3, 1937.
- ჩხეიძე მ., მოგონებები, ახალგაზრდა კომუნისტი, #3, 1937.
- ყუშიტაშვილი ვ., რატომ ავირჩიეთ მოლიერი, კომუნისტი, #3, 1937.

¹¹ ფალავა, სახელმწიფო, კომუნისტი, #167, 1939.

KOTE MARJANISHVILI'S STUDIO AND ITS ROLE IN THE 1930s ARTISTIC SPACE

Maya Kiknadze

Keywords: acting resources, Vaso Kushitashvili, repertoire, learning process, Molière

This essay offers a characteristic of the studio at Kote Marjanishvili Theater as a center of theater education. However, the author also touches on some of the matters pertaining to the history of theater education in Georgia in general and encompasses the period from the 18th century to 1939, marking the second period in the development of the Institute of Theater. The paper probes into the roots of theatrical education—namely the so-called school theaters run by the Tbilisi and Telavi Seminaries in the 18th century, and the Giorgi Eristavi Theater period in the 19th century—and focuses on the studios operating in the 20th century, such as Valerian Gunia's and Lado Meskhishvili's drama courses, and the Jabadari and Paghava Studios, paying special attention to the Marjanishvili Studio as a formidable hub of theater education in the 1930s.

Accounts regarding theater education in Georgia date back to as early as the 1760s when, during rule of King Erekle II, a new genre known as school theater emerged at the Tbilisi and Telavi Seminaries in 1755 and 1782, respectively. Besides theological disciplines, these seminaries offered courses in rhetoric and dramatic arts alongside classes in poetics for students to master declamation and literary theories. The tradition of theater education continued in the 1840s. With no schools of theater in place, Giorgi Eristavi, a public figure and the founder of Georgian theater, delivered informal lectures on the art of theater for actors interested in stage performance. In the 1860s, after the establishment of a permanent professional theater, it became necessary to prepare acting resources. In 1912, the Charter of the Drama Society clearly emphasized the need to establish theater courses.

Alongside the development of the profession of a theater director in the early 20th century, individual drama studios were established in Tbilisi. In 1918, Giorgi Jabadari, on his return from Europe, founded a theater/studio. After its dissolution in 1922, the Akaki Paghava Studio took up the torch eventually to serve as the foundation for the Institute of Theater in 1923. Studios operated at Shota Rustaveli and Kote Marjanishvili Theaters as well. Scarce information about their work is found in memoirs and discipline-specific works about theater. This is

especially true of the school operating at Marjanishvili Theater—even the theater's museum had no materials illustrating the life of the studio. In this regard, especially important is each document preserved at the National Archives and providing exciting information about the creative process, teaching methodologies, curricula, and teachers' activities of the studios. Thus, when discussing the matter at hand, two aspects must be pointed out: 1) the creative work at the studio, and 2) the organizational side of the studio designed to assist the delivery of quality education.

Kote Marjanishvili was still alive when, in 1941, a studio was established at the theater. Throughout its existence in 1931–1939, the studio covered a rocky path. Lack of discipline and financial issues undermined the creative process. At first, the studio offered two-year courses, with no curriculum or budgeting. The studio depended on the theater's revenues. Classes, which were often cancelled, lasted only 2–3 hours, just from November to April. Teachers were not paid in the course of months, and students were not provided with accommodation or stipends. Because of the studio's poor reputation, its admission seekers included those who otherwise had no chance of enrolling in other schools of higher education. Even the studio's heads—including Ushangi Chkheidze, Mikheil Lortkipanidze, and Vaso Kushitashvili—found it hard to run the establishment because of the lack of fi-

nancing.

Even when the studio somehow managed to deliver classes more or less decently, this must be credited to the tireless efforts of actresses and actors Elene Donauri, Babo Gamrekeli, Veriko Anjaparidze, M. Lortkipanidze, Givi Japaridze, and director Vaso Kushitashvili”

Immediately on his return from abroad, Vaso Kushitashvili landed a job at Marjanishvili Theater. His directorial aesthetics became evident in his earliest performances. In his shows, Kushitashvili created a realistic atmosphere, scenic truthfulness, and rejected formalistic searches, abhorring false pathos and emotional appeals, avoiding gimmicks onstage. Instead, he prioritized showing the inner nature of characters and their natural speech. By staging realistic plays, his work was a continuation of Marjanishvili’s realistic traditions. Kushitashvili pointed out that “we know the value of theatricality and the magnitude of scenic forms, and we are striving to preserve the traditions introduced by Konstantine Marjanishvili” (შალუტაშვილი:1993, 82).¹

Since 1919, Vaso Kushitashvili worked abroad, staging such famous plays in Europe and the US as *George Dandin* by Molière, *The Birds* by Aristophanes, *The Fan* by Goldoni, to which André Antoine dedicated a review, and others. He worked for the prominent theaters under André Antoine, Georges Pitoëff, and De La Criée. In that period, he befriended French actor and director Charles Dullin. Together, they established the Théâtre de l’Atelier in Paris. Thus, when Vaso Kushitashvili returned to Georgia in 1933, he already had vast directorial experience to his credit. Notably, in 1919, while working at Théâtre Antoine in Paris, the theater’s manager, Firmin Gémier, opened a studio on Vaso Kushitashvili’s advice. The Georgian director personally taught acting at the studio. Besides pedagogy, Kushitashvili took courses himself, having graduated from Vera Komissarzhevskaya Theater School. Thus, he was quite familiar with the specifics of theater education.

Vaso Kushitashvili was invited to Kote Marjanishvili Theater in 1934. Marjanishvili had died a few months earlier, and the studio had been operating for three years. Alongside working in the theater, Kushitashvili invested much time in studio work. Similar to Kote Marjanishvili,

he loved to interact with young people.

Throughout the 1934–1945 season, i.e. after the death of Kote Marjanishvili, the theater found itself in dire straits. Lack of discipline made its presence known. Dissenting groups emerged, with the lead actors demanding their own repertoire, while the directors tried to run the theater, ultimately to undermine the establishment’s life.

In that period, the issue of merging Marjanishvili Theater with Rustaveli Theater was raised once again. Alexandre Akhmeteli, the head of Rustaveli Theater, was against this merger. Fortunately, the public too went against this initiative. At that time, the theater’s repertoire featured old plays—such as *Hoopla*, *We Are Alive*, *Uriel Acosta*, *Walnut Kernel*, *The Mute Are Speaking*, and others—so change was in order to improve the situation.

To upgrade the creative work at the theater, the country’s authorities, in August 1935, appointed director Dodo Antadze, who had previously left the theater, as manager and artistic director. Under his chairmanship, a directorial college was created to include Ushangi Chkheidze, Vaso Kushitashvili, Giorgi Zhuruli, Shalva Ghambashidze, Davit Kakabadze, and Grigol Suliashvili. “The Directorial College’s Charter, authored by Dimitri Janelidze, was adopted. The charter envisaged maintaining the creative side of the theater established by Marjanishvili and, at the same time, ensuring development in line with modern requirements” (ანთაძე:1971, 520).²

Besides the theater’s operations, on the instruction of the administration of art affairs, attention was paid to educating human resources for the stage, with theater studies specialist Dimitri Janelidze serving as the studio’s director and head of the literary department, and Babo Gamrekeli as deputy head teacher. Unlike in the previous years, much changed for the better. Firstly, now four-year courses were offered, the reason why rules for state-funding also changed. Stipends were earmarked for studio members, and honoraria were paid per appearance onstage.

The studio’s curriculum was enriched with subjects that are delivered to the students of the department of acting of the Theater and Film University even today. The studio’s work was guided by programs and textbooks developed by professional educators themselves. Surviving

¹ შალუტაშვილი, თეატრალური, 1993, გვ. 82.

² ანთაძე, დღეები, 1971, გვ. 520.

materials identify some of the pedagogues working with students over that four-year period of education. For example, rhythm and plasticity classes were led by Barbale Begta-Begova, ethnic Georgian dance by Jano Bagrationi, spoken word by Elene Donauri, makeup by actor Mikheil Japaridze, improvisation and excerpts by director Vaso Kushitashvili, the history of Georgian theater by Dimitri Janelidze, art history by postgraduate Vakhtang Beridze, the history of classical theater and Western European theater by Pati Gokieli, etc. The pedagogues too worked with excitement and dedication. Slow learners would be expelled.

The studio also worked toward promoting professional education among talented young people from drama clubs operating at factories and collective farms. The studio at Marjanishvili Theater assumed mentorship over the drama club of the Tbilisi State University, and students were selected to attend the studio's classes. Importantly, the studio, in coordination with the Zugdidi regional committee and the executive committee, assumed the responsibility of educating and preparing actors for the Zugdidi Theater in the course of three years. This tradition later continued in the Institute of Theater with target groups created for regional theaters.

In March 1936, the studio transformed into a state educational institution, and that implied financial support. Still, the studio faced a few major issues, such as the absence of a facility for classes. It was planned, however, to reconstruct the studio's building and allocate necessary space as well. Classes were often held in the theater's foyer, because the theater's stage was reserved for sets of different events.

The studio offered practical training/internships to juniors who could work onstage. Their performance would be monitored by a supervisor appointed by the theater who requested long hours and serious work from directors. Both the theater's administration and the studio's director, alongside the members of the directorial college, systematically examined the studio's members, attended practical training. The learning practice was discussed at every meeting of the pedagogical council.

If earlier students held no performance demonstrations, now new rules obligated them to perform publicly onstage. Fortunately, there is a surviving brochure from

the 1935–1936 academic year clearly illustrating the studio's work. In the 1935–1936 academic year, the students performed excerpts from *The Sheep's Well* by Lope de Vega, while rolling out *The Doctor in Spite of Himself*, a comedy by Molière, as their inaugural graduation work. This play was translated from French just for this purpose by Pati Gokieli, the studio's pedagogue. The administration of Marjanishvili Theater decided immediately that, should the show prove successful, it would be included in the troupe's repertoire. About 70 rehearsals were held. The premiere took place on December 26, 1936.

This play was especially important to the studio. It was the first public performance, the theater school's summary report of sorts, one placing formidable responsibility on the shoulders of the creative team. Director Vaso Kushitashvili lived up to the theater's expectations. The press also offered positive feedback. Above all else, the director's choice of the play was commended, because a classical comedy enabled young actors to unlock their talent. Molière's witty dialogues, comical situations and lively, fast-paced action turned out to be excellent material for honing the actors' skills. This is how director Vaso Kushitashvili explained his choice: "Molière's works are extremely important didactically. Bringing Molière to life onstage is always a complex and yet deep, gratifying, and beneficial task for young actors, who must enrich their scenic skills and equip themselves with the mastery corresponding to this style in order to enact Molière's comical artistic form" (კომუნიკატი: 1937).³

In the quote above, director Kushitashvili portrayed the play's theatrical character, social meaning and importance, along with the amorous tropes, witty jokes, folkish nature, satire, heavy mockery characteristic of Molière's. The show was commended by the audience and reviewers. It was clear that the studio had succeeded in raising noteworthy resources. The play revealed the efforts invested by a talented new generation, such as Maro Chkheidze as Martine, Vakho Shakheli as Valère, Shalva Gejidze as Lucas, Ioseb Kutateladze as Geronte, Margo Kokaia as Lucinde, Xenia Dolidze as Jacqueline, Varlam Dzagnidze as Léandre, Ilia Matiashvili as the elderly country person, Giorgi Nakaidze as Robert, and others. The studio's members Shota Pirveli and Xenia Dolidze deserve special mention among them. Accord-

³ კომუნიკატი, 1937 4/1, # 3.

ing to reviewers (კომუნისტი: 1937)⁴, Shota Pirveli as Sganarelle offered a slightly foolish, difficult, physically and morally unbearable type. Then image of Jacqueline portrayed by Xenia Dolidze, on the other hand, was full of lively folk-like humorous attractiveness and simplicity, genuineness, and, at the same time, rich theatrical elements. Especially interesting are the memoirs by Maro Chkhaidze, a senior attendee and Marjanishvili scholarship holder, who describes her experience working with Vaso Kushitashvili: “I took up the role of Martine with fear and trembling. I tried to find something in my own life or my surroundings that would resemble the state of mind and attitude prescribed by the role.... I pondered frequently, and often froze in the middle of a rehearsal with tears in my eyes. But the director’s sensitive and encouraging approach to our work revived my hope, revitalized me, gave me strength....” (ახალგაზრდა კომუნისტი: 1937).⁵

The performance utilized realistic devices and artistic simplicity. And this, along with directorial feats, also reflected in the culture of speech. One of the reviewers pointed out in this regard: “The culture of speech once ushered in by Marjanishvili seems to be enriched further by the theater to last for generations” (კომუნისტი: 1937).⁶

Elene Akhvlediani’s scenography lent special charm to the performance. It was noted (კომუნისტი: 1937)⁷ that the decorations boasted refined taste and simplicity, with the stage not being overcrowded with objects, and the costumes being “cozy and typical.” This opinion is quite generalized. And there are not so much as a couple of photos preserved at Marjanishvili Theater to draw even an overall picture of these costumes.

The successful staging of Molière’s play put the studio in the public spotlight, also filling its members with optimism. It became as clear as day that the studio was quite capable of preparing human resources, because its creative aspect was in the hands of professionals. Still, difficulties persisted. Organizational and financial issues had yet to be regulated. Although much had changed for the better since the studio’s establishment—for example,

if the studio did not have a budget at first, depending solely on the theater’s box office, in 1937–1937 progress was striking, with the studio’s budget making up 236,000 rubles⁸. Nonetheless, many flaws existed. The fact that the studio changed five directors in one academic year—(Dodo Antadze from September 1 to October 15, 1937, Bujashvili from October 15 to November 7, Ivane Gvinchidze from November 6 to January 29, 1938, Terenti Mchedlidze from January 29 to April 26, and Shalva Ghambashidze from April 26⁹—does not speak to its streamlined work. In addition, the issue of a building remained to be solved. Different places, such as school buildings, were chosen for classes. The studio laid off many pedagogues for unknown reasons, though some of them eventually returned. At that time, the studio’s faculty included Vaso Kushitashvili (acting, years 1 and 2), Marjanishvili Theater director Sergo Chelidze (acting, years 3 and 4), Elene Donauri (speech), composer Mikobadze (solfeggio), Tbilisi Opera and Ballet Theater soloist Venis (character and European dance), and others. Many students were expelled for lack of discipline, truancy, and “professional incompatibility.”

At that time, the studio had 71 students, of whom seven were women. As relevant documents explain, the lack of women was due to the studio’s lacking a dorm.

Besides Molière’s play, the repertoire of Marjanishvili Theater was enriched with several other performances thanks to the efforts of the studio’s members. Kushitashvili once again turned to classics and staged *Mozart and Salieri* by Alexander Pushkin. The premiere took place on February 26, 1937. A year later, *Komunisti* newspaper informed the public about another premier at Marjanishvili Theater. “The graduation work by the alumni of the studio at the theater, *Simultaneous Interrogation* by the Tur brothers and Lev Sheinin, was staged by director Sergo Chelidze. The show consists of three acts and nine scenes (translated by D. Chkheidze, scenic artist Klara Kvesi). The premiere took place on May 10, 1938¹⁰” (კომუნისტი: 1938).

4 იქვე.

5 ახალგაზრდა კომუნისტი, 1937, 18/1/. N15.

6 კომუნისტი, 1937, 4 /1/. N3.

7 იქვე.

8 The National Archives of Georgia (NAG, the Central Archive for Contemporary History, Repository #57, excerpt 1, case 52, p. 3.

9 NAG, ibid. p. 4.

10 კომუნისტი, 1938, N105, 10/05/.

The studio's performances were once again included in the theater's repertoire, meaning that the theater's management, headed at the time by director Shalva Ghambashidze, not only supported, but also highly commended the work of the studio's team. Although the studio prepared human resources primarily for Marjanishvili Theater, and they often performed on its stage, ultimately, after graduation, they could work for any theater of their choice.

Thus, based on documents available to us, we can conclude as follows:

1. Despite organizational and creative difficulties, the studio prepared quality human resources.
2. The studio had its own curriculum, budget, finances, and mandatory subjects taught in theater schools even today.
3. Studio work was an inseparable part of Marjanishvili Theater, with the studio's members engaged in the theater's performances, in this way enriching the experience of rookie actors.

4. The studio's performances were included in the repertoire of Marjanishvili Theater, a very important factor benefitting young creatives.

In 1939, the studio ceased operating when, on the basis of Akaki Paghava's studio, the Institute of Theater was established in the same year, and the school at Marjanishvili Theater merged with the state institute above. Akaki Paghava wrote in *Komunisti* newspaper: "The total student count is 120. The educational course spans four years. In years 2, 3, and 4, students of the former studios at Rustaveli and Marjanishvili Theaters will be selected for admission. In year 1, new admissions will be announced" (*კომუნისტი*:1939).¹¹

The studio at Marjanishvili Theater has made a major contribution to the cause of training acting resources and developing the art of acting, in this way influencing theatrical processes. The Marjanishvili Theater studio was a link in the overall process known as theater art education.

REFERENCES:

- ანთაძე დ: დღეები ახლო წარსულია, თბ.1971;
- შალუტაშვილი ალ: თეატრალური წერილები, პიესები, მოთხრობები, პუბლიცისტიკა თბ., 1993.
- გაჩეჩილაძე გ: სცენის ახალგაზრდა ოსტატები; გაზ. ახალგაზრდა კომუნისტი 1937, 18/1/ N15.
- ფალავა აკ: სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტი, გაზ. კომუნისტი 1939, 23/VII/N167.
- ყუშიტაშვილი ვ: რატომ ავირჩიეთ მოლერი, გაზ.კომუნისტი,1937, 4/1/N3.
- შ.ბ. საბჭოთა თეატრის ახალი კადრები, გაზ.კომუნისტი 1937, 4/1/N3.
- ჩხეიძე მ: მოგონებები, გაზ.ახალგაზრდა კომუნისტი 1937, 4/1/N3.
- გაზეთი „კომუნისტი“ 1938, 10/V/, #105.
- The National Archives of Georgia (NAG, the Central Archive for Contemporary History, Repository #57, excerpt 1, case 52.

¹¹ გაზ. კომუნისტი 1939, 23/XII/, #167.

დავით კლიაშვილის ნაწარმოებთა თანამედროვე ინტერპრეტაცია

გუბაზ მეგრელიძე

საკვანძო სიტყვები: ქართული თეატრი, ქართული დრამატურგია, დავით კლიაშვილი

დიდი ქართველი კლასიკოსის, დავით კლიაშვილის, ნაწარმოებები ყოველთვის საინტერესოა ქართული თეატრისთვის, ამიტომაც სისტემატურად იდგმება მოთხრობები თუ პიესები განსხვავებული ინტერპრეტაციითა და სცენოგრაფიული გაფორმებით. ამასთან ერთად, მსახიობებმა არაერთი შთამბეჭდავი მხატვრული სახე შექმნეს, რითაც გაამდიდრეს ქართული სასცენო ისტორია. ამის დასტურად საკმარისია დავასახელოთ რუსთაველის თეატრის „სამანიშვილის დედინაცვალი“, თბილისის მოზარდ მაცურებელთა თეატრში დადგმული შალვა გაწერელიას ინოვაციური სპექტაკლი „ქამუშაძის გაჭირვება“ და რეჟისორ დიმიტრი ხვთისიაშვილის „ირინეს ბედნიერება“. მოგვიანებით საინტერესო დადგმა ჰქონდა რეჟისორ სოსო ნემსაძეს ახმეტელის თეატრში სპექტაკლით „უბედურება“. ამ სპექტაკლებში პრობლემის გადაწყვეტისა და განხორციელების მრავალფეროვანი რეჟისორული ხერხები გამოვლინდა. განსხვავებული თვალთახედვით გაიანალიზა ახალგაზრდა რეჟისორმა საბა ასლამაზიშვილმა ილიაუნის თეატრში „დარისპანის გასაჭირი“ და მესხეთის თეატრში „ირინეს ბედნიერება“. შეიძლება, საკამათო იყოს გადაწყვეტის ფორმა, მაგრამ სიახლისკენ სწრაფვის ექსპერიმენტული ძიებები რეჟისორისთვის სამომავლოდ სასარგებლო იქნება. თეატრალური სემონის ბოლო პრემიერა ჭიათურის თეატრში გაიმართა, სადაც რეჟისორმა გოჩა კაპანაძემ „დარისპანის გასაჭირი“ წარმოადგინა. იგი, ძირითადად, ტრადიციულ ჩარჩოებშია გადაწყვეტილი, მაგრამ ზოგიერთი სცენა განსხვავებული შინაარსის მატარებელია. დავით კლიაშვილის ნაწარმოებები რეჟისორებს იზიდავს არა მარტო განსაკუთრებული ხიბლის გამო, არამედ მათ სურთ, ოსტატურად გამოძერწილ გმირთა ხასიათებში განსხვავებული შტრიხების აღმოჩენა. რეჟისორები ცდილობენ, თავიანთ დადგმებში კლიაშვილისეული პერსონაჟები თუ მოვლენები თანამედროვე საზოგადოებრივ ცხოვრებას დაუახლოონ და წარმოაჩინონ მოქალაქეთა ზნეობრივ-ეთიკური პრობლემები.

დავით კლიაშვილის მოთხრობების ინსცენირება რუსთაველის თეატრში დაიწყო 1924 წელს, როდესაც რეჟისორმა აკაკი ფალავამ „სამანიშვილის დედინაცვალი“ განახორციელა. იმ პერიოდში სხვადასხვა ჟანრის პიესების დადგმების ფონზე ფსიქოლოგიურ-რეალისტური ნაწარმოებები მაცურებლისთვის საინტერესო აღმოჩნდა, თუმცა, პრესაში პოლემიკაც გამოიწვია. პირველად აქ გაჩნდა მოთხრობელი (ალექსანდრე ჟორჟოლიანი), რომელიც შემდგომში დადგმულ სპექტაკლებშიც გადადიოდა. ის მაცურებელში „შეუწყვეტელ და ხალას სი-

ცილს იწვევდა“,¹ ამასთანავე, აჩვენებდა „მშობლიურ განცდებსა და ფიქრებს“ და მაცურებელს სიცილით მოუთხრობდა გადმოცემულ ტრაგედიაზე.² გამოითქვა აზრი, რომ სპექტაკლი შეიძლება დადგმულიყო როგორც რეალისტურად, ასევე სტილიზებულად და გროტესკით. ამის შემდეგ კლიაშვილის გმირებმა მდიდარი სასცენო ისტორია გამოიარეს, მაგრამ მნიშვნელოვანი სიახლე რუსთაველის თეატრში არატრადიციულად დადგმულმა „სამანიშვილის დედინაცვალი“ გამოიწვია. რეჟისორების თემურ ჩხეიძისა და რობერტ. სტურუას ახლებური გააზრებით, სპექტაკ-

1 ლელი, სამანიშვილის, კომუნისტი, #96, 1924, გვ. 5.
2 იობი, სათეატრო, თეატრი და ცხოვრება, #10, 1924, გვ. 17.

ლში თანამედროვე ადამიანები მწერლის სახლ-მუზეუმში მიდიოდნენ და გმირებს თავიანთი დამოკიდებულებებით აცოცხლებდნენ. სწორედ აქ შეერწყა ერთმანეთს ფსიქოლოგიური ნაკადი (პლატონ სამანიშვილის - გიორგი გეგეჭკორის ხაზი) და გროტესკი (კირილეს - რამაზ ჩხიკვაძის ხაზი). ისტორიული ჩოხების ნაცვლად თანამედროვე ტანსაცმელში გამოწყობილი მსახიობები, გადაჭარბებული ემოციების გარეშე, პირობითი თეატრალური ფორმით, იმპროვიზაციითა და იუმორით გადმოსცემდნენ სიუჟეტს და გმირთა ხასიათებს. დიდი გემოვნებითა და დახვეწილი თამაშით მაყურებელი მისთვის ნაცნობ აწმყოს ხედავდა. სწორად აღნიშნავდა თეატრმცოდნე ვასილ კიკნაძე - ძიებით აღსავსე გზაზე ფსიქოლოგიური და ინტელექტუალური თეატრის ტენდენციებს შორის ეძებდა რუსთაველის თეატრი თავის ახალ სახეს.³

საინტერესო აღმოჩნდა თბილისის მოზარდ მაყურებელთა თეატრში რეჟისორ შალვა გაწერელიას მიერ დადგმული „ქამუშაძის გაჭირვება“, რომელიც ასევე პირობით-მხატვრული ფორმით გადაწყვიტეს რეჟისორმა და მხატვრებმა. სცენა ისევე ცარიელი იყო (სცენოგრაფები - მიხეილ ჭავჭავაძე და უშანგი იმერლიშვილი), როგორც გმირთა შინაგანი სამყარო და სახლ-კარი. სცენაზე არ იდგა არც დეკორაცია და არც ბუტაფორია. მხოლოდ ცარიელი კედლები ჩანდა. მსახიობებს მოქმედების მსვლელობისას თავად გამოჰქონდათ აუცილებელი ნივთები და ეპიზოდების დამთავრების შემდეგ კვლავ გაჰქონდათ. ასე ივსებოდა და იცვლებოდა ეს ცარიელი სცენა გმირთა ურთიერთობებით. სპექტაკლი იწყებოდა სამი მათხოვრის გამოსვლით, რომლებიც მოწყალეების სათხოვნელად მიადგებოდნენ ოტია ქამუშაძის სახლს. ეკვირინე (ლეილა ჯაყელი) მათ მოწყალეებს უწვდიდა. ამის შემდეგ სამი მათხოვარი ოტიას არ სცილდებოდა. ისინი ბედისწერასავით ყველგან დაჰყვებოდნენ: სახლში, სოფლის კანცელარიაში, ქორწილში. საინტერესო იყო სცენა ქორწილის შემდეგ, რომელშიც ერთ მხარეს ოტია (გია ძნელაძე) და სონია (გიული მახათაძე), მეორე მხარეს კი მათხოვრები იდგნენ და ჩაბნელებულ სცენაზე, სადაც მხოლოდ მათი სახეები იყო განათებული, ერთმანეთს შეჰყურებდნენ, მიდიოდნენ ახლადქორწინებულები, მათხოვრებიც ფეხდაფეხ

მიჰყვებოდნენ და სიბნელეში უჩინარდებოდნენ.

მეორე მოქმედებაც ამ მათხოვრების გამოსვლით იწყებოდა. ისინი ოტიას ებოძა იდგნენ, როცა ეკვირინე სონიას ებოს ათვალისკვნივდა და ცარიელი სცენის ერთი კუთხიდან მეორეში გადაჰყავდა, რაც ნათლად მიგვანიშნებდა ქამუშაძეების სილატაკზე. ამასთანავე, ისინი მასობრივ სცენებშიც ჩანდნენ, რომლებშიც სოფლები იკრიბებოდნენ - მათხოვრობა იყო გამეფებული მთელ სოფელში და მასთან ერთად ოტიას ოჯახშიც. საინტერესოდ გადაწყვიტა რეჟისორმა სუფრის სცენებიც - ოტიას ქორწილი, ომანის შვილის ქელები და ოტიას ძეობა - ჩამოთვლილ სცენებში ერთი და იგივე ხერხია გამოყენებული. სცენის ბოლოს გმირები ზურგით დარბაზისკენ ერთ მწკრივად ლაგდებოდნენ, სამხიარულო სუფრაზე სვამდნენ და ცეკვავდნენ, ქელებში კი მხოლოდ საჭმელ-სასმელს ეტანებოდნენ. სუფრის სცენებში ხალხი თავისი სკამებით მოდიოდა - ესეც კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი დეტალი გახლდათ. მათთვის სუფრითი იყო, ქორწილი თუ ქელები, ოღონდ სუფრასთან მსხდარიყვნენ, ყველგან ერთნაირი განწყობით მიდიოდნენ - ქცევაში, ურთიერთობებში ერთფეროვნება ჩანდა, გაურკვეველი იყო მათი ცხოვრებისეული დანიშნულება, მხოლოდ ცხოველური ინსტინქტები ამოძრავებდათ. აქ ადამიანობა, კაცთმოყვარეობა უკანა პლანზე იწვედა. ამის მაგალითი იყო სცენა, როდესაც გამხეცებული ომანი (ვასილ ივანიძე) ხელკეტით სცემდა უდანაშაულო მოხუც ეფროსინეს (ეთერ გელოვანი). „გარემოების მსხვერპლ“, საბრალო, ეთიკურ ზნეობას მოკლებულ ადამიანებს ერთმანეთი სძულდათ. მეზობელი მეზობელს ვერ იტანდა, თუმცა, შეხვედრისას ზრდილობიანი კილოთი და გაცინებული სახეებით უყურებდნენ ერთმანეთს. ფარისევლობა და ორპირობაც არ აკლდათ დანარჩენ უარყოფით თვისებებთან ერთად.

სპექტაკლის ბოლო სცენა ოტიას ბიძის, ლევან ქამუშაძის (ოთარ ბალათურია) ოჯახში მიმდინარეობდა, სადაც იქმნებოდა ცოცხალი ადამიანის პანაშვიდის დამაჯერებელი სურათი. სცენის შუაში მომაკვდავი ლევან ქამუშაძე იჯდა, რომელსაც ორივე მხარეს მეზობლები უსხდნენ. მათ მხოლოდ ახლა აგონდებოდათ ლევანისადმი მიყენებული წყენა და ახლა ცდილობდნენ თავის მართლებას და თავიანთ ნაკლოვა-

3 კიკნაძე, დავით, 1972.

ნებებზე ლაპარაკობდნენ... ეს სცენა ადამიანობის პანაშვიდს უფრო ჰგავდა. სპექტაკლი არ მთავრდებოდა ავტორისეული ფინალით, არ ჩანდა, რა გადაწყვეტილებას იღებდა ოტია საბოლოოდ.

სპექტაკლი „მოთმინება და იმედი“ რეჟისორმა სოსო ნემსაძემ დავით კლდიაშვილის „უბედურების“ მიხედვით დადგა. პიესის სათაურის შეცვლით რეჟისორს უნდოდა ყურადღება გამახვილებინა გმირთა იმ თვისებებზე, რომლებითაც მათ ცხოვრებას სასიცოცხლო მნიშვნელობა ენიჭებოდა და ავტორისეულ კრედოს ხაზგასმით წარმოაჩენდა. რეჟისორის ჩანაფიქრით, როგორც ის 2011 წელს სპექტაკლის პროგრამაში იუწყებოდა - „პიესა აქტუალური გახდა ჩვენს ქვეყანაში განვითარებულმა მოვლენებმა. ქართულმა საზოგადოებამ დღემდე ვერ გადაჭრა საზოგადოებრივი ინტერესების პიროვნულზე მაღლა დაყენებისა და რელიქტის პრობლემა. მეზობლები, რომლებიც ერთმანეთს ერთგულებასა და სიყვარულს ეფიცებიან, კრიტიკულ სიტუაციაში კონტროლს კარგავენ, ვერ იღებენ გონივრულ გადაწყვეტილებას და გამოსავალს მხოლოდ ხელკეტების „ბრახუნში“ ხედავენ, რასაც დაპირისპირებული მხარეები ეწევიან“. ამ კონცეფციიდან გამომდინარე, ავტორისეული ტრაგიკომედია სცენაზე დრამად იქცა, რომელიც მაყურებელს მართლაც ჩააფიქრებს იმ ადამიანურ ურთიერთობებზე, რომლებსაც სცენაზე ვხედავდით.

რეჟისორმა დიმიტრი ხვთისიაშვილმა ნოდარ დუმბაძის სახელობის თეატრში დადგმული სპექტაკლით „ირინეს ბედნიერება“ დავით კლდიაშვილის ნაწარმოებს ახლებური ინტერპრეტაცია მისცა. სცენაზე ვხედავდით სხვადასხვა ფენის წარმომადგენელთა მანეკენებს, რომლებიც ჩოხებში, სამხედრო მუნდირებში, სამოქალაქო და სასულიერო პირების სამოსით იყვნენ წარმოდგენილები და მთელ მოქმედებას სტატიკურად ადევნებდნენ თვალს. ამავე დროს, მოქმედების მსვლელობისას მანეკენებიდანვე გამოდიოდნენ მსახიობები, ზოგი ქუდს იხურავდა, ზოგიც ტანსაცმლის დეტალს იყენებდა, რაც პასიურ საზოგადოებრივ პოზიციაზე მიუთითებდა. ამავე დროს ისინი პერსონაჟებადაც გვევლინებოდნენ და მსახიობებიც პერიოდულად მიმართავდნენ მათ, თუმცა, პასუხი არ ისმოდა. მაგალითად, როდესაც ვიქტორი ცდილობდა აბესალოს განზრახვაზე ხელი აეღებინებინა და ირინესა და როდამიშვილის ურთიერთობის შესა-

ხებ ამცნობდა, აბესალო ირონიულად მიმართავდა მღვდლის მანეკენს: „პირობა ჰქონიათ მიცემული“. აბესალო დირიჟორობდა კიდეც ამ მანეკენტა ჯგუფს. ორჯერ აწყვეტინებდა „სულიკოს“ სიმღერას და დამცინავი ღიმილით მუშტითაც ემუქრებოდა მათ.

აღსანიშნავია, რომ მანეკენების ტრადიციულ ჩაცმულობას მსახიობების თანამედროვე კოსტიუმები უპირისპირდებოდა. ამით ნაჩვენები იყო სხვაობა ძველსა და ახალ დროს, განსხვავებულ შეხედულებებსა და ადამიანთა პიროვნულ თვისებებს შორის. სცენის მეორე მხარეს, წნელის ღობის იქით, ვერცხლისფერი პანო ჩანდა, რომელიც გმირთა სილუეტებს აირეკლავდა და მათ ნამოქმედარს აჩენდა. სცენას აყვავებული ხის ტოტები დაჰყურებდა. მისი ერთი რტო ხანდახან „გიჟს“ ეჭირა, როგორც გმირთა ცხოვრებისეული სიტუაციებიდან გამომავლობის გამოხატულება, შემდეგ მას ირინეს სიცოცხლის განმაპირობებელი აბესალო იღებდა ხელში; ვიქტორი კი, როგორც სიცოცხლის გადარჩენის სიმბოლოს, ხის დაწნულ ღობეში არჭობდა ტოტს. სწორედ ამ ადგილას ასობდა აბესალო ხანჯალს, რაც სიკვდილ-სიცოცხლის ალეგორიული გამოხატულება იყო, ღობეზე ჩამოკიდებული შავი ყაბალახი კი მოვლენების დრამატულ განვითარებაზე მეტყველებდა. ტრაგიკული დასასრულის შემდეგ ტოტებიდან სცენაზე დაცვნილი ფოთლები გმირთა უპერსპექტივობასა და სიცოცხლის უუნარობას გულისხმობდა. ყველა ეს სიმბოლური დეტალი კარგად იყო გამოყენებული და თავისი იდეური დატვირთვა ჰქონდა. სწორედ აქ ჩანდა რეჟისორ დიმიტრი ხვთისიაშვილისა და მხატვარ ლომგულ მურუსიძის ერთობლივი ჩანაფიქრის წარმატებული განხორციელება.

წამყვანი (ქეთევან ჩაჩუა) იკითხავდა - „ირინეს ბედნიერება?“, რასაც მოჰყვებოდა ფილიპეს (პავლე ნოზაძე) რეპლიკა: „მომიკალი შვილი, ხომ?“, აბესალოც (დავით ხახიძე) ხანჯლით ხელში დარბაზისკენ ტრიალდებოდა. იწყებოდა მოქმედების რეტროსპექტიული ჩვენება, სადაც გაჩნდა ირინეს უბედურების მიზეზის გამოძიების მცდელობა. მსახიობი ქეთევან ჩაჩუა წამყვანი მოსამართლის ინტონაციით ეუბნებოდა დამსწრეთ - მოახსენეთ საზოგადოებას, როგორ მოხდა ყველაფერი. ამ ექსპოზიციური ნაწილით რეჟისორი ცდილობდა, მოქმედებისთვის განზოგადებული მნიშვნელობა მიენიჭებინა, რომელშიც მსა-

ხიობები განსჯიდნენ თავიანთი გმირების საქციელს, რომ ნათლად გამოეკვეთათ მათი მორალურ-ეთიკური ქცევები და რეალური ხასიათები. აქ უნდა გამოჩინილიყო, რამდენად სწორად მოქმედებდნენ ისინი და რა დადებით თუ უარყოფით გავლენას ახდენდნენ საზოგადოების განვითარებაზე. ამის მანიშნებელია რეჟისორის მიერ დამატებული ფეხმძიმე ქალის პერსონაჟი, რომელიც სიმბოლურად გამოხატავდა იმ გარემოს, რომელშიც მომავალ თაობას მოუწევდა ცხოვრება და ამიტომ თანამედროვეთა პასუხისმგებლობაც იზრდებოდა შთამომავლობის წინაშე. მოქმედების დრამატიზმსთან ერთად, წამყვანი ტექსტს ხან ღობის გადაღმიდან, ხანაც მანეკენებთან მდგარი კითხულობდა, რაც საზოგადოებრივი პოზიციის სისუსტიდან გამომდინარეობდა.

რეჟისორი დიმიტრი ხვთისიაშვილი „სოფლის გიჟის“ პერსონაჟის ჩვენებით ცდილობდა, წარმოესახა ადამიანის თავისუფლებისა და სიცოცხლისკენ სწრაფვა, აგრეთვე, შექმნილ დაულაგებელ ცხოვრებასა და ურთიერთობებზეც მიგვანიშნებდა, რისთვისაც მას ხელში ხის ტოტი, როგორც სიცოცხლის სიმბოლო, ეჭირა. მსახიობ ქეთევან შერვაშიძის გმირი განიცდიდა და ემოციურად აფასებდა მის თვალწინ მომხდარ მოვლენებს, მისი მოძრაობა პერიოდულად თოჯინას მექანიკურ მოქმედებაში გადადიოდა, რაც არეულ ვითარებასთან შემგუბებლობაზე მეტყველებდა (იმავე მოძრაობებს იმეორებდა შემდგომში ირინეც), თუმცა, პასუხისმგებლობას არავინ აკისრებდა სოციალური სტატუსის გამო. აქაც რეჟისორი კითხვას სვამდა - რა სჯობს, ადამიანმა თავი მოიგვიფანოს და აღარაფერზე აღარ აგოს პასუხი, თუ მოვლენების განვითარებაში ჩაერთოს და თავისი წილი პასუხისმგებლობა გაიზიაროს საზოგადოების წინაშე. ამიტომ იყო, იგი რიც სცენებში მარიონეტი თოჯინასავით იქცეოდა და მოვლენებს განერიდებოდა ხოლმე. ამის მიმანიშნებელი იყო ნასვამ აბესალოს (დავით ხახიძე) მიერ ხის ტოტის აღება, როდესაც თავის მეგობრებს ირინეს მასთან მიყვანას ავალებს. სწორედ აბესალო განსაზღვრავდა ადამიანთა ყოფნა-არყოფნის საკითხს, რაც მის პასუხისმგებლობას ამძიმებდა.

თავიდანვე დავით ხახიძის აბესალო, საკუთარ თავსა და ფიზიკურ შესაძლებლობებში დარწმუნებული ახალგაზრდა, გარშემომყოფთ არაფრად აგდებდა და პიროვნულ შეურაცხყოფასაც აყენებდა. მისთვის

მორალურ ფასეულობებს მნიშვნელობა დაეკარგა და მხოლოდ საკუთარი მისწრაფებების განხორციელებას ცდილობდა. ამ სცენაში ვიქტორი მანეკენებთან იდგა, რითაც საზოგადოების პასიურ პოზიციას გამოხატავდა. მსახიობი ვამეხ ჯანგიძე ცდილობდა აბესალოს აკვიატებული განზრახვა გადაეფიქრებინა, რადგან ცუდ დასასრულს გრძნობდა. თავისი ინტელიგენტობიდან გამომდინარე, იგი ცხოვრებას საღი თვალთ უყურებდა, მაგრამ შეხედულებებისა და რჩევების განხორციელებას პიროვნული სისუსტის გამო ვერ ახერხებდა. მისი შინაგანი სამყარო უპირისპირდებოდა აბესალოს მსგავს ანტიპოდებს, მაგრამ, მავანთა მსგავსად, სწამდა, ჭკვიანური სიტყვითა და ლოგიკით შეაცვლევინებდა ცხოვრების წესს. ვიქტორის ამ გარჯას რეჟისორი ერთი დეტალით ასხამდა წყალს - აბესალო მის ნაცვლად მანეკენებს ირონიულად მიმართავდა - პირობა ჰქონიათ მიცემული როდამიშვილსა და ირინესო. ამასთანავე, სამხედრო მანეკენს ქუდს ხდიდა და იხურავდა, მოგვიანებით ღობესთან იკმაცოფილებდა ბუნებრივ მოთხოვნილებას, რითაც საზოგადოების მიმართ უპატივცემულობას კიდევ ერთხელ გამოხატავდა. ვიქტორი კი კვლავ მანეკენებს უბოდიშებდა აბესალოს თავაშვებული საქციელის გამო. ასეთი დეტალებით წარმოჩნდებოდა სპექტაკლში მანეკენთა „აქტიური“ ფუნქცია. როცა შენი მორიდებით, გულკეთილობითა და მოთმინებით სარგებლობს უპატიოსნობა და უსამართლობა, პასიურობის საზღვარი ყოველთვის მკაცრია. უსამართლობის წინააღმდეგობა, ხმის ამოღება ადამიანების ვალია. სპექტაკლი სცენიდან გვმოდღვრავდა: სიჩუმე დანაშაულია!

დიმიტრი ხვთისიაშვილი კიდევ უფრო ამძაფრებდა საზოგადოებრივი ნიჰილიზმის ჩვენებას, როდესაც ერთ-ერთი პერსონაჟი მანეკენებს დირიჟორობდა, რომლებიც, თითქოს, „სულიკოს“ მღეროდნენ. ამ დროს ჩხუბობდნენ აბესალო და როდამიშვილი (ნიკა კვანტალიანი). ამავე დროს, აბესალო სკამზე უჯდებოდა ირინეს და ეფერებოდა მას. სრულიად ნიველირებულ გარემოში პერსონაჟები მხოლოდ შექმნილი სიტუაციის ტყვეობაში იყვნენ. ამას გამოხატავდა თამარ ჭანუყვადის ირინეც. მას არ სიამოვნებდა აბესალოს შეხება, მაგრამ, შინაგანი პროტესტის მიუხედავად, იძულებული იყო დაჟინებული თხოვნისა და შესაძლო უსიამოვნების ასარიდებლად მასთან ეცეკვა.

მოსალოდნელი შფოთის შიშის გამო უსმენდა აბესალოს სიყვარულის ფიცს. ირინე წუხდებოდა აბეზარი თავყვანისმცემლით და საშველად ვიქტორს უხმობდა, რომელსაც რეჟისორი მათ შორის სკამზე სვამდა, როგორც ვითარების განმმუხტველ ძალას, მაგრამ, აბესალოს უსაზღვრო მორიდებლობის გამო, ირინე იძულებული იყო, მანეკენებს შეეფარებინა თავი.

ვიქტორისა და აბესალოს დინამიკურ სცენაში კარგად ჩანდა მათი შეხედულებების საპირისპირო პოზიციები, განსხვავებული ხასიათებისა და ემოციების გამოვლენა. აქ ვიქტორის თეორიულ მსჯელობასა და ინტელიგენტურ დახვეწილობას აბესალოს ინსტინქტური ემოცია და უხეში ძალა უპირისპირდებოდა. მსახიობები ვამეხ ჯანგიძე და დავით ხახიძე კარგად ახერხებდნენ ვიქტორისა და აბესალოს კონტრასტული ხასიათების ჩვენებას. ამიტომ, შინაგანი განწყობისა და საზოგადოებასთან პოლარიზებული დამოკიდებულების გამოხატვით, ერთმანეთისგან მკვეთრად განსხვავდებოდნენ. აქედან გამომდინარეობდა ვიქტორის მორალური მცდელობა, აბესალოს თავისი ახირებული, უკადრისი სურვილის აღსრულება გადაეფიქრებინა, რაც პიროვნული მარცხით მთავრდებოდა.

როდამიშვილის (ნიკა კვანტალიანი) პიროვნული სისუსტე ჩანდა, როდესაც იგი მანეკენებიდან გამოდიოდა და ვიქტორს ფილიპესთან შუამავლობას სთხოვდა. მსახიობი ნიკა კვანტალიანი, თითქოს, მოვლენებს თვითღინებით მიჰყვებოდა, გულწრფელად სწამდა თავისი და ირინეს სიყვარულის გამარჯვების, მაგრამ მის დასაცავად არც შინაგანი და არც ფიზიკური ძალა არ ჰყოფნიდა, ამიტომ ვიქტორის ფილოსოფიურ-ინტელექტუალური გონების იმედი ჰქონდა.

ირინეს მამის, ფილიპეს, ტრადიციული შეხედულებების ილუსტრაცია გამოჩნდა, როდესაც იგი მანეკენს ყაბალახს ხსნიდა და ირინესთან დიალოგს იწყებდა. მსახიობი პავლე ნოზაძე შინაგანად კმაყოფილი იყო, მასზე ეკონომიურად ძლიერ აბესალოს ოჯახთან დამოყვრების პერსპექტივით, რაშიც ქალიშვილის ბედნიერებასა და გარანტირებულ კეთილდღეობას ხედავდა. ირინეს კი ასეთი „ბედნიერების“ პერსპექტივა აშფოთებდა. ამიტომაც მათი კონტრასტული შეფასებებით აღსავსე დიალოგი სამგლოვიარო მუსიკის ფონზე მიმდინარეობდა. მათ დიალოგს „სოფლის გიჟიც“ სასოწარკვეთით აფასებდა.

პავლე ნოზაძის გმირი თავისი გადაწყვეტილების სისწორეში გულწრფელადა იყო დარწმუნებული, თუმცა ჯერ ეჭვით აღიქვამდა ირინეს უარს, მაგრამ, როდესაც იგებდა, რომ ქალიშვილი ვერ გათხოვდება იმიტომ, რომ არ უყვარს, მშვიდდებოდა, შვებით ამოისუნთქავდა. ახალგაზრდა ქალის „ახირებას“ ცხოვრებისეული გამოუცდელობით ხსნიდა და არ უნდოდა, რომ ქალიშვილს „ბედნიერება“ დაეკარგა. იგი მიიჩნევდა, რომ სიყვარული ცოლქმრული მრავალწლიანი თანაცხოვრებით მაინც მოვიდოდა და ქალი ოჯახის ტრადიციებს დაემორჩილებოდა. ამას გამოხატავდა კვლავ „სოფლის გიჟიც“ გამოჩენა და ირინეც მარიონეტ თოჯინასავით იწყებდა მოძრაობას. ამდენად, ფილიპეს ტრადიციებით ნაკვებ სურვილს ირინე ინსტინქტურ დამორჩილებამდე მიჰყავდა. კვლავ ცხოვრებისეული შეგონება: სიყვარულის სახელით ყველაზე ახლობელი ადამიანები სწირავდნენ საკუთარ სისხლსა და ხორცს.

მოქმედების დრამატიზების საჩვენებლად მსახიობები თავსხმა წვიმაში ქოლგებით გამოდიოდნენ. თითოეული მათგანი საკუთარი გადარჩენისა და თავდაცვის ინსტინქტით მოქმედებდა. ამ გათითოკაცებულ საზოგადოებაში აბესალოს მოქმედება უადვილდებოდა. იგი უკვე მანეკენების დირიჟორობას იწყებდა. „სულიკოს“ თავის სურვილისამებრ აწყვეტინებდა და დასცინოდა მათ. ამიტომაც ლოგიკურად გრძელდებოდა ფილიპესა და ვიქტორის დიალოგი, რომელთა უკან ქოლგებით დაფარული საზოგადოების სიბრმავესა და დუმილს გამოუსწორებელი შედეგი მოსდევდა. პავლე ნოზაძის გმირი უფრო პრინციპული და თავდაჯერებული ხდებოდა, საბოლოოდ რწმუნდებოდა მიღებული გადაწყვეტილების მართებულობაში.

შემდგომში, როდესაც სიტუაცია უკიდურესად იძაბებოდა, პავლე ნოზაძე უკვე დაბოლმილი და დამწუხრებული შესცქეროდა მისთვის ერთ დროს სასურველ სიძეს, იმედი რომ არ გაუმართლდა. მისი თავმოყვარეობა შელახულია და კონფლიქტის გასარკვევად აქტიურად ითხოვდა აბესალოსგან სიმართლის თქმას. თავსაც დამნაშავედ გრძნობდა, რომ ირინეს გათხოვება დააძალა, მაგრამ ვითარების შეცვლა აღარ შეეძლო.

აბესალოს ოჯახში დატრიალებულ ტრაგედიას გარშემომყოფნი ჩვეულებრივ მოვლენად აღიქვამდ-

ნენ, რიგ შემთხვევებში ანგარიშსაც არ უწევდნენ ერთმანეთის გრძნობებსა და განცდებს. აბესალოს მამა, სამსონი, დარწმუნებული იყო თავისი ოჯახის ტრადიციების ურყეობაში და აზრადაც არ მოსდიოდა წესრიგის დარღვევის გარდაუვალობა. რეზო თავართქილაძის პერსონაჟი ავტორიტეტს უფრთხილდებოდა, როდესაც შვილი სტუმრად მოსულ როლამიშვილის გაგდებას ცდილობდა. იგი ახალგაზრდობაში თავისი შვილის მსგავსად იქცეოდა და ამიტომაც ცინიკურად და მთქნარებით ეუბნებოდა აბესალოს - ეს რა ქენი, მოკალი ქალი? ამ დროს მას ოჯახის პასუხისმგებლობა და ავტორიტეტი უფრო აღელვებდა, ვიდრე შვილის მიერ ჩადენილი დანაშაული, ვინაიდან ისიც მექანიკურ თოჯინას დამსგავსებული საზოგადოების ტიპური წარმომადგენელია და მორალური ფასეულობები ნაკლებად აწუხებდა. მისგან განსხვავებით, მეუღლე ეკას აღელვებდა შვილის ხასიათის გამოცვლა. მსახიობი ნინო ლორთქიფანიძე თამაშობდა ინტელიგენტ ქალს, რომელიც ირინესავით მოხვდა ამ ოჯახში, მაგრამ სტაბილური ვითარების შენარჩუნება შინაგანი პიროვნული სიძლიერით შეძლო. იგი გულწრფელად განიცდიდა შექმნილ ვითარებას და გამოსავალს ეძებდა. შემოფოთებული იყო ოჯახური ტრადიციების დარღვევით, იძაბებოდა ავადმყოფი მეუღლისა და ემოციური შვილის მოსალოდნელი დაპირისპირებით, რომლის განვითარებასაც სტუმართმოყვარე დიასახლისის ქცევით ცდილობდა.

ეკასა და ირინესაც ვიქტორის გამჭრიახობის იმედი ჰქონდათ, რომლის ავტორიტეტიც საზოგადოებაში გაუფასურებული და უშედეგო აღმოჩნდა. ამიტომაც წინ ვერ აღუდგა აბესალოს თავხედურ ძალადობას, უზნეო ქცევასა და ირინესადმი უსამართლობას, რასაც უდანაშაულო ქალი ემსხვერპლა.

მოქმედების განვითარებასთან ერთად, დავით ხახიძის გმირი თანმიმდევრულად გამოხატავდა, თუ როგორ იცვლებოდა მისი გრძნობები მეუღლისადმი. თითქოს ნაწილობადაა კიდევ ნაჩქარევად გადადგმულ ნაბიჯს და თავის გასამართლებლად მეუღლის ღალატზე თავადვე ავრცელებდა ხმებს, რაც საკუთარი ღირსების შელახვის ფასად უბრუნდებოდა. ირინესგან მოულოდნელი მხილებისას კი პატივმოყვარეობის ყალბი დაცვის მიზნით მეუღლის მოკვლასაც არ ერიდებოდა.

სპექტაკლი რეჟისორული თვალთახედვითა და მხატვრული გადაწყვეტით საინტერესო ნამუშევარი

გახლდათ. მასში მხილებული იყო მანეკენად ქცეული საზოგადოება, რომლის განუკითხაობამაც უსამართლობა წარმოშვა და დანაშაულის ჩადენას შეუწყობ ხელი.

საინტერესო აღმოჩნდა თავისუფალი თეატრის მიერ დადგმული „სამანიშვილის დედი(ს)ნაცვალი“. რეჟისორმა გიორგი (გოგი) მარგველაშვილმა მოქმედება თანამედროვეობაში გადმოიტანა. აქვე აღვნიშნავ, რომ ამ ხერხს პირველად რუსთაველის თეატრში რეჟისორებმა თემურ ჩხეიძემ და რობერტ სტურუამ მიმართეს, სადაც სიუჟეტი დავით კლდიაშვილის სახელ-მუზეუმში მისულ დამთვალიერებელთა მიერ თამაშდებოდა. ამ შემთხვევაში კი რეჟისორმა გიორგი მარგველაშვილმა და ინსცენირების ავტორმა ალექსანდრე ქოქრაშვილმა სიუჟეტი XXI საუკუნის რეალობას მორგეს და წარსულის გმირები თანამედროვე პრობლემებსა და ყოფაში დაგვანახვეს. აქ, არც გაღატაკებული აზნაურებსა და არც არსებობისთვის მებრძოლ ადამიანებს ვხედავდით. თანამედროვე საზოგადოებაში ერთმანეთს ზნეობრივი და მორალურ-ეთიკური თვალსაზრისით ფარულად და ფარისევლურად ებრძოდნენ. მართალია, ხატის წინ ხან ლოცულობდნენ, ხანაც სანთელს ანთებდნენ, თუმცა ეს მათ ხელს არ უშლიდათ ერთმანეთს დაჰპირისპირებოდნენ. ამიტომაცაა, რომ ბეკინა (აპოლონ კუბლაშვილი) დასაწყისსა და ფინალში მაგიდაზე მიცვალეულივით იწვა და თითქოს მაყურებლის წინ აღდგებოდა, რაც არსებული საზოგადოების მკვდრადშობაზე მიანიშნებდა. ამიტომ სპექტაკლი დრამატულ სახეს იღებდა და ტრაგიკომიკური განწყობა იკარგებოდა - აქ არავის ეცინებოდა, აქ არავინ ფიქრობდა გართობა-დროსტარებაზე, ვინაიდან საკუთარი ცხოვრების მოწყობისთვის იბრძოდნენ და ხატიც მხოლოდ ფარად, თავიანთი საქციელის გასამართლებლად სჭირდებოდათ. ასეთი ორიგინალური გადაწყვეტისა და ანსამბლურობისთვის წარმოდგენას - ნოდარ დუმბაძის სახელობის საერთაშორისო ფესტივალზე გრან პრი - საუკეთესო სპექტაკლის პრემია მიენიჭა.

დავით კლდიაშვილის პიესების ბოლო პერიოდის დადგმებიდან ყურადღება მიიქცია ილიაუნის თეატრში რეჟისორ საბა ასლამაზიშვილის „დარისპანის გასაჭირმა“. სპექტაკლის პროგრამაში ვკითხულობთ: „ეს ამბავი გაჭრილი ვაშლივით ჰგავს ჩვენი ქვეყნის ბედს, რომელიც დარისპანივით გამოსავალს სხვაგან

ეძებს: სხვების დახმარებაში, სხვაზე „მითხოვებაში“, დალხენილი ყოფის ილუზიაში, რომელიც ბუმერანგით ბრუნდება და კიდევ უფრო დიდ უიმედობას იწვევს. რეჟისორი და მსახიობები მაყურებელთან ერთად ეცდებიან იპოვონ გზა, რომელიც ხელს შეუწყობს დარისპანის ოჯახის, და ამავდროულად, საქართველოს მომავლის გადარჩენას“. ამ საკმაოდ პრეტენზიული განცხადების შემდეგ, მაყურებელი ელოდა პოლიტიკური ელფერით შეზავებულ ახალი იდეური შინაარსით დატვირთულ დაძაბულ თხრობას, რეჟისორს, მართლაც, ჰქონდა ამის მცდელობა, ოღონდაც იმერული კოლორიტი და ხასიათებით გაჯერებული პიესა ამის საშუალებას არ იძლეოდა. შედეგად კი მივიღეთ საკმაოდ ეკლექტური სპექტაკლი გაურკვეველი სათქმელით.

თავიდანვე მაყურებელი ხედავდა სხვადასხვა ფერის ბალიშებით მოფენილ სცენას (სცენოგრაფი მარიამ კალატოზიშვილი), რაც უნებლიედ დავით კაკაბაძისეულ იმერეთის პეიზაჟებს გვაგონებდა. შეიძლება ეს ფერადი სამყარო გმირთა უკეთესი ცხოვრების მოლოდინის ან მათი ოცნებების სამყაროცაა. მართალია, მართა (ლილი ხურითი) და პელაგია (მაია ხორნაული) სასიძოს მოლოდინში ამ ბალიშებს გადაადგილებდნენ, თითქოს რაღაცის შეცვლას ცდილობდნენ, მაგრამ მისი ფუნქცია მაინც გაურკვეველი რჩებოდა. იგივე შეიძლება ითქვას სცენის შუაში, ორმოდან ამომავალ კიბეზეც, რომელზედაც მხოლოდ ოსიკო (თორნიკე კაკულია) ადი-ჩადიოდა. გასაგებია, როცა ის მასპინძლებს ტკბილეულს ურიგებს, რითაც

მათი კეთილგანწყობის მოპოვებასა და თვალის ახვევის ცდილობდა. აღსანიშნავია, რომ ონისიმე მოქმედებიდან ამოღებულია და მისი ფუნქცია ოსიკოს სახეშია გასაგებებული. ოსიკო ცდილობდა, ცეკვით, პლასტიკით „მოეჯადოებინა“ საპატარძლოები, რითაც მის თითქოსდა იდუმალ სამყაროს მალავდა.

სპექტაკლში გამქრალია კლდიაშვილისეული კოლორიტი, საუბრის კილო და „გაევროპელებულ“ თურუსულ ყაიდაზე გადასულ პერსონაჟებს ჩვეულებრივი, თანამედროვე მეტყველება ახასიათებდათ, თუმცა ზოგჯერ იმერული კილოც გვესმოდა. ამას გარდა, დარისპანს (სლავა ნათენაძე) ერთ ეპიზოდში კულისებიდან პიანინო გამოჰქონდა და ჯაზს უკრავდა, რაც შეუთავსებლად ჩანდა მოცემულ გარემოსთან. მართალია (ლილი ხურითი) რუსული რომანსები, მართალია, მის სულიერ მართობასა და სიცარიელეს გამოხატავდა, მაგრამ გარემოსთან ასევე შეუთავსებლად გამოიყურებოდა. გასაგებია რეჟისორის სურვილი, ახლებურად გაეაზრებინა დავით კლდიაშვილის სამყარო, რაც მისასალმებელია, მაგრამ სპექტაკლს არა აქვს ერთიანი განვითარების ხაზი, რაც მაყურებელს დღევანდელ ცხოვრებაზე დააფიქრებს. სწორედ ამისი პრეტენზიაც აქვს სპექტაკლს.

ამდენად, დავით კლდიაშვილის ნაწარმოებების ინტერპრეტაციისას ჩანდა რეჟისორთა მიერ სათანადო ახალი ფორმების ძიება, რითაც გმირთა ხასიათებში განსხვავებული შტრიხების აღმოჩენა და თანამედროვე საზოგადოებასთან დაახლოება, მაყურებლისთვის გასაგებს ხდიდა სპექტაკლის სათქმელს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- იობი, სათეატრო მიმოხილვა, თეატრი და ცხოვრება, #10, 1924.
- კიკნაძე ვ., დავით კლდიაშვილის თეატრი, თბ., 1972.
- ლელი, სამანიშვილის დედინაცვალი, კომუნისტი, #96, 1924.
- მეგრელიძე გ. დავით კლდიაშვილის სამყაროში, საბჭოთა ხელოვნება №1, 1979, გვ. 25-28.
- მეგრელიძე გ. „ირინეს ბედნიერება“ მოზარდ მაყურებელთა თეატრში. „თეატრი და ცხოვრება“, №4, 2013, გვ. 19-22.
- ოთხოზორია ვ. „დარისპანის გასაჭირი“ და საბა ასლამაზიშვილის „კროსვორდი“. <https://www.theatrelife.ge/critic>.
- შვანგირაძე ნ. „სამანიშვილის დედინაცვალი“. კომუნისტი, 1970. 15.02. №38. გვ. 4.
- ჩარგაზია ტ. „რაოდენობა ხარისხის ნაცვლად (კომენტარი ს. ასლამაზიშვილის სპექტაკლზე „დარისპანის გასაჭირი)“. <https://www.theatrelife.ge/critic>
- ჩხარტიშვილი ლ. „რამდენიმე კომენტარი საბა ასლამაზიშვილის „დარისპანის გასაჭირზე“, ანუ ქართველები მესიის მოლოდინში“. <https://www.theatrelife.ge/critic>

CONTEMPORARY INTERPRETATION OF DAVIT KLDIASHVILI'S WORKS

Gubaz Megrelidze

Key words: Georgian theater, Georgian dramaturgy, Davit Kldiashvili

The works of the great Georgian classic David Kldiashvili have always been and remain interesting for Georgian theater, therefore, stories and plays with various interpretations and scenography are systematically staged. In addition, actors have created a number of fascinating artistic images, which enriched the history of the Georgian stage: *Stepmother of Samanishvili* of Rustaveli Theater, innovative performances staged in the Tbilisi Theater for Young Spectators by T. Chkheidze and M. Gatsrelia—to mention a few.

Later, interesting performances were staged, such as *Misfortune* at Akhmeteli Theater (dir. S. Nemsadze), *Irina's Happiness* at Tbilisi Youth Theater (dir. D. Khvtisiashvili), in which different director's methods of solving and implementing tasks were revealed.

The Trouble of Darispan staged by young director Saba Aslamazishvili at the Ilia University Theater and *Irina's Happiness* at Meskheti Theater are understood from a different point of view. The form of the solution may be debatable, but the experimental search for novelty will be useful to the director in the future. The last premiere of the theatrical season took place at the Chiatura Theater, where director G. Kapanadze presented *The Trouble of Darispan*. Basically it is decided in a traditional manner, but some scenes have a different content.

To sum up, in the interpretation of the works of David Kldiashvili, where tense human relations are highlighted, the directors sought to find new, different features in the characters and bring them closer to modern social life, also to raise moral and ethical problems.

The works of great Georgian classic author Davit Kldiashvili have always been interesting for Georgian theater. Thus, stories and plays with distinct interpretations and scenic staging are systematically produced. Actors have also created a number of interesting artistic characters, thereby enriching the Georgian stage history. The staging of D. Kldiashvili's stories began at the Rustaveli Theater in 1924, when director A. Paghava produced *Samanishvili's Stepmother*.

With plays of various genres staged at that time, psychological-realist works happened to entice audiences, though also sparking some controversy in the press. Here the narrator's character (A. Zhorzholiani) was introduced for the first time, subsequently to appear in other performances, "causing continuous and hearty laughter" in the audience.¹ "Native emotional experiences and thoughts" and the tragedy told with laughter were also shown.²

It was suggested that the play could be staged realistically and in a stylized and grotesque manner. Thereafter Kldiashvili's heroes went through a rich stage history, but an important novelty at Rustaveli Theater was caused by unconventionally staged *Samanishvili's Stepmother*.

Directors T. Chkheidze and R. Sturua interpreted the play from the modern point of view, the visitors went to the house-museum of the writer and brought the characters to life according their attitudes. It was exactly here that the psychological flow (the line of Platon Samanishvili, G. Gegechkori) and grotesque (the line of Kirill, R. Chkhikvadze) merged.

Actors dressed in modern clothes instead of historical chokha attires conveyed the story and the heroes' characters with improvisation and humor in a conditional theatrical manner without any excessive emotions. Thanks to great taste and sophisticated acting, the audi-

¹ ლელი, სამანიშვილის, კომუნისტი, #96, 1924, გვ. 5.

² იობი, სათეატრო, თეატრი და ცხოვრება, #10, 1924, გვ. 17.

ence saw a familiar modern environment. Drama expert V. Kiknadze correctly noted that Rustaveli Theater, in its quest, was looking for a new look among the tendencies of psychological and intellectual theater.³

Quite interesting is *The Misfortunes of Kamushadze* staged in a conditional-artistic manner by director S. Gapsrelia. The stage is empty (scenographers M. Chavchavadze and U. Imerlishvili) just like the inner world of the characters and the house. There are no decorations or props, just bare walls. Actors bring out the necessary items during the action themselves and take them away again after the episodes are over.

This is how this empty scene is filled and changed by the relationship of the characters. The play begins with three beggars approaching Otia Kamushadze's house to ask for alms. Ekvirine (L. Jakeli) gives them alms. But the three beggars never leave Otia alone, following him just like fate: at home, at the village chancellery, to his wedding. An interesting scene: after the wedding, Otia (G. Dzneladze) and Sonya (G. Makhatadze) are standing on one side, and the beggars are standing on the opposite side and looking at each other on a darkened stage, where only their faces are illuminated. The newlyweds leave, and the beggars follow them and disappear in darkness.

The second act also begins with the beggars. They are standing in Otia's yard, when Ekvirine shows the yard to Sonya and takes her from one corner of the empty stage to another, a clear indication how poor the Kamushadzes are. In addition, they are also seen in mass scenes where villagers gather, extreme poverty reigning in the village and Otia's family. The feast scenes are also interesting. Otia's wedding, funeral repast of Omani's son and celebration of the birth of Otia's son are realized in one way. At the end of the stage, the heroes line up in a single row with their backs to the hall, drink and dance at the festive table, and they only help themselves to food and drink at the funeral repast. In the feast scenes, people come with their own chairs, another detail of their earthy lives. It does not matter to them whether it is a wedding or a funeral repast, only to gather at the table, they go everywhere with the same mood—monotony can be seen in their behavior and relationship, their purpose in life is unclear. They are driven only by animal instincts. Here, humanity and love of mankind are relegated to the

background. An example of this is the scene when an enraged Omani (V. Ivanidze) is bludgeoning innocent old Efosine (E. Gelovani). This merciless and horrible crowd is devoid of ethics. People hate each other. A neighbor cannot stand the other, and whereas they meet, they talk politely to each other and look at each other with smiling faces. There is enough hypocrisy and duplicity as well along with other negative qualities.

The last scene of the play takes place in the family of Otia's uncle, Levan Kamushadze (O. Baghaturia), where a convincing picture of the funeral of a living person is created. Dying Levan Kamushadze is sitting in the middle of the stage with his neighbors sitting on both sides. Only now they remember the offence caused to him, and now they are trying to justify themselves and talk about their defects, which is more like a requiem service for their humanity. The play does not end with the author's heel-piece, finally it is not clear what decision Otia makes.

The play *Patience and Hope* was directed by Soso Nemsadze based on Davit Kldiashvili's *Misfortune*. By changing the title, the director wanted to call attention to the qualities of the heroes, which lent their lives vital importance, and emphasized the author's credo. According to the general idea of the director, the play has become relevant owing to the events in our country. So far Georgian society has not been able to solve the problems of putting public interests above personal ones and vestiges of the past. Neighbors who swear loyalty and love to each other, lose control in a critical situation, unable to make a reasonable decision, and see the solution only in the rattle of batons engaging the opposing parties in. Based on this concept, the author's tragicomedy has become a drama on the stage really making the audience think about the human relationships that we see on the stage.

Director Dimitri Khvtisiashvili gave a new interpretation to Davit Kldiashvili's play *Irina's Happiness* at Nodar Dumbadze Theater. Onstage, we see mannequins of representatives of different social classes dressed in chokhas, military uniforms, civilian and priestly clothes, and statically observing action. At the same time in the course of action, actors emerge from the mannequins, some of them wear hats, others use a detail of clothing which indicates to a passive public position. At the same time they also act as characters, and the actors period-

³ კიკნაძე, დავითი, 1972.

ically address them but no answer is heard. For example, when Victor tries to get hold of Abesalo's intentions and tells him about the relationship between Irene and Rodamishvili, Abesalo ironically addresses the priest's mannequin: "They promised." Abesalo also conducts this group of mannequins. He interrupts the Suliko song twice and threatens them with his fist with a mocking smile.

Notably, the traditional clothes of the mannequins are contrasted with the modern costumes of the actors. This shows the difference between old and new times, different opinion and personal qualities. On the other side of the stage, beyond the brushwood hurdle, is a silver panel that reflects the silhouettes of the characters, where their action is visible. At the same time, the branches of the blooming tree overlook the scene. One of its branches is sometimes held by a madman as an expression of the inevitability of the heroes' life situations. Then Abesalo takes it in his hand conditioning Irene's life, and Victor also sticks this branch into a brushwood hurdle as a symbol of saving life. Abesalo hangs the dagger as an allegorical image of life and death, and the black headscarf hanging on the fence speaks of the dramatic development of events. After the tragic ending leaves fall from the branches on-stage to show the characters' hopelessness and lifelessness. Each symbolic detail is well used and has its own ideological message. The realization of the mutual idea of director Dimitri Khvtisiashvili and production designer Lomgul Murusidze can be seen.

The presenter (K. Chachua) asks, "Irene's happiness?" followed by Filipe's (P. Nozadze) reply: "You killed my child, didn't you?" Abesalo (D. Khakhidze) also turns toward the hall with a dagger in his hand. A flashback of action begins, with an attempt to investigate the reasons that led to Irene's murder. The presenter actress Ketevan Chachua with the intonation of a judge speaks to those present: Let the public learn how everything happened. With this expository part the director tries to give a generalized meaning to action, where the actors judge the conduct of their heroes in order to clearly outline their moral-ethical deeds and real characters, if they act in the right way and what positive or negative impact they have on the development of society. This is also indicated by the pregnant woman added by the director to symbolize the environment in which the next generation will have to live, and therefore the responsibility of the contemporaries to posterity increases regarding to what kind of future they

will create for it. Along with the dramatization of action the presenter sometimes reads the text from across the fence, and sometimes standing next to the mannequins, showing the weakness of the public position.

By showing the character of a village madman director D. Khvtisiashvili tries to imagine a person's desire for freedom and life, and also points to the failed life as well as relationships, for which he holds a tree branch in his hand as a symbol of life. The character of actress Ketevan Shervashidze experiences and emotionally recognizes the value of the events that happened in front of her, her movement periodically turns into the mechanical action of a doll, which shows her adaptation to the chaotic situation (Irene makes the same movements later), although no one makes her take responsibility due to her social status. Here, too, the director asks: What is better? Is it better for a person to go crazy and never be responsible or to get involved in the development of events and share her part of responsibility to the society? That's why she acts like a marionette doll in some scenes and sometimes avoids the events. Taken branch of this tree by drunk Abesalo (D. Khakhidze) indicates this fact when he instructs his friends to bring Irene to him. It is Abesalo who determines the issue of people's presence and absence, which makes his responsibility heavier.

The stage performance is an interesting work through its director's vision and artistic solution, in which the society turned into a mannequin is accused, where similar moral-ethical norms were violated and lies prevailed, the impunity of which caused injustice and contributed to the commission of crimes.

Quite exciting is *Stepmother of Samanishvili* staged by the Free Theater. Director Giorgi Margvelashvili brought action into modern reality. Notably, this method was first used the Rustaveli Theater's director R. Sturua where the story is played by visitors to Kldiashvili House-Museum. In this case, director and author of staging Al. Kokrashvili adapted the reality of the 21st century and showed us the heroes of the past among modern problems and situations. There are neither impoverished gentry nor people struggling for existence. In modern society they fight against each other secretly and hypocritically from a moral and moral-ethical point of view. True, there is an icon in front of them, and sometimes they pray and light a candle, but this does not prevent them from confronting each other, explaining why Bekina (A. Kub-

lashvili) lies on the table like a corpse in the beginning and the end and seems to be resurrected in front of the audience that indicates the stillbirth of the existing society. This is why the play takes on a dramatic look and the tragicomedy mood is lost—no one laughs here, no one thinks about having fun here, because they are struggling to organize their own lives and only need the icon as a shield to justify their deeds. For such an original solution and ensemble acting, the performance was awarded the Grand Prix, the prize for the best performance at N. Dumbadze international festival.

During the latest period of staging of Kldiashvili's plays director S. Aslamazishvili's *The Misfortune of Darispan* of Ilia University Theater draw attention. We read in the playbill: "This story is as like as two peas to the fate of our country which like Darispan is looking for a way out of situation elsewhere: helping others, in asking for others, in the illusion of being delighted, which returns like a boomerang and causes even greater hopelessness. The director and the actors together with the audience will try to find a way that will help to save Darispan's family, and at the same time, the future of Georgia." After this rather pretentious statement the audience was anticipating a tense narrative burdened with new ideological content mixed with a political tone, the director really had such a try but the play saturated with Imeretian atmosphere and characters does not allow it. As a result, we got a rather eclectic performance with an unclear message.

At the beginning the audience sees a stage strewn with pillows of different colors (scenographer Mariam Kalatozishvili), naturally reminding us of Imereti land-

scapes in Davit Kakabadze style. Maybe this colorful world is the world of the heroes' expectations for a better life or as well as their dreams. Indeed, Marta (Lili Khuriti) and Pelagia (Maya Khornauli) move these pillows while waiting for the future son-in-law, seemingly trying to change something but their function remains unclear. The same can be said of the ladder rising from the pit in the middle of the scene, but it is only Osiko (Tornike Kakulia) who climbs it up and down. It is clear when he puts sweets in the mouths of the hosts thus trying to win their favor and distract them from the main goal. It should be noted that Onisime is removed from the scene and his function is combined in the character of Osiko. Osiko tries to "enchant" future brides with dance and felinity, even more - to hypnotize them, what his ostensibly mysterious world hides.

In the performance D. Kldiashvili's style disappears so as the manner of conversation, and the Europeanized or Russianized heroes are characterized by ordinary, modern conversation, although sometimes we hear the Imeretian accent. Besides, in one episode, Darispan (Slava Natenadze) brings out a piano from behind the scenes and plays jazz that is incompatible with the given environment. Martha's (Lily Khuriti) Russian romances, expressing her spiritual loneliness and emptiness indeed, are incompatible with the environment.

It also has to match her lifestyle that should look like it is complete and whole. The director has got an encouraging desire to conceptualize D. Kldiashvili, but the performance does not have a common line of development making the audience think about present life to which the performance lays claims.

REFERENCES:

- იობი, სათეატრო მიმოხილვა, თეატრი და ცხოვრება, #10, 1924.
- კიკნაძე ვ., დავით კლდიაშვილის თეატრი, თბ., 1972.
- ლელი, სამანიშვილის დედინაცვალი, კომუნისტი, #96, 1924.
- მეგრელიძე გ. დავით კლდიაშვილის სამყაროში, საბჭოთა ხელოვნება №1, 1979, გვ. 25-28.
- მეგრელიძე გ. „ირინეს ბედნიერება“ მოზარდ მაყურებელთა თეატრში. „თეატრი და ცხოვრება“, №4, 2013, გვ. 19-22.
- თხზომორია ვ. „დარისონის გასაჭირი“ და საბა ასლამაზიშვილის „კროსვორდი“. <https://www.theatrelife.ge/critic>.
- შვანგირაძე ნ. „სამანიშვილის დედინაცვალი“. კომუნისტი, 1970. 15.02. №38. გვ. 4.
- ჩარვაგია ტ. „რაოდენობა ხარისხის ნაცვლად (კომეუნტარი ს. ასლამაზიშვილის სპექტაკლზე „დარისონის გასაჭირი)“. <https://www.theatrelife.ge/critic>
- ჩხარტიშვილი ლ. „რამდენიმე კომენტარი საბა ასლამაზიშვილის „დარისონის გასაჭირზე“, ანუ ქართველები მესიის მოლოდინში“. <https://www.theatrelife.ge/critic>

ფესტივალების როლი ყაზახეთისა და საქართველოს სოციოკულტურულ სივრცეში

ანარ იერკევაი საიმჟანკიზი

საკვანძო სიტყვები: ფესტივალი, სოციოკულტურული სივრცე, ყაზახური თეატრი, ქართული თეატრი, საერთაშორისო კულტურული ურთიერთობები

წინამდებარე სტატიამი გამოკვლეულია ფესტივალების აღქმა სოციოკულტურულ კომუნიკაციასთან კავშირის კონტექსტში. ყაზახეთისა და საქართველოს თეატრალური ფესტივალების მაგალითზე გაანალიზებულია მათი გავლენა სოციოკულტურულ სივრცეზე.

დღეს ფესტივალი წარმოადგენს კომუნიკაციის უნივერსალურ არხს, რომელიც თავის როლს ასრულებს სოციალური და შემოქმედებითი კომუნიკაციის გაძლიერებაში, ეკონომიკურ და პოლიტიკურ წინააღმდეგობებში ცვლილებების გამოწვევის კონტექსტში. ფესტივალებს, რომლებიც გვაძლევენ საშუალებას, უფრო სიღრმისეულად დავინახოთ თანამედროვე თეატრალური პროცესები, მნიშვნელოვანი ადგილი უკავიათ საერთაშორისო ხელოვნების ბაზრის ფორმირებასა და განვითარებაში.

ფესტივალების აღზევების ხანა მოიცავს XX-XXI საუკუნეებს. დროთა განმავლობაში ქალაქური დღესასწაულის ეს ფორმა სულ უფრო პოპულარული ხდება. ამის მთავარი მიზეზია მასობრივი კომუნიკაციის განვითარება და ფესტივალის უნარი, ერთ მხატვრულ სივრცეში თავი მოუყაროს ხელოვნების რამდენიმე სახეს.

თანამედროვე ფესტივალები სრულიად სამართლიანად უნდა განვიხილოთ, როგორც თანამედროვე კულტურის ნაწილი, მუდმივად განვითარებადი მხატვრული ფენომენი და აქტიურად ფუნქციონირებადი სისტემა. როგორც წესი, დღევანდელ კულტურულ ტრადიციაში ფესტივალი წარმოადგენს მუსიკის, თეატრის, ვარიეტეს და ცირკის სფეროებში ხელოვნების მიღწევათა დემონსტრირებას. აქ ლაპარაკია მასობრივ დღესასწაულზე, რომელიც მოიცავს ერთი სახე-

ლისა და პროგრამის ეგიდით გაერთიანებულ წარმოდგენებს, ჩატარებულს გარკვეული ინტერვალებით სადღესასწაულო ატმოსფეროში. შეიძლება ითქვას, რომ ფესტივალი აერთიანებს სხვადასხვა მრავალფეროვან სანახაობას, ხშირად ძალიან განსხვავებულს ერთმანეთისგან.

მნიშვნელოვანია, თითოეულ ფესტივალს უნდა ჰქონდეს საკუთარი კონცეფცია და ისტორია, ასევე სპეციფიკური მახასიათებლები. ორგანიზატორები იყენებენ ცნობილი ფესტივალების გამოცდილებას და ქმნიან ინდივიდუალურ სტრატეგიას კონკრეტული ღონისძიებისთვის. ყაზახური ფესტივალების ანალიზი ცხადყოფს, რომ მათი კონცეფცია უცილობლად უკავშირდება უძველეს ეთნიკურ ტრადიციებს, მიზანს წარმოადგენს ეროვნული კულტურის შენარჩუნება, ხოლო ინოვაციები კულტურაში განიხილება სწორედ ხსენებული მიზნის ჭრილში. ყოველივე ეს აბსოლუტურად გამართლებულია, რადგან თანამედროვე საზოგადოების მზარდი გლობალიზაციის გათვალისწინებით, ეროვნული იდენტობის შენარჩუნება აქტუალურ საკითხს წარმოადგენს. საკუთარი ხალხის წარსულის პატივისცემა და მივიწყებული ღირებულებებისა და იდეალების აღორძინება ქმნის ერის ურყევი მენტალობის და ცალკეული ადამიანების მსოფლმხედველობის საფუძველს. ყოველივე ამის აღდგენა და გამყარება შესაძლებელია მხოლოდ იმ საკვანძო იდეების მეშვეობით, რომლებსაც იზიარებს ხალხის

თვითშეგნება. ეს გახლავთ ფილოსოფიური და ესთეტიკური მიდგომა, რომელიც გულისხმობს წინაპართა ეთნოკულტურული მემკვიდრეობის გაცნობიერებას და განვითარებას, რაც საბოლოოდ ყაზახეთში ჩატარებული ფესტივალების კონცეფციის საფუძვლად იქცევა.

ბოლო პერიოდში ყაზახურმა თეატრებმა დაიწყეს თანამშრომლობა ბევრ უცხოურ თეატრალურ ფესტივალთან, მათ შორის საქართველოშიც. შემოქმედებითი კავშირები საქართველოსა და ყაზახეთს შორის ყოველწლიურად ღრმავდება. აღმათსა და ასტანაში გამართულ ფესტივალებზე აუდიტორია ეცნობა საქართველოს კოლორიტულ თეატრალურ ხელოვნებას. დამოუკიდებელ სახელმწიფოთა თანამეგობრობის არაწევრი საქართველოს კულტურა სწრაფად ითვისებს განვითარების დასავლურ ვექტორს და ერწყმება ევროპულ საფესტივალო მოძრაობას. დღესდღეობით საქართველოში ტარდება რამდენიმე მსხვილი, მსოფლიო დონის ფესტივალი და ხორციელდება რიგი საერთაშორისო თეატრალური პროექტები.

ერთ-ერთი ასეთი ღონისძიებაა თბილისის საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალი, რომელიც ტარდება 2009 წლიდან, თავს უყრის შემოქმედებს და გვევლინება ერთგვარ ხიდად ევროპისა და აზიის თეატრალურ ხელოვნებებს შორის.

თბილისის საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალის პროგრამის ძირითადი ნაწილი უკავია ქართულ სეგმენტს („ქართული პროგრამა“), რომლის მიზანია ეროვნული თეატრის ინტეგრირება საერთაშორისო კულტურულ სივრცეში. გარდა ამისა, ფესტივალი აძლევს თეატრის მოღვაწეებს გამოცდილების გამოცდილების, უცხოელ კოლეგებთან ერთად სპექტაკლების დადგმის ახალ შესაძლებლობებს. ფესტივალის პროგრამა შეიცავს არა მხოლოდ ახალ წარმოდგენებს, არამედ ახალ დრამასაც, თანამედროვე ქორეოგრაფიასა და შემოქმედებით ექსპერიმენტებს.

„ქართული პროგრამა“ უდავოდ წარმატებულია, როგორც ფესტივალის უცხოელი სტუმრებისა და მონაწილეების, თეატრალური კრიტიკოსების, რეჟისორების, პროდიუსერებისა და მენეჯერების შთაგონების წყარო, რომლებიც სამშობლოში დაბრუნებისთანავე ახორციელებენ გვემებს ქართველ კოლეგებთან თანამშრომლის კუთხით. ამ გზით მას წვლილი შეაქვს

შემოქმედებით პროგრესში და ეროვნულ თეატრებს შორის ჯანსაღი კონკურენციის უზრუნველყოფაში. შესაბამისად, ამ პროგრამის პრაქტიკული მნიშვნელობა განუსაზღვრელია.

მართალია, ყაზახურ თეატრებს ჯერ არ მიუღიათ მონაწილეობა ამ ფესტივალში, მაგრამ დარგის ექსპერტები მნიშვნელოვან როლს ასრულებენ ორი ქვეყნის თეატრებს შორის ურთიერთობებში.

ყაზახმა თეატრალურმა კრიტიკოსები, რომლებმაც არაერთხელ მიიღეს მონაწილეობა საორგანიზაციო კუთხით უნიკალურ „ქართულ პროგრამაში“, აღნიშნავენ საინტერესო პროდუქციის არსებობას და, რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია, ამყარებენ კავშირებს ქართველ შემოქმედებთან, რის შედეგადაც ხორციელდება მსხვილი პროექტები. მაგალითად, ახალგაზრდა რეჟისორები გოჩა ხვიჩია და ირაკლი გოგია სპექტაკლების დასადგმელად მიიწვიეს ყაზახურ თეატრებში.

აღსანიშნავია, რომ უმდიდრესი საუკუნოვანი ტრადიციების ქართულმა თეატრმა დამოუკიდებლობის აღდგენის შემდეგ აითვისა განვითარების ახალი ვექტორები და სასცენო სტილები, ასევე აღმოაჩინა ახალი სახელები ამ სფეროში. ჩვენ გვექონდა სცენის ისეთი დიდოსტატების ნამუშევრების ნახვის შესაძლებლობა, როგორებიც არიან: რობერტ სტურუა, რეზო გაბრიადე, თემურ ჩხეიძე, ასევე ლევან წულაძე, გიორგი მარგველაშვილი, დავით დოიაშვილი, დათა თავაძე, მიხეილ ჩარკვიანი და სხვა რეჟისორები. საუბარია ნოდარ დუმბაძის სახელობის საერთაშორისო თეატრალურ ფესტივალზე ოზურგეთში, რომელშიც ყაზახური თეატრები დღეს უკვე აქტიურად არიან ჩართულები.

2022 წელს აკმოლინსკის რეგიონულმა რუსულმა თეატრმა სპექტაკლით „ისწავლე ცხოვრება სიცილით“ და აკტბინსკის რეგიონულმა თოჯინების თეატრმა წარმოდგენით „ძალი“ სტუმრების სტატუსით მონაწილეობა მიიღეს ამ ფესტივალში. 2023 წელს კი საკონკურსო პროგრამაში ვიხილეთ კუდუს კომპიაროვის სახელობის აკადემიური უილურული მუსიკისა და დრამის თეატრი და ჩრდილოეთ ყაზახეთის საბიტ მუკანოვის სახელობის რეგიონული თეატრი, რომლებმაც მაყურებელთა და სტუმართა ფართო აუდიტორიას წარუდგინეს თავიანთი ეროვნული სათეატრო ხელოვნება. სპექტაკლმა „კუკარაჩა“ (რეჟისორ

ბარბუ აბდურაზაკოვილ საბიტ მუკანოვის სახელობის თეატრი) ნოსტალგიის გრძნობა გააჩინა აუდიტორიაში, რადგან ეს ისტორია შეიძლება მომხდარიყო არა მხოლოდ საქართველოში, არამედ გასული საუკუნის საბჭოეთის ნებისმიერ ქალაქსა თუ სოფელში. ცელქმა ბავშვები სოფელ აქსუში, რომლებიც ჩუმად ეწევიან სიგარეტს და ოინებით მასწავლებლებს ამწარებენ, უყურებენ ინდურ ფილმებს ადგილობრივ კინოთეატრში, იცინიან და ტირიან, ასევე სუფთა და გულუბრყვილო გრძნობებმა კუკარაჩას და ინგას შორის, აუდიტორია არ დატოვა გულგრილი. მაყურებელი არა მხოლოდ უყურებს ახალგაზრდა უბნის მილიციელის - კუკარაჩას ისტორიას, ბავშვების მოყოლილს, არამედ განიცდის თითოეულ სცენას პერსონაჟებთან ერთად. რეჟისორმა გაუხარა ადამი, რომელმაც კომბიაროვის სახელობის აკადემიური უილურული მუსიკისა და დრამის თეატრში დადგა თანამედროვე ქართველი დრამატურგის - ბასა ჯანიკაშვილის „ომობანა“, რომელშიც გვერდზე გადადო ტექსტის ვერბალური გადმოცემა და პიესის მთავარი აზრი პლასტიკისა და ქორეოგრაფიის მარტივი ენით ასახა. ერთი ოჯახის ბედის მაგალითზე რეჟისორმა დაგვანახა მთელი ქვეყნის მშვიდობიანი ცხოვრება და ტრაგედია, რომელიც მთელ ქალაქებსა და სოფლებს ანადგურებს, მოაქვს სიკვდილი, ანუ ის, რასაც დღეს ბევრი ადამიანი განიცდის მთელ მსოფლიოში. სპექტაკლში ნაჩვენებია დამპყრობელთა სისასტიკე, რომლებიც არ ცნობენ ღირებულებებს, ანგრევენ წლების განმავლობაში სიყვარულით ნაშენებ მშვიდობიან ცხოვრებას, სახლებსა და ოჯახებს.

უილურული თეატრის მსახიობები განიცდიან ომის საშინელ სისასტიკეს, ითავისებენ დღეს მსოფლიოში მიმდინარე მოვლენებს და სხეულის ენით გამოხატავენ სცენაზე. პლასტიკის მეშვეობით სრულადაა ასახული ერთი ადამიანის ბედი და სიცოცხლე, „კადრებადაა“ ნაჩვენები ომში ჩართვის პროცესი და სხვა მიზანსცენები, რითაც არ ირღვევა თხრობის ზოგადი მდინარება.

კომპოზიტორი სერიკუან აიტკალი სცენაზევე, „ცოცხლად“ ასრულებდა მუსიკას - დომბრას,¹

ჟეტიგენის,² კობიზის³ და სხვა ეროვნული საკრავების თანხლება მსახიობებს პერსონაჟთა ხასიათების ქმედითად გადმოცემაში ეხმარებოდა. დომბრას რიტმები სერიკუანის ხელში ზუსტად გადმოსცემს მშვიდობისა და შემდეგ ომის დაწყების განწყობას, გმირთა სიხარულსა და ტრაგედიას, ხოლო ჟეტიგენის ხმა თითქოს ჰარმონიულად ერწყმება მსახიობთა მიერ განცდილ ყოველ წამს და პერსონაჟებსა და მელოდიას ერთ მთლიან ორგანიზმად აქცევს. მუსიკამ, რომელიც ჟღერს სპექტაკლის განმავლობაში, წვლილი შეიტანა სიუჟეტის განვითარებაში, დაეხმარა მსახიობებს, ერთ რიტმში იმოქმედონ და გააცნო უცხოელ აუდიტორიას ყაზახური ხალხური საკრავები, რომლებმაც მათზე დიდი შთაბეჭდილება მოახდინეს.

სპექტაკლის დასრულების შემდეგ ფესტივალის სამხატვრო ხელმძღვანელმა ვასილ ჩიგოგიძემ თეატრს მადლობა გადაუხადა და წარმატება უსურვა, ასევე გამოთქვა იმედი, რომ ორ ქვეყანას შორის კავშირები კიდევ უფრო განმტკიცდება, გაუსვა რა ხაზი ყაზახეთის საშემსრულებლო ხელოვნების შთაბეჭდილ პროგრესს თანამედროვე ტენდენციების კვალდაკვალ. ის ფაქტი, რომ ფესტივალის რეგულაციებით გათვალისწინებული შვიდი ნომინაციიდან ორში ჯილდო, ასევე ორი სპეციალური პრიზი, გადაეცა ორ ყაზახურ თეატრს, მიუთითებს იმაზე, რომ ქვეყნის თეატრალური ხელოვნება სწორ გზაზე დგას თანამედროვე სასცენო სივრცის განვითარების კუთხით. რეჟისორის იდეა, ავტორის ჩანაფიქრის ზუსტი გადმოცემა და მსახიობთა უნარები ჟიურიმ და აუდიტორიამ სათანადოდ დააფასეს.

მთავარი პრიზი კი საქართველოში დარჩა: თბილისის თავისუფალი თეატრის „სამანიშვილის დედინაცვალი“ ჟიურის წევრებმა ერთხმად აღიარეს ფესტივალის საუკეთესო წარმოდგენად. დავით კლდიაშვილის ცნობილი ნაწარმოების დამდგმელი რეჟისორი გიორგი მარგველაშვილი კარგადაა ცნობილი ყაზახეთის თეატრალური საზოგადოებისთვის. იგი მჭიდროდ თანამშრომლობდა თემირკეზ ჟურგენოვის სახელობის ყაზახეთის ეროვნული სამხატვრო აკადემიასთან როგორც შოთა რუსთაველის თეატრისა და

1 დომბირა არის ყაზახური ეროვნული სიმებიანი მუსიკალური ინსტრუმენტი, თურქულ-მონღოლური (წინაპარი - ჰუნი) კულტურის მემკვიდრეობა.

2 ჟეტიგენი უძველესი ყაზახური საკრავია 21 სიმით, რომელიც წააგავს მწოლიარე არფას ან გუსლს.

3 კობიზი, ასევე კილკობიზი, ნარ-კობიზი, არის თურქი ხალხების უძველესი სიმებიანი ინსტრუმენტი.

კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის რექტორი. გარდა ამისა, მის მიერ აღმათის მიხეილ ლერმონტოვის ეროვნული რუსული დრამატული თეატრის სცენაზე დადგმული შექსპირის „რომეო და ჯულიეტა“ და ტადეუშ სლობოდზიანეკის „კლასელები“ დღემდე ანშლავით გადის. იგი ასევე იყო ყაზახეთში გამართული არაერთი თეატრალური ფესტივალის ჟიურის წევრი და ჩატარებული აქვს სამსახიობო და სარეჟისორო ხელოვნების მასტერკლასები. შესაბამისად, ჩვენ, ვინც ვიცნობთ მასტროს შემოქმედებას, კიდევ ერთხელ დავრწმუნდით მის ოსტატობაში. რეჟისორის ინტერპრეტაციით, მოქმედება გადმოტანილია XIX საუკუნიდან დღევანდელობაში, რითაც იზრდება დადგმის აქტუალობა და დღევანდელი ახალგაზრდობისთვის გაცხადებულია ფულისა და მემკვიდრეობის თემის პრობლემატურობა. რეჟისორის მხატვრული ამროვნებას, ასევე სცენა პერსონაჟთა ხასიათისა და მსახიობთა რეალური ცხოვრების დახატვის ფსიქოლოგიური სიზუსტის კომბინაციას, სპექტაკლი უმაღლეს დონეზე აჭყავს.

რადგან ნოდარ დუმბაძის ფესტივალი ეძღვნება ქართული პროზის მიხედვით დადგმულ სპექტაკლებს, ჩვენ გვქონდა შესაძლებლობა, გვეხილა ქართველი და უცხოელი დასების მიერ შესრულებული კლასიკური თუ თანამედროვე ნაწარმოებები. ფესტივალის მთავარი იდეა ნათელია: თეატრის მეშვეობით ქართული ლიტერატურის გაცნობა მსოფლიოსთვის, ხოლო ის ფაქტი, რომ ღონისძიების „გეოგრაფია“ ყოველწლიურად იზრდება, მიუთითებს მიზნის წარმატებით მიღწევაზე.

დღეს ქართული თეატრები ხშირად სტუმრობენ საერთაშორისო ფესტივალებს ყაზახეთში. 2018 წელს შოთა რუსთაველის თეატრის მონაწილეობა ასტანას მსოფლიო ფესტივალზე გახლდათ მნიშვნელოვანი მოვლენა, რომლის დროსაც წარდგენილი იყო მსოფლიოში სახელგანთქმული რეჟისორის - რობერტ სტურუას მიერ დადგმული ბერტოლტ ბრეხტის „დაკანონებული უკანონობა“. ამ სპექტაკლში ნაჩვენებია ცხოვრებისა და აქტუალური პრობლემების მძიმე რეალიები. სტურუამ გამოიყენა გროტესკისა და აბსურდის ელემენტები და ამ გზით წარმოაჩინა ამჟამინდელი პოლიტიკური სიტუაცია. სარკაზმისა და მწვავე სატირის ოსტატურად გამოყენებით მან გამოიჩინა პოლიტიკური გამბედაობა და შექმნა მომწუს-

ველი თეატრალური სანახაობა.

2022 წელს აღმათამ უმასპინძლა II საერთაშორისო თეატრალურ ფესტივალს „ისაბეკოვის სამყარო“, რომელიც მიეძღვნა გამოჩენილი მწერლის, დრამატურგის, სახელმწიფო პრემიის ლაურეატის - დულატ ისაბეკოვის მე-80 წლისთავს. ცხინვალის ივანე მანაბლის სახელობის სახელმწიფო თეატრის მიერ წარდგენილი სპექტაკლი „მსახიობი ქალი“ გადაწყვეტილი იყო მკაცრად მოდერნისტულ სტილში.

ქართველმა მსახიობებმა, რომლებმაც საფუძვლიანად გააცნობიერეს ყაზახური დრამა და გაითავისეს სპექტაკლის პერსონაჟთა სამყარო, სცენაზე წარმატებით გადმოსცეს თეატრის დიდებული და მძლავრი ატმოსფერო. მართალია, მოქმედება ხდება ცარიელ სივრცეში, მაგრამ ეს ლამაზი თანამედროვე გადაწყვეტა წარმოდგენის პლასტიკურ იმიჯთან მიმართებით ასახა რეჟისორმა სცენაზე სხვადასხვა სიმალეზე პლატფორმების განლაგებით და ჭერის განათების ჩვეულზე ქვევით განთავსებით. ამ მეთოდის წყალობით გაიზარდა სპექტაკლის დიაპაზონი და ბუსტად იქნა გადმოცემული რეჟისორის ჩანაფიქრი.

რეჟისორმა გოჩა კაპანაძემ თხრობითი ფორმა ქმედითად აქცია და ამასთანავე შეინარჩუნა სიუჟეტის ლოგიკური განვითარება. სპექტაკლის ყველაზე შთამბეჭდავ ასპექტს ეჭვგარეშე წარმოდგენდა ლელა მახინაშვილის როლი აიგულ ასანოვას შესრულებით. მან იდეალურად განასახიერა ნიჭიერი მსახიობი, რომელმაც თავი მიუძღვნა თეატრს.

სწორედ თემის აქტუალობამ და სიტუაციებმა, რომლებსაც ყველა მსახიობი აწყდება თეატრში, მიიპყრო ქართველი მსახიობებისა და რეჟისორის ყურადღება ყაზახური პიესის შერჩევისას. კონკურენცია ნიჭიერ პროფესიონალებს შორის, რომლებიც ტოვებენ სამშობლოს უკეთესი ცხოვრების ძიებაში, გვხვდება ყველა ქვეყანაში. ცხინვალის თეატრის დასმა წარადგინა მაღალმხატვრული სპექტაკლი, რომლითაც ამაღლდა ფესტივალის სტატუსი. ეს წარმოდგენა სამუდამოდ დარჩება ქართული თეატრის ისტორიაში, როგორც ყაზახური დრამატურგიის ადაპტირების პირველი მცდელობა.

ბოლო წლებში ყაზახეთში სულ უფრო აქტიურად იმართება საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალები, რომლებიც მნიშვნელოვან როლს ასრულებენ საზოგადოების კულტურული ცხოვრების გამოცოცხ-

ლებასა და განვითარებაში. ამ ფესტივალების წყალობით ყაზახურმა თეატრებმა დაიწყეს უცხოურ საფესტივალო პროექტებში მონაწილეობის მიღება. ასე რომ, ფესტივალები იქცა ჩვენი თანამედროვე კულტურის განუყოფელ ნაწილად.

საერთაშორისო ფესტივალები ქმნიან ხელსაყრელ პირობებს რეჟისორებს, მსახიობებსა და კრიტიკოსებს შორის თანამშრომლობისთვის, რაც ხელს უწყობს საერთაშორისო კავშირების განმტკიცებას, რადგან დღეს გლობალური კულტურული პროცესებისგან იზოლირება შეუძლებელია. კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტორი: ეს ფესტივალები ნამდვილად ეხმარება თეატრის პროფესიონალებს ახალი კავშირების დამყარებაში, გასტროლების არეალის გაფართოებაში, ინოვაციების დანერგვაში, ნიჭიერი რეჟისორებისა და მსახიობების გაცნობაში.

როგორც ვხედავთ, დღეს ფესტივალები მნიშვნელოვან როლს ასრულებენ სოციალურ კულტურულ კომუნიკაციაში. თანამედროვე ფესტივალები მჭიდროდ არიან დაკავშირებულნი სოციალურ და კულტურულ პროცესებთან და სოციალური ურთიერთობების მრავალფეროვნებასა და სპეციფიკურობას ასახავენ. ისინი ქმნიან პლატფორმას ხელოვნების ფორმებისა და ინფორმაციის გაცვლისთვის, კონცენტრირებულნი არიან პიროვნებებს, ერებსა და კულტურებს შორის არსებულ ასპექტებზე. დღესდღეობით ფესტივალებმა შეიძინეს ღირებულება, როგორც კულტურული დიალოგის კულტივაციის ინსტრუმენტებმა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Budde A., Samur S., Making Knowledge/Playing Culture: Theatre Festivals as Sites of Experiential Learning, Volume 40, Toronto, 2019.
- Jacqueline E. M., Georgia K. S., Rodney C. W., The Festival is a Theatrical Event, Amsterdam and New York, 2004.

THE ROLE OF FESTIVALS IN THE SOCIO-CULTURAL SPACE OF KAZAKHSTAN AND GEORGIA

Yerkebay Anar Saimzhankyzy

Keywords: festival, socio-cultural space, Kazakh theater, Georgian theater, international cultural relations

This article reveals the modern understanding of festivals in the context of their connection with socio-cultural communication. On the example of theater festivals in Kazakhstan and Georgia, the impact of these events on the socio-cultural space is analyzed.

Today, the festival is a universal communication channel that plays a role in strengthening social and artistic communication in the context of changes in economic relations and political contradictions. The festival allows a deeper look at the modern theatrical process and plays an important role in the formation and development of the international art market as well.

The development of festivals falls at the turn of the 20th and 21st centuries, and over time this type of city celebration becomes an increasingly popular form. The main reason for this is the development of mass communication, and the ability of the festival to combine various types of art in a single artistic space.

Modern festivals with good reason should be considered an inseparable part of modern culture, a constantly developing artistic phenomenon, an actively functioning system. As a rule, a festival in today's cultural tradition is a demonstration of the achievements of art in the field of music, theater, variety art, and circus. Usually this is a mass holiday, which consists of a series of concerts, united by one name and program and are held in a solemn atmosphere with a certain regularity. We can say that the festival brings together quite a variety of festivities, sometimes very different from each other. "Theatre festivals are both artistic events and cultural performances through which we make, experience and reflect on the societies and cultures we live in" [Budde, Samur (2019)].

Most importantly, each festival must have its own

concept and history, have its own specifics. The organizers use the experience of well-known festivals and build an individual strategy for a particular festival. Analyzing the experience of holding Kazakh festivals, it can be noted that their concept is necessarily associated with ancient ethnic traditions, the task is to preserve the national culture, innovation in culture is understood through the prism of these tasks. This is justified, since in the context of the deepening globalization of modern society, the issue of preserving national identity is acute. Respect for the past of one's people, the return of lost values and ideals are the foundation of people's deep mentality and a person's worldview. It is possible to revive and root it only through the key ideas for the people's self-consciousness. It is this philosophical and aesthetic approach—to comprehend and develop ancestors' ethno-cultural heritage that becomes the core in the concept of festivals held in Kazakhstan.

Recently, Kazakh theaters have begun to cooperate with many foreign theater festivals, including Georgian ones, which is really joyous for us. Creative ties between Georgia and Kazakhstan are intensively developing every year. At festivals in Almaty and Astana, the audience got acquainted with the colorful theatrical art of Georgia. The art of Georgia, a country that is not part of the CIS, rapidly absorbed the Western vector of development, merging into the European festival movement. Today, several major world-class festivals are taking place in

Georgia, and various international theater projects are being implemented.

One such festival is the Tbilisi International Theater Festival, which has been held since 2009, bringing together creative artists and building a bridge between the theatrical arts of Europe and Asia. “There are still very few such festivals in the territory of the former CIS countries, which is proof of the high international status of this festival” [Martin, Jacqueline E. and Seffrin, Georgia K. and Wissler, Rodney C. (2004)].

The main program of the Tbilisi International Theater Festival is the Georgian Show Case, which is aimed at integrating the national theater into the global cultural space. In addition, this festival opens up new opportunities for theatrical figures in the exchange of experience, joint staging of performances with foreign colleagues, etc. The festival program presents not only new performances, but also new drama, modern choreography, and creative experiments.

Indeed, the Georgian Show Case perfectly fulfills its role. Foreign guests and participants of the festival, theater critics, directors, producers and managers are inspired by this program and, upon arrival in their countries, implement plans for cooperation with Georgian colleagues. This contributes to creative progress, the growth of healthy competitiveness among national theaters. Therefore, the practical significance of this program is enormous.

Kazakh theaters have not yet participated in this theater festival, but theater experts play an important role in relations between the theaters of the two countries.

Kazakh theater critics have repeatedly taken part in the Georgian Show Case Program, which is unique in its organization, and witnessed interesting productions, and most importantly, acquaintances with the creative figures of Georgia, which later grew into large projects. Thus, young directors Gocha Khvichia and Irakli Gogia were invited to the theaters of Kazakhstan to stage performances.

We have noticed that the Georgian theater, which has rich age-old traditions, has mastered new vectors of development, new stage style, and has discovered new

names over the years of independence. We had the opportunity to see the work of world famous stage masters like Robert Sturua, Rezo Gabriadze, Temur Chkheidze, as well as Levan Tsuladze, Giorgi Margvelashvili, David Doiashvili, Dato Tavadze, Mikhail Charkviani, and other directors. The festival, in which Kazakh theaters began to take an active part, is Ozurgeti Nodar Dumbadze international theater festival.

In the past 2022 the Akmolinsky Regional Russian Theater with the production of “Learn To Live With Laughter” and the Aktybinsk Regional Puppet Theater with the play “Dog” took part as guests of the festival, however, this year, in 2023 K. Kozmyarov Academic Uyghur Music and Drama Theater¹ and the North Kazakhstan S. Mukanov Regional theater was included in the competition program, where they demonstrated their art and introduced a large number of spectators and guests of the festival to their national culture. The play “Kukaracha” staged by Barzu Abdurazakov at the S. Mukanov Theater evoked nostalgic feelings among the audience, since this story could take place not only in Georgia, but in every city and village of the Soviet era of the last century. Naughty children of Aksu village who secretly smoke and play tricks on their school teachers, watching Indian films in local clubs laughing and crying, pure and innocent feelings between Kukaracha and Inga did not leave the audience indifferent. The viewer does not just watch the story of the young district policeman Kukaracha, which was told by the children, he lives every scene along with the characters. Director Gaukhar Adai, who staged the play “Voynushka” by the modern Georgian playwright Basa Janikashvili at the Academic K. Kozhamyar Uyghur Music and Drama Theater abandoned the text and conveyed the main idea of the work in a clear language of plasticity and choreography. Through the fate of one family, the director showed a peaceful life and a tragedy-devastating the whole country, turning cities and villages into ruins, leading to the death of a war—that many people in the world are now experiencing. The performance shows the cruel actions of the conquerors, who do not recognize any values, destroying people’s peaceful life, their houses and families built with love over the years.

1 The State Republican Academic Uyghur Theater of Musical Comedy named after Kuddus Kuzhamyarov is the only theater of the Uyghur people in the world, founded in 1934 in Almaty

Actors of the Uighur theater feel the terrible cruelty of the war, deeply understand what is happening in the world today, and convey it only with body language. Through plasticity, the fate and life of a person, entry into this system of war are depicted by “shooting” movements, and every thought, mise-en-scene is totally completed and does not violate the general flow of the storyline.

Composer Serikzhan Aitkali, performed live music for the play on stage. Accompanied by *dombyra*², *zhetygen*³, *kylkobyz*⁴ and other national instruments, he managed to reveal the actions of the actors and the characters’ personalities. The rhythm of the *dombra* in Serikzhan’s hands accurately conveys peace and the onset of war, the joy and tragedy of the heroes. And the voice of the *jetigen* seems to find harmony with every movement of the actor, turning character and melody into a single organism. The music, which sounded continuously from the beginning to the end of the performance, contributed to the development of the plot and helped the actors to work in a single rhythm, on the other hand, introduced and impressed the foreign audience with the sound of Kazakh national instruments.

At the end of each performance, the art director of the festival Vaso Chigogidze thanked the theater and wished them success. He expressed hope that cultural ties between the two countries would be strengthened in the future, emphasizing that the performing arts of Kazakhstan are developing comprehensively, keeping up with modern trends. The fact that two of the seven nominations approved by the festival regulations, as well as two special prizes, were awarded to two theaters of Kazakhstan, indicates a clear direction of the country’s theatrical art in the development of modern stage space. The director’s idea, the exact presentation of the author’s intention, acting skills were appreciated by the jury and the audience.

But the main prize stayed at home. “Samanishvili’s Stepmother,” presented by Tbilisi Liberty Theatre, was unanimously recognized by the jury as the best performance of the festival. Director Giorgi Margvelashvili, who staged David Kldiashvili’s famous work, is a well-known

figure in the Kazakh theater community. Firstly, for many years he was the rector of the famous work of Shota Rustaveli State University of Theater and Cinema, and worked closely with Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts. Secondly, Shakespeare’s “Romeo and Juliet” and Tadeusz Slobodzianek’s “Classmates” staged by Margvelashvili on the stage of M. Lermontov National Russian Drama Theater in Almaty, are still sold out. Also, he has repeatedly been a member of the jury at various theater festivals in Kazakhstan and conducted master classes in acting and directing skills. Therefore, we, who are familiar with his works, once again became convinced of the maestro’s high skill. In the interpretation of the director, who transferred the story from the 19th century to the present day, the relevance of the work has increased, and for today’s youth the depth of the theme of money and inheritance has been revealed. Undoubtedly, the combination of the director’s artistic thinking and psychological accuracy in revealing the nature of the characters and the real life of the actors on stage raises the performance to the highest level.

Since Nodar Dumbadze festival is dedicated to the performances of the Georgian prose, we had the opportunity to see classical and modern works performed by Georgian and foreign groups. The main idea of the festival is clear—to promote Georgian literature to the world through theater. And the fact that the geography of the festival is expanding from year to year indicates that these goals are being achieved.

Today, the theaters of Georgia have become frequent guests of international festivals in Kazakhstan. Back in 2018, the arrival of Shota Rustaveli Theater to the Astana World Festival was a big event, where they presented Bertolt Brecht’s play “Legalized Lawlessness” staged by the world-famous Robert Sturua. This work shows the harsh reality of life and pressing problems. R. Sturua used absurdity and grotesque in the play, frankly showing the current political situation, full of sarcasm and sharp satire, skillfully combining political courage and theatrical spectacle.

In 2022, Almaty hosted the II International Theater Festival “The World of Isabekov,” dedicated to the 80th

2 *Domyra* is a Kazakh national plucked string musical instrument, a heritage of the Turkic-Mongolian (ancestor—Hun) culture.

3 *Zhetygen* is an ancient Kazakh plucked instrument with 21 strings, resembling a lying harp or *gusli* in shape.

4 *Kobyz*, also *kylkobyz*, *nar-kobyz*, is an ancient stringed bowed instrument of the Turkic peoples.

anniversary of the outstanding writer, playwright, laureate of the State Prize Dulat Isabekov. The performance "Actress" of I. Machabeli Tskhinvali State Theater from Georgia was presented in a truly modern style.

Georgian actors, having deeply understood the Kazakh drama and immersed themselves in the world of the heroes of the performance, were able to accurately convey the atmosphere of the great and mighty THEATER on the stage. Although the action takes place in an empty space, a beautiful and modern solution to the plastic image of the performance was found in the director's placement of platforms on the stage at different heights, and in the fact that all the lighting fixtures on the ceiling were lowered. This technique made it possible to expand the breath of the performance and accurately show the director's intention.

Director Gocha Kapanadze changed the form of the work from narrative (the playwright's story) to drama, without disturbing the play's tone, while maintaining the coherence of the plot. Undoubtedly, the biggest success of the performance was Aigul Asanova performed by Lela Makhniashvili. She perfectly revealed the image of a talented actress who devoted her whole life to the theater.

The topicality of the theme, the situations that happen to every actor in any theater - this is what interested the Georgian actors and the director in choosing a Kazakh play. Competition between talented people, professionals who leave their homeland in search of a better life exists in every state and country. The team of Tskhinvali

Theater presented a performance of a high artistic level, which raised the status of the festival. And undoubtedly, this production will remain in the history of the Georgian theater as the first appeal to the Kazakh dramaturgy.

In recent years, the organization of the international theater festival in Kazakhstan has gradually begun to move forward, playing the role of the most important factor in the initialization and activation of the cultural life of society. Thanks to these festivals, the theaters of Kazakhstan began to travel to foreign festival projects. Thus, festivals have become an integral part of our modern culture.

International festivals create favorable conditions for cultural cooperation between directors, actors and critics, these conditions contribute to the development of international cultural ties. After all, today one cannot be isolated from the global cultural process. And one more important factor, these festivals really help to find new connections for theater professionals, expand the horizons of tours and repertoire, see innovations in this area, get acquainted with advanced directing and talented actors.

As we can see, today festivals play a significant role in socio-cultural communication. Modern festivals are closely connected with social and cultural processes and reflect the versatility and specificity of social interactions. They provide a platform for the exchange of information in art forms and focus on interpersonal, interethnic and intercultural aspects. Nowadays, festivals have acquired a clear value as a means for cultivating cultural dialogue.

REFERENCES:

- Antje Budde and Sebastian Samur (2019) Making Knowledge/Playing Culture: Theatre Festivals as Sites of Experiential Learning. Publisher(s) Graduate Centre for the Study of Drama, University of Toronto Volume 40, Number 1-2, pp. 83-101.
- Martin, Jacqueline E. and Seffrin, Georgia K. and Wissler, Rodney C. (2004) The festival is a theatrical event. In: Cremona, Vicky and Eversmann, Peter and van Maanen, Hans and Sauter, Willmar and Tulloch, John, (eds.) Theatrical Events: Borders, Dynamics, Frames. Rodopi, pp. 91-110.

თანამდროსის არდილი ქართულ სასცენო „ჩეხოვიანაში“

თამარ ქუთათელაძე

საკვანძო სიტყვები: ქართული თეატრი, ჩეხოვი, დოიაშვილი, ეგაძე, მარგველაშვილი, ჩიკვაძე, ენუქიძე

საქართველოში ანტონ ჩეხოვის დრამატურგიისადმი ინტერესი ყოველთვის მძლავრი იყო. მიუხედავად ამისა, XX საუკუნის მანძილზე ჩეხოვისეული პიესების მხოლოდ რამდენიმე ინტერპრეტაცია იხილა ქართულმა საზოგადოებამ. ხოლო XXI საუკუნის ქართული თეატრალური რეჟისურა ჩეხოვის დრამატურგიის საფუძველზე შექმნილ სპექტაკლებში, უკვე ღიად „საუბრობს“ საეჭვო აწმყოზე და მიმართავს კლასიკური ტექსტების მოდიფიკაციებს. ახალი ათასწლეულის ნამუშევრებში დრო აღარ კონკრეტდება, ახალი თაობის რეჟისურა სულ უფრო უხვად იყენებს ახალი თეატრის ყველა ტექნიკურ საშუალებას, დროდადრო ამცირებს პერსონაჟთა რაოდენობას, მათ შორის გამორჩეულია დავით დოიაშვილის „სამი და“ და „თოლია“ (მარჯანიშვილის თეატრი, 1997; ვასო აბაშიძის სახელობის ახალი თეატრი, 2022), შალვა გაწერელიას „ალუბლის ბაღი“ და „თოლია“ (თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი, 1999, 2000), ოთარ ეგაძის „ძია ვანია“ („ვაკის თეატრალური სარდაფი“, 2003), გიორგი მარგველაშვილის „ალუბლის ბაღი“ და „სამი და“ (კინომსახიობთა თეატრი, 2004; თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი, 2014), ლევან წულაძის „ქალი ძაღლით“ (მარჯანიშვილის თეატრის „სხვენი“, 2007), ნიკა ჩიკვაძის „ძია ვანია“ (გრიბოედოვის თეატრის მცირე სცენა, 2022), ანდრო ენუქიძის „ალუბლის ბაღი“ (ვასო აბაშიძის სახელობის ახალი თეატრი, 2023).

თანამედროვეობისთვის მუდამ დიალოგისთვის განწყობილი ჩეხოვისეული ტექსტების ინსპირაციით დაიწერა ქართველი ავტორის – მარიამ მეღვინეთუხუცესის ოჯახური დრამა „სამი და“. XXI საუკუნის საქართველოში შექმნილი რეალობის გააზრებით წარმოქმნილი ამ ორიგინალური ტექსტის საფუძველზე, მაყურებელმა უკვე იხილა ორი წარმატებული ახალგაზრდული დადგმა – თეატრი „ჰარაკი“ (რეჟისორი სანდრო კალანდაძე, 2021) და საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელწიფო უნივერსიტეტის სასწავლო თეატრის სცენაზე (რეჟისორი მანანა კვიციანი, 2023).

ქართველი რეჟისორები ყოველთვის გამოირჩეოდნენ ანტონ ჩეხოვის დრამატურგიისადმი დიდი ინტერესით. თუმცა, XX საუკუნის განმავლობაში ჩეხოვის პიესების მხოლოდ რამდენიმე ინტერპრეტაცია იხილა ქართულმა საზოგადოებამ. შესაძლოა, ეს ფაქტი გარკვეული კანონზომიერების შედეგია. ამ თემასთან დაკავშირებით საინტერესოა ანალიტიკური ფსიქოანალიზის ორი დიდი მეცნიერის მოსაზრება, რომელთაც მოგვიანებით შევხვებით. ამჯერად კი აღვნიშნავ, რომ მესამე ათასწლეულის დასაწყისი, საქართველოში ჩეხოვის დრამატურგიისადმი ინტერესის გააქტიურებით, მისი პოეტიკის ახლებური ამოკითხვითა და ინტელიგენციის ხვედრის გააზრებით წარიმართა. თითქმის ყველა 90-იანელმა ქართველმა რეჟისორმა დადგა

ამ დიდი დრამატურგის პიესა თუ მოთხრობა და შეიქმნა ქართული ჩეხოვიანას საინტერესო პანორამა. მათში იკითხება ორივე საუკუნის დასაწყისის აპოკალიფსური პროცესები, ინტელიგენტის მარადიული ტრაგედია, მისი „დანაშაულებრივი უმოქმედობითა“ თუ „დანაშაულებრივი აქტივობით“ განცდილი ტრაგედია.

როგორც ცნობილია, ხელოვნება „ორმაგად“ სიმბოლური ბუნებისაა, იგი ნიშანთა ნიშანია, რომლის კვლევისას აუცილებელია სიმბოლური ენის წვდომა, ნიშანთა დეკოდირება და მათ მიღმა არსებულ, არაცნობიერ ფენომენტთა შესწავლა. ხელოვნება ხომ სწორედ სიმბოლოებით, ანუ არაცნობიერი ეროტიკულ-თანატური ძალებით (სექსუალობითა და აგრესიით) წარიმართება... იგი მოწოდებულია

ადამიანი სტიქიური, ველური, პირველყოფილი ძალებისგან დაიცვას, შეძლოს ბუნების მოთვინიერება, მისი „მაღალი“ მიზნებისთვის დაქვემდებარება, მომავლის კონტურის პროგნოზირებით ადამიანისთვის გარკვეული „თავდაცვითი მექანიზმების“ შექმნა.

ანალიტიკური ფსიქოლოგიის ფუძემდებელი, შვეიცარიელი კარლ იუნგი გვთავაზობს ორი ტიპის არაცნობიერს: პიროვნულ და კოლექტიურ არაცნობიერს. მისი თეორიით, „კოლექტიური არაცნობიერის სფერო ზეპიროვნული, საერთო საკაცობრიო და უნივერსალურია. იგი შორდება კონკრეტული ადამიანის ბიოგრაფიას, მთელ საკაცობრიო გამოცდილებასთანაა მიმართებაში და მას თაობებს გადასცემს... პიროვნება მემკვიდრეობით იღებს კოლექტიურ არაცნობიერს და თავადაც მონაწილეობს მისი შემდგომი „შენების“ პროცესში“.¹ მის შინაარსს უნივერსალური სიმბოლოები და არქეტიპები შეადგენენ, რაც ცნობიერისა და არაცნობიერის გამთლიანება, ჰარმონიის, წესრიგის, ადამიანის უმაღლესი და სრულყოფილი მდგომარეობის გამოვლინებაა. არქეტიპებისა და უნივერსალური სიმბოლოების ამსახველი ხელოვნება კი ზედროული და ზეპიროვნულია, ხოლო შემოქმედი დუალური ბუნებისაა; ანუ შემოქმედი კი არ ფლობს შემოქმედებით უნარებს, არამედ თავად უნარები ფლობენ მას და გარდაქმნიან საკუთარ ინსტრუმენტად. იუნგის მიხედვით, ხელოვანი - „კოლექტიური ადამიანია!“, მისი შემოქმედებითი საწყისი ირაციონალურია, სადაც კერძო პირადულ-ადამიანური განცდა უვერტიურაა, იმპულსია, რომ გათამაშდეს მარადიული „ღვთაებრივი კომედი“.² თანამედროვე ხელოვნება, რომელიც ასახავს ნგრევას, იუნგის გაგებით, კაცობრიობის პრობლემათა ანარეკლია. ფსიქოანალიზის მეორე ფუძემდებელი, ავსტრიელი ზიგმუნდ ფროიდი, თავის წიგნში „სიამოვნების პრინციპს მიღმა“, მიიჩნევს, რომ „ადამიანი ისწრაფვის თვითგანადგურებისკენ, რაც გაუცნობიერებელი სწრაფვაა დაბრუნდეს იქ სადაც არაფერი აწუხებდა ანუ მოკვდეს. მისი თეორიით, სიცოცხლის ყველა ფორმის მიზანი პირველსაწყისთან დაბრუნებაა, ხოლო ამ ტენდენციას იგი ნირვანას პრინციპს უწოდებს“.²

XX საუკუნის 90-იანი წლებიდან, ისევე, როგორც ჩეხოვის დროს, შესამჩნევია აპოკალიფსური პროცესების გააქტიურება, ღირებულებათა უსწრაფესი გადაფასება, ახალი სათეატრო მოდელისა თუ გამომსახველ ხერხთა ძიება, სათეატრო ცხოვრების განახლებისკენ ლტოლვა. დიდი რუსი კლასიკოსის ახალი თვალსაწიერიდან წაკითხვით, იკვეთება რეალობისა და ახალი ურთიერთობების უნიღბო სახე. სპექტაკლები ღიად „მეტყველებენ“ საეჭვო აწმყოზე, თანატოსის აჩრდილზე. XXI საუკუნის ქართულ სასცენო ჩეხოვიანაში მძლავრობს: ავტორიტეტების ნგრევის ასახვა, აბსურდული ცნობიერება, სისასტიკის თეატრის მსოფლმხედველობითი პრინციპები და ზოგიერთი სადადგმო ხერხი. ახალი რეალობის ძირითად აქცენტთა გათვალისწინებით, ხშირია თავისუფალი ინტერპრეტაციები, სინამდვილის ვიზუალიზაცია. დადგმებში აღარ კონკრეტდება დრო. რეჟისორები ცდილობენ მაქსიმალურად გამოსახონ საზღვრებმორღვეულ სამყაროში მოხშირებული ტოტალური ცინიზმი, გაუცხოება, ადამიანის სიცოცხლის თავზარდამცემი გაუფასურება, თაობათა კონფლიქტი. სპექტაკლებში მცირდება პერსონაჟთა რაოდენობა და ტექსტი. მაყურებლის ინტერესის გასამძაფრებლად უხვად მიმართავენ ტექნიკურ საშუალებათა მრავალფეროვნებას - განათება, მულტიმედიური საშუალებები, ინტერაქციული მეთოდები, კოლაჟის რესურსი, თეატრის მთელი პერიმეტრისა თუ ალტერნატიული სივრცეების ათვისება, ინტერპრეტაციის მრავალვარიანტულობა.

XX საუკუნის მიწურულს, ქვეყანაში განვითარებული კატაკლიზმების გამო, დავით დოიაშვილის დადგმულ „სამ დაში“ (მარჯანიშვილის თეატრი, 1997), ვიხილეთ ახალი თაობის მკვეთრი პოზიცია, მათი სულიერი მდგომარეობა და განწყობა. „ულტრათანამედროვე“ სპექტაკლი გამოკვეთდა ინტელიგენციის თავზარდამცემ დეგრადაციას. აქ უჩვენებდნენ თაობას, რომელმაც მოიშორა მეურვის, დიდი ავტორიტეტის, მამა-ტირანის დიქტატი და ახალი ცხოვრების პირისპირ თავისუფლად ამოისუნთქა. ამჯერად უკვე „ყველაფერი ნებადართული იყო და პაროდირდა მამის პანაშვიდიც...“ ნიჰილიზმით გა-

1 მირცხულავა, ხელოვნების, 2010, გვ. 63.

2 ვანიე, ლტოლვების, 2017, გვ. 143.

ჯერებულ სპექტაკლში „ერთგვარი ეგზალტაციითაც კი ივიწყებდნენ ყველაფერს, რაც ინტელიგენციას გამორჩეული და ღირსეული ადამიანების კატეგორიას განაკუთვნიებდა და გასაოცარი ენთუზიაზმით ეშვებოდნენ უხამსობამდე“. წარმოდგენაში მამის ფიგურა ეხმიანებოდა „ღმერთის სიკვდილის“ მეტაფორას. მონოლოგებს არსებული სინამდვილის გარდაქმნის აუცილებლობაზე, წარმოთქვამდნენ სწრაფად, დამცინავად, პაროდული ქვეტექსტით. დავით დოიაშვილის სცენურ ვერსიაში აღარც ოცნება არსებობდა.

ქართულ სცენაზე პირველად დადგმულ ჩეხოვის „ძია ვანიაში“ („ვაკის თეატრალური სარდაფი“, რეჟისორი ოთარ ეგაძე, 2003), სცენაზე წარმოდგენილი ავტორიტეტი სრულიად უსუსური იყო. გია როინიშვილი უმწიფარ ბავშვს თამაშობდა, ხოლო სხვადასხვა სოციალური ფენის წარმომადგენლებს შორის გრადაცია მოხსნილი იყო. „სპექტაკლში ბარიერის ერთ მხარეს სერებრიაკოვები, ვოინიკეები, ასტროვები, მეორე მხარეს მდაბიო-მსახურები არ დგანან, მათ შორის სადემარკაციო ხაზი წაშლილია... მათ წარსულიც, აწმყოც და ამდენად, მომავალიც საერთო აქვთ“.³

ორი ათეული წლის შემდეგ ისევ დადგმულ ნიკა ჩიკვაიძის „ძია ვანიაში“ (გრებოედოვის თეატრის მცირე სცენა, 2022), კიდევ უფრო შემაშფოთებელი სურათი გადაიშალა. სცენაზეა უსიყვარულო, ტლანქი, აპოკალიფსური სამყაროს ხატი. ლიზა ჭიჭინაძის მიერ შექმნილ სპილოს ძვლის ფერში შესრულებულ მეტაფორულ დეკორაციაში, თითქმის ყველა საგანი - პიანინო, კარადები, ავეჯი - თავდაყირა, წაქცეული, ან ნახევრად დამარხულია. ისინი საფლავის ქვებს ჰგვანან. გაფხიზლებული, მოტყუებული, მომხმარებლური ურთიერთობებით ერთმანეთისგან განხიზღულ-გაუცხოებული, გამოუვალ ჩიხში მყოფი ადამიანები, ცხადად აცნობიერებენ საკუთარ მარცხს. ნაგვიანები გამოფხიზლება, უპერსპექტივობა, ტოტალური უკმაყოფილება ფიზიკურ ტკივილამდე განცდილ მარტოობაში ვლინდება. აქ ყველა უბედურია. სოფია ლომჯარიას მიერ განსახიერებული სერებრიაკოვის ახალგაზრდა მეუღლის, მოწყენილობისგან ლამის შეშლილი მომხიბლავი ელენას უცვლელი

საქმიანობა, ტანსაცმლის გამოცვლა და ოთახებში ნერვული სიარული, ლოგიკურ გაგრძელებას ჰპოვებს უვნებო „მეცნიერი“ ქმრისგან განხიზღული ქალის ურცხვ ლალატში. ასტროვი, რომელიც უსასრულოდ თხზავს სამყაროს შეცვლის პროექტებს, თავადაც აცნობიერებს საკუთარი შრომის უაზრობას. მიხეილ არჯევანიძის ივანე ვოინიკევი, ყმაწვილკაცობაში სახელოვანი სიძით აღფრთოვანებული, სასოწარკვეთილი აღიარებს, რომ მთელი ცხოვრება მონად ემსახურა უღირსებო თაღლითს. საოცრად უბედურია თავად არჩილ ბარათაშვილის სერებრიაკოვიც. ნარცისული ტიპის შუახნის მამაკაცს არც პროფესია უყვარს, არც შვილი და არც მშვენიერი ცოლი. ნილაბახდილი ფსევდოინტელიგენტი ცხადად ხედავს, რომ თავზე დაეწვრა ხელოვნურად შექმნილი წარმატებული მეცნიერის იმიჯი, რომლითაც მთელი ცხოვრება მანიპულირებდა. ნინა კალატოზის მიერ განსახიერებულ თავმდაბალ, მშრომელ, უსიყვარულო გარემოებებით თუ უღამაზო გარეგნობით ტანჯულ სონიას, სასოწარკვეთაში აგდებს საყვარელი კაცის გულგრილობა. მისი სულიერი ტრაგიზმი უნისონშია მიხეილ არჯევანიძის ძია ვანიასთან, რომელიც სპექტაკლის მიწურულს, თოკზე ჰკიდებს სკამს და ნათელყოფს უსაზღვროდ მიმდობ, მორჩილ ადამიანთა უსიხარულო არსებობის ფინალს.

ჩეხოვის პროზის თავისუფალმა ინტერპრეტაციამ „ქალი ძაღლით“ (რეჟისორი ლევან წულაძე, მარჯანიშვილის თეატრის „სხვენი“, 2007), უჩვენა ცხოვრების ავანსცენიდან კულისებში მოსროლილი ინტელიგენტის ტრაგედია, წრფელი სიყვარულისგან გაუცხოებული, სარგებელზე ორიენტირებული თანამედროვე საზოგადოების უმიზნო არსებობა, მისი შინაგანი ქაოსი. სანახაობის შავ-თეთრ სივრცეში, მსახიობებისა და მათი მინიატიურული „დუბლიორი - თოჯინები“ თამაშდებოდნენ მწვავე ადამიანურ დრამას. ნანკა კალატოზიშვილის ანას ზოლიანი კაბა, მეტაფორულად ასახავდა ამ პოეტური ქალის სულიერ განწყობას, რომელიც „ლაქიას“ გაჰყვა ცოლად და უღიმღამო, პროვინციულ ყოფას ტუსაღვით დაემონა. წარმოდგენის მიწურულს, ნიკა თავადის გუროვის მიერ წარმოთქმულ სულისშემძვრელ აღსარება-მონოლოგში გაცხადებული იყო უსახუ-

3 არველაძე, დრო, თბილისი, 2003, #49, გვ. 9.

რად განვლილი ცხოვრების, მექანიკური არსებობის დიდი ტკივილი და დაუძლეველი სევდა. მსახიობი თამაშობდა არარეალიზებულ, პრაგმატული ყოფის ჭაობში ჩაფლულ, განადგურებული ინდივიდის დრამას, რომელსაც უსიყვარულო ქორწინებამ და პროზაულმა საქმიანობამ ჩაუხშო სულიერები ცხოვრებისადმი მიდრეკილება.

XXI საუკუნის დასაწყისიდან გამწვავებული ძირითადი თემები და ტენდენციები მკვეთრად იქნა მონიშნული ჯერ კიდევ შალვა გაწერელიას „28-ე აუდიტორიის თეატრი“. 1998 წელს დადგმულ „ალუბლის ბაღში“, სცენაზე იყო უსაქმური, გადაგვარებული, ნერვიული საზოგადოება. არაბუნებრივად თეთრი სცენოგრაფია განგამის განცდას იწვევდა. სპექტაკლში ხშირად უკრავდნენ „მარშს“, „პოლონებს“, „ვალსს“, ცეკვავდნენ, ერთობოდნენ, გაურბოდნენ მართობას, აზროვნებას, მკაცრ სინამდვილეს. თეთრი სცენოგრაფიის ფონზე, წარმოდგენის მონაწილე ყველა მამაკაცი თეთრებში გამოწყობილი და თავგადაპარსული იყო. უსიყვარულო გარემოში თითოეული სცენური გმირი თავდავიწყებით ეძებდა სარგებლიან ურთიერთობებს. მათი აპოკალიფსური უზნეობის გამო, სრულიად ლოგიკური ჩანდა ამ საზოგადოების ბუნებრივი გარდაცვალება, რაც სინანულსაც აღარ იწვევდა.

XXI საუკუნის დასაწყისის მძაფრი სულიერი კრიზისის ფონზე, როცა განახლდა რადიკალური გარდაქმნებისა და ინტელიგენციის „განკითხვის“ მოლოდინი, გიორგი მარგველაშვილის „ალუბლის ბაღში“ (კინომსახიობთა თეატრი, 2004) კვლავაც უჩვენა ძველი თაობის გარდაუვალი კატასტროფა. თუ მიხეილ თუმანიშვილთან რანევსკაია და გაევი იმ ეგრეთ წოდებულ ვარდისფერ წეროებად მოიპარებოდნენ, უხეშ რეალობას რომ აზრს სძენდნენ, მარგველაშვილისთვის ისინი უმოქმედოდ დარჩენილ, ხელმოცარულ არსებებად იქცნენ. მრავალაზროვნად თამაშდებოდა სპექტაკლის ფინალი. დამსხვრეული ფიცრებით მოფენილ, ნასახლარს მიმსგავსებულ სცენას ავსებდა ჩემოდნები, მოსროლილი წიგნები, დაცარიელებული შამპანურის ბოთლები და ბროლის ბაკლები, სამარცხვინო მარცხით განადგურებული, ძაძებით მოსილი რანევსკაია დამსახურებულ განაჩენს უმზადებდა საკუთარ თავს. სახელოვან წინაპართა დიდი ეპოქის დასამარების თანამო-

ნაწილე ქალბატონი, საგვარეულო სკივრიდან ამოყრიდა ძველმანებს, თავად იკავებდა მათ ადგილს და მისი სხეული გვამივით გაჰქონდათ სცენიდან, მისვენებდნენ.

ორი ათეული წლის შემდეგ, ისევ დაიდგა ჩეხოვის „ალუბლის ბაღის“ მიხედვით შექმნილი წარმოდგენა. რეჟისორ ანდრო ენუქიძის (მუსიკისა და დრამის თეატრი, 2023) სპექტაკლში, სცენა „დაიპყრო“ უზარმაზარმა, მასიურმა, მამაპაპეულმა კარადების ჯარმა. მხატვარ შოთა ბაგალიშვილის შექმნილი დეკორაცია, - სასცენო ფიცარნაგის მთელ სიგანეზე ჩამწკრივებული დიადი წარსულის, ეროვნული მეხსიერების საგანძურად გააზრებული მედიდური რელიკვია, თითქოს მოძრაობდა. დასაწყისში ის მუქარით მოიწვევდა დარბაზისკენ, შემდეგ სცენის სიღრმეში გადადიოდა, სპექტაკლის მიწურულის კი, ძველი ეპოქის აღიარებულ მარცხად, აღსასრულად გააზრებული, მორჩილად ეშვებოდა მარადისობაში.

ანდრო ენუქიძის გააზრებაში ნაჩვენებია იქნა ჩიხში მყოფი საზოგადოების გარდაუვალი ფინალი. აქ ცხადად შეიმჩნევა დისჰარმონიულ ეპოქასთან ადაპტაციის მიუღებლობა, ბრძოლის უაზრობის რწმენა, სინამდვილიდან უსწრაფესი გაქცევა-განრიდების წადილი. ყველა აცნობიერებს საკუთარ დანაშაულსა თუ უმწეობას ახალი დროების ხისტ ფასეულობებთან, სადაც მათი ცხოვრება სამარცხვინო კრახისთვის განწირული ესახებათ. დადგმაში რანევსკების გარემოცვის ვერც ერთი პერსონაჟი ვერ აღიქმება ახალი ეპოქის გამოწვევათა დამძლევი ინდივიდად. წარსულთან განშორებით შესამჩნევია ორივე თაობის შინაგანი განგაში. ცნობიერდება, რომ სუსტი, უღონო, სრულიად მოუქნელი ლოპახინის ცულის მოქნევით, მოკვდება არა მხოლოდ ბაღი, არამედ ყველაფერი ის, რაც სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვანია როგორც რანევსკების, ისე ახალგაზრდებისა და თავად ლოპახინისთვისაც.

სახელოვანი მაესტროს, შალვა გაწერელიას მიერ სტუდენტებთან დადგმულ „თოლიაში“ (2000), ტრეპლვეი აღიარებდა, რომ მომავალიც არაჯანსაღი რეალობის ლოგიკურ გაგრძელებად ყალიბდებოდა და საგანგაშო პროცესები ელოდათ. მის წარმოდგენაში შავსამოსიანი ეშმაკები ხტოდნენ სცენაზე. ისინი სარდონიკული ხარხარით იუწყებოდნენ დედამიწაზე სიცოცხლის ქრობას, გადაგვარებული

სამოგადოების გარდაცვალებას. ეპატაჟური სანახაობის კრიტიკული პათოსი და რეფორმატორული სულისკვეთება თავს ესხმოდა უფროსებს, რომელთაც ფატალურ ჩიხში მოამწყვდიეს სახელოვნებო პროცესები, გაძარცვეს და დასანგრევად გაწირეს სამყარო. შვილის მეამბოხე აბროვნება აღაშფოთებდა არკადინას. მისი რწმენით, არასრულფასოვანი, პრეტენზიული ახალგაზრდობა აგრესიულად მიესწრაფოდა უფროსების განკითხვა-შევიწროებას. დებიუტი ნათელს ხდიდა, რომ „მამათა“ და „შვილთა“ თაობა ერთმანეთის წინააღმდეგ უთანასწორო ომისთვის ემზადებოდა. იკვებებოდა ახალგაზრდა დრამატურგის მოღვაწეობის დასაწყისი მტრულ გარემოში, სადაც დებიუტის კრახით სრულ იზოლაციაში რჩებოდა, გარდაუვალი მარცხისთვის განწირული. შალვა გაწერელიას დადგმიდან ორი ათეული წლის შემდეგ განხორციელებულ დავით დოიაშვილის „თოლიაში“ (ვასო აბაშიძის სახელობის ახალი თეატრი, 2022) ყველა პერსონაჟი კვლავ უბედურია. თითოეული აცნობიერებს, რომ უპერსპექტივო გარემოში დატყვევებულნი, არასრულფასოვნად ცხოვრობენ, მუდმივი წარუმატებლობითა და უსიყვარულობით იტანჯებიან. უსახური ცხოვრებისაგან გაქცევის დაუთრგუნავი სურვილი, ურთიერთგაუცხოების, თაობათა სამკვდრო=სასიცოცხლო დაპირისპირების ხასიათს იძენს. ეს მარადიული ომი ამჯერად უფროსთა გამარჯვებით მთავრდება, რაც საფუძვლიან ეჭვს იწვევს თანამედროვე სამყაროს ღირებულებებსა და სიცოცხლის უნარზე. თეატრმცოდნე მაკა (მარინე) ვასაძემ სპექტაკლისადმი მიძღვნილ თავის რეცენზიას, სამართლიანად უწოდა – „მომავლის გარეშე დარჩენილი სამყარო“.⁴ სცენაზე შექმნილი ლამის სადომამოხისტური ურთიერთობების შესახებ იგი წერდა, რომ „ბუბა გოგორიშვილის არკადინას არც თავისი შვილი კოსტია უყვარს, და არც ტრიგორინი, დავით ბეშიტაიშვილის მელანქოლიურ ტრიგორინს... არც არკადინა უყვარს და არც ნინა მარეჩნაია; ანასტასია ჭანტურაიას ნინას ტრეპლევი არ უყვარს, ტრიგორინში კი წარმატებული მწერალი ხიბლავს“; ნანკა კალატოზიშვილის მუდამ ნარკოტიკითა თუ სასმელით გაბრუებული მამასათვის ტრეპლევისადმი სიყვარული,

მიუღებელი ოჯახისა და სოციუმისგან თავის დაღწევის ილუზია (ავტორის ხაზი); აქვე დავამატებ, რომ ნანა ბუთხუზის გროტესკული პოლინა ანდრეევნას ურცხვი ბრძოლა დორნის დასაუფლებლად, რომლის დროსაც არაერთხელ მიმართავს ვედრებით – „წამიყვანე აქედან!“, საბრალო ქალის მიერ პროვინციის ჭაობიდან ნებისმიერი ხრიკით თავდახსნის ბოლო, სასოწარკვეთილი ცდაა. გივიკო ბარათაშვილის ტრეპლევის ნერვიული ამბოხი თუ ნინასადმი აკვირებული გრძნობაც, ასევე უსიხარულო რეალობიდან გაჭრის ისტერიაა. გარდა ამისა, ალექსანდრე ბეგალიშვილის სორინი, ინვალიდის ეტლითა და მხარზე შემომჯდარი ქათმით, ტრეპლევის სავარაუდო მომავლის კონტურიცაა, რასაც თვითმკვლელობით განერიდება კიდევ.

გიორგი მარგველაშვილის სპექტაკლმა ანტონ ჩეხოვის „სამი და“ (თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი, 2014), ასახა ძველი ეპოქის ინტელიგენციის გადაგვარებულ მემკვიდრეთა სახეები, მათი უუნარობა ეშრომათ საკუთარი მიზნების რეალიზებისთვის. მესამე კურსის მსახიობებთან მომზადებულ წარმოდგენაში გათამაშდა საოცნებო მომავლის ნგრევით განცდილი სულისშემძვრელი ტკივილი.

თანამედროვეობისთვის მუდამ დიალოგისთვის განწყობილი ჩეხოვისეული ტექსტის ინსპირაციით შეიქმნა მარიამ მეღვინეთუხუცესის საოჯახო დრამა „სამი და“. პიესამ ასახა XXI საუკუნის საქართველოში შექმნილი რეალობა და ორი წარმატებული სასცენო გააზრებით დაიდგა „ჭარაკისა“ (რეჟისორი სანდრო კალანდაძე, 2021) და თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტში (რეჟისორი მანანა კვიციანი, 2023). ჩეხოვისეული სამი დისგან განსხვავებით, ქართველი დები დედაქალაქში ცხოვრობენ, უფროსი ემიგრანტი დის ახირებით, რომლისთვისაც გაუფასურებულა მშობლიური გარემო და წარსული, მამა-პაპეულ სახლს ყიდნიან. მკაცრი რეალობის პირისპირ მარტოდმარტო დარჩენილი უმცროსი დები კი, თავგანწირვით – იბრძვიან მოიპოვონ საკუთარი ადგილი სამყაროში, სადაც მხოლოდ „სარეველები იმარჯვებენ!“.

XXI საუკუნეში განხორციელებულ დადგმათა შორის, ვფიქრობ, შესამჩნევია ჩეხოვისეულ ინტერპრე-

4 ვასაძე, მომავლის.

ტაციათა სიმრავლე. ისინი მძაფრად ასახავენ შემაშ-
ფოთებელ სინამდვილეს, გლობალურ გამოწვევათა
თითქმის დაუძლეველ სურათს. ჩეხოვის პოეტიკაში
გაცხადებული, დიდი ავტორის მიერ მწვავედ განც-

დილი თუ ჩვენს სცენებზე განსხეულებული თანატო-
ლის აჩრდილი კი, შეძლებს თუ არა საზოგადოების
ამოქმედებას სიცოცხლის გადასარჩენად, ამას მო-
მავალი გვიჩვენებს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- არველაძე ნ., დრო, დრო აღნიშნე!, თბილისი, 2003, #49.
- ვანიე ალ., ლტოლვების თეორია, თბ., 2017.
- ვასაძე მ., მომავლის გარეშე დარჩენილი სამყარო,
<https://www.theatrelife.ge/momavlisgareshe> 20.08.2024
- ზინგერმანი ბ., ჩეხოვის თეატრი, მ., 1988.
- მირცხულავა რ., ხელოვნების ფსიქოლოგია, თბ., 2010.
- მუმლაძე დ., პოსტმოდერნული ეპოქა რუსთაველის თეატრში, თეატრი და ცხოვრება, 2004, #6.
- მუმლაძე დ., ჩეხოვის „სამი და“ მარჯანიშვილის თეატრში, ხელოვნება, 1998, #1-2, გვ. 155-170.
- ქუთათელაძე თ., მიზანსცენა, თბ., 2022.

GHOST OF THANATOS ON GEORGIAN CHEKHOVIAN STAGE

Tamar Outateladze

keywords: Georgian Theater, Chekhov, Doiashvili, Egadze, Margvelashvili, Chikvaidze, Erukidze

Interest in Anton Chekhov's dramaturgy has always been strong in Georgia. Nevertheless, during the 20th century, Georgian society saw only a few interpretations of Chekhov's plays. All of Chekhov's plays were created by understanding the consequences of the cataclysms that developed at the end of the XXI century, the number of which is very substantial. Davit Doiashvili's *Three Sisters* and *The Seagull* (Marjanishvili Theater, 1997, Vaso Abashidze New Theater, 2022) are outstanding among them. *The Cherry Orchard* and *The Seagull* by Gasparelia (Theatre and Cinema University, 1999, 2000), Otar Egadze's *Uncle Vanya* (Vake Theater Basement, 2003), Giorgi Margvelashvili's *The Cherry Orchard* and *Three Sisters* (Movie Actors' Theater, 22. X. 2004, University of Theater and Cinema, 2014), L. Tsuladze's *Woman with a Dog* (Attic of Marjanishvili Theater, 2007), *Uncle Vanya* by Nika Chikvaidze (Small Stage of Griboyedov Theater, 2022), *The Cherry Orchard* by Andro Erukidze (Vaso Abashidze New Theater, 2023). The family drama *Three Sisters* by Georgian author Mariam Meghvinetukhutses was inspired by Chekhov's texts, which are always open to dialogue for modern times. Based on this original text created by understanding the reality in Georgia in the 21st century, the audience has already seen two successful youth productions at the Haraki Theater (dir. Sandro Kalandadze, 2021) and on the stage of Shota Rustaveli Theater and Cinema University of Georgia (dir. Manana Kvirkvelia, 2023).

The paper outlines the main highlights of the above-mentioned plays, the aspiration of the directors to create a perfect portrayal of modern realities based on Chekhov's dramaturgy.

Georgian directors always take a keen interest in Anton Chekhov's dramaturgy. But, in the 20th century, Georgian society saw only a few interpretations of Chekhov's plays. Maybe this fact is the result of some regularity. In connection with this topic, the opinion of two great scientists of analytical psychoanalysis, which I will touch on later, is interesting. This time I would like to point out that the beginning of the third millennium in Georgia saw a rise in the interest in Chekhov's dramaturgy, reading his poetry in a new way and understanding the fate of the intelligentsia. Almost all Georgian directors in the 1990s staged a play or story of this great playwright and an interesting Chekhovian panorama of Georgia was created. They read the apocalyptic processes of the beginning of both centuries, the eternal tragedy of the intellectual, the tragedy experienced by his "criminal inactivity" or "criminal activity".

As is known, art is of a "double" symbolic nature, a sign of signs, and its study requires accessing symbolic

language, decoding signs and the unconscious phenomena behind them. After all, art is driven by symbols, i.e. by unconscious erotic-thanatonic forces (sexuality and aggression).

Carl Jung, the founder of analytical psychology, proposed two types of unconscious: personal and collective unconscious. According to his theory, the field of collective unconscious is super-personal, common humanity and universal. It departs from the biography of a particular person, relates to the entire human experience and passes it on to generations.... The person inherits the collective unconscious and participates in the process of its further "building"¹. Refinement is a manifestation of harmony, order, the highest and perfect state of man. And the art depicting archetypes and universal symbols is timeless and super-personal, and the creator is of a dual nature; that is, the creator does not possess creative skills, but the skills themselves possess him and transform him into his own instrument. According to Jung, "the artist is collective

¹ შორცხულავა, ხელოვნების, 2010, გვ. 63.

man”, his creative origin is irrational, where the private personal-human feeling is the overture, the impulse to play out the eternal “divine comedy”. Modern art, which depicts destruction, in Jung’s sense, is a reflection of the problems of humanity. The other founder of psychoanalysis, Austrian Sigmund Freud, in his book *Beyond the Pleasure Principle*, believes that “man strives for self-destruction, which is an unconscious desire to return to where nothing bothered him, or to die. According to his theory, the goal of all forms of life is to return to the beginning, and he calls this tendency the principle of nirvana”.²

The 1890s, and Chekhov’s time, saw the activation of apocalyptic processes, the fastest reevaluation of values, search for a new theatrical model or expressive methods, and the desire to renew theatrical life. By reading the great Russian classic from a new point of view, the unmasked face of reality and new relationships is revealed. The plays openly “speak” about the suspicious present, the ghost of Thanatos. The 21st-century Chekhovian Georgian stage is powerful: the reflection of the collapse of authorities, absurdist consciousness, worldview principles of the theater of cruelty and some staging techniques. Taking into account the main accents of the new reality, there are frequent free interpretations, visualization of reality. Time is no longer specified in productions. Directors try to portray total cynicism, alienation, dizzying devaluation of human life, generational conflict as much as possible in the borderless world. In plays, the number of characters and the text are reduced. In order to intensify the audience’s interest, a variety of technical means are abundantly applied—lighting, multimedia means, interactive methods, collage resources, utilization of the entire perimeter of the theater or alternative spaces, multivariate interpretation.

At the end of the 20th century, due to the cataclysms that developed in the country, Davit Doiashvili’s *Three Sisters* (Marjanishvili Theater, 1997) shows the sharp position of the new generation, their spiritual condition and mood. The “ultra-modern” spectacle highlighted the dizzying degradation of the intelligentsia, showing a generation that got rid of the dictates of the guardian, the great authority, father-tyrant and breathed freely in the face of a new life. This time, “everything was allowed, and even the father’s funeral was parodied” in a performance saturated with nihilism, “even with a kind of exaltation, they forgot everything that belonged to the intelligentsia as distinguished and worthy

people, and with amazing enthusiasm they went to obscurity.” In the performance, the father figure echoed the metaphor of the “death of God”. Monologues about the need to transform existing reality were delivered quickly, mockingly, with a parodic subtext. In Doiashvili’s stage version, there was no longer even a dream.

In the inaugural staging of Chekhov’s *Uncle Vanya* in Georgian (Vake Theater Basement” dir. Otar Egadze, 2003), the authority presented onstage was completely weak. Gia Roinishvili played an immature child, and the gradation between the representatives of different social strata was removed. “In the play, the Serebryakovs, Voynitskas, Astrov are not standing on one side of the barrier, and the peasants are not on the other, the demarcation line between them has been erased.... They have the past, the present, and thus, the future in common.”³ Two decades later, in Nika Chikvaidze’s *Uncle Vanya* (small stage of Griboyedov Theater, 2022), an even more disturbing picture unfolded. Onstage is an icon of a loveless, bleak, apocalyptic world. In the ivory-colored metaphorical decoration created by Lisa Chichinadze, almost all objects: pianos, cabinets, furniture are upside down, fallen, or half-buried. They look like tombstones. Awake, deceived, fascinated—alienated from each other by consumptive relationships, people in a hopeless dead end, are clearly aware of their own failure. Delayed awakening, lack of prospects, total dissatisfaction—manifests itself in loneliness experienced to the point of physical pain. Everyone is unhappy here. The unchanging activity of Serebryakov’s young wife, the charming Elena, who is almost crazy from boredom, changing clothes and nervously walking around the rooms, played by Sofia Lomjaria, finds a logical continuation in the shameless betrayal of a woman fascinated by a harmless “scientist” husband. Astrov, endlessly creating projects to change the world, realizes the futility of his own work. Mikhail Arjevanidze’s Ivane Voynitski, admired by his famous son-in-law in his youth, desperately admits that he has been a slave to a worthless swindler all his life. Archil Baratashvili’s Serebriakov himself is extremely unhappy. A narcissistic middle-aged man does not like his profession, or his children, or his beautiful wife. A masked pseudo-intelligent, he clearly sees that the artificially created image of a successful scientist, which he manipulated all his life, has collapsed. Sonia, embodied by Nina Kalatozi, humble, hardworking, suffering from loveless cir-

² ვანიე, ლტოლვების, 2017, გვ. 143.

³ არველაძე, დრო!, თბილისი, 2003, #49, გვ. 9.

cumstances and beautiful appearance, is driven to despair by the indifference of her beloved man. His spiritual tragedy is in unison with Mikheil Arjevanidze's uncle Vanya, who at the end of the play hangs a chair on a rope and illuminates the finale of the unhappy existence of infinitely trusting, obedient people.

The free interpretation of Chekhov's prose *Woman with a Dog* (dir. L. Tsuladze, Attic of Marjanishvili Theater, 2007) showed the tragedy of an intellectual thrown from the vanguard of life to the backstage, the purposeless existence of modern society alienated from pure love, oriented to profit, its internal chaos. In the black-and-white space of the show, actors and their miniature double-puppets acted out an acute human drama. Anna's striped dress by Nanka Kalatozishvili metaphorically reflected the spiritual mood of this poetic woman, who would marry a lackey and be enslaved to a mediocre, provincial existence like a tusaghi. At the end of the performance, Nika Tavadze Gurov's soulful confession-monologue revealed the great pain and insurmountable sadness of a faceless life, a mechanical existence. The actor played the drama of an unrealized, devastated individual, mired in the quagmire of a pragmatic existence, whose loveless marriage and prosaic activities stifled his inclination to live spiritually.

The main themes and trends intensifying since the beginning of the 21st century were sharply marked even in the 28th Auditorium Theater of Shalva Gatsgerelia. In *The Cherry Orchard* staged in 1998, the scene was an idle, degenerate, nervous society. The unnaturally white scenography caused a sense of alarm. In the performance, they often played a "march", "polonaise", "waltz", danced, got together, escaped loneliness, thinking, harsh reality. Against the backdrop of white scenography, all men participating in the performance were dressed in white and had their heads shaved. In a loveless environment, each stage hero was desperately looking for useful relationships. Due to their apocalyptic immorality, it seemed perfectly logical that this society would die a natural death, which would not even cause regret.

Against the background of the intense spiritual crisis of the beginning of the 21st century, when the expectation of radical transformations and the "judgment" of the intelligentsia was renewed, Giorgi Margvelashvili's *The Cherry Orchard* (Movie Actors Theater, 22. X. 2004) continued to show the inevitable catastrophe of the old generation. If Mikheil Tumanishvili considered Ranevskaya and Gaev as so-called pink cranes and made sense of rough reality, for G. Margvelashvili they became inactive, servile crea-

tures. The finale is played in many ways. Suitcases, tossed books, empty champagne bottles and crystal buckles littered the scene, strewn with broken planks, and dressed as thieves, Ranevskaya, devastated by a shameful defeat, was preparing a well-deserved judgment for herself. The lady who was a participant in the burial of the great era of the famous ancestors, threw out the ancients from the ancestral chest, took their place herself, and her body was taken out of the stage like a corpse, laid to rest.

Two decades later, a show based on Chekhov's *The Cherry Orchard* was staged again. In the play of the director Andro Enukidze (Music and Drama Theater, 2023), the stage was "captured" by a huge, massive, papal army of wardrobes. The decoration created by artist Shota Bagalishvili, a medieval relic of the past, thought of as a treasure of national memory, which is spread over the entire width of the stage board, seemed to be moving. At the beginning, he menacingly moved towards the hall, then into the depths of the stage, and at the end of the play, he obediently went down into eternity, as a recognized failure of the old era.

In Andro Enukidze's interpretation, the inevitable finale of dead-end society was shown. One can clearly see the unacceptability of adapting to the disharmonious era, the belief in the futility of the struggle, the fastest escape from reality. Everyone realizes their own guilt or helplessness against the rigid values of the new times, where their lives are doomed to a shameful collapse. In the play, none of the characters of the Ranevskis' entourage can be perceived as individuals overcoming the challenges of the new era. With the separation from the past, the inner alarm of both generations is noticeable. It is realized that by swinging the ax of the weak, tireless, completely inflexible Lopakhin, not only the garden will die, but also everything that is vital for the Ranevskys, the young people, and Lopakhin himself.

In *The Seagull* (2000), staged by famous maestro Shalva Gatsgerelia with his students, Treplev admitted that the future was a logical continuation of the unhealthy reality and that alarming processes were waiting. In his imagination, black-robed devils leaped across the stage. They reported with sardonic glee the disappearance of life on earth, the death of a degenerate society. The critical pathos and reforming spirit of the scandalous spectacle attacked the elders who had brought the artistic processes to a fatal dead end, plundered and condemned the world to destruction. Arkadina was infuriated by her son's rebellious thinking. According to his belief, the inferior, pretentious youth aggressively sought to judge and harass the elders.

The debut made it clear that the generation of “fathers” and “sons” was preparing for an unequal war against each other. The beginning of the young playwright’s career was marked in a hostile environment, where he remained in complete isolation after the failure of his debut, doomed to inevitable failure.

In Davit Doiashvili’s *Seagull* (New Theater named after Vaso Abashidze, 2022), performed two decades after the production of Shalva Gapsrelia, all characters are still unhappy. Everyone realizes that, trapped in a hopeless environment, they live poorly, suffer from constant failure and lack of love. The undisturbed desire to escape from the faceless life – acquires the character of mutual estrangement, life–death confrontation of generations. This eternal war ends this time with the victory of the elders, which raises serious doubts about the values and ability to live in the modern world. Theater expert Maka (Marine) Vasadze rightly called his review dedicated to the play: “a world left without a future”⁴. About the lama’s sadomasochistic relations created on the stage, he wrote that “Buba Gogorishvili’s Arkadina loves neither her son Kostia, nor Trigorin, Davit Beshitashvili’s melancholic Trigorin... loves neither Arkadina nor Nina Zarechnaya; Anastasia Chanturaia does not like Nina Treplev, but Trigorin is fascinated by a successful writer”; Nanka Kalatozishvili’s love for Treplevi, who is always intoxicated by drugs or alcohol, is an illusion of escape from an unacceptable family and society” (the line is mine. T.K); I will add here that the shameless struggle of Nana Butkhuz’s grotesque Polina Andreevna to conquer Dorni, during which she repeatedly pleads – “Take me from here!”, is the last, desperate attempt by a poor woman to escape from the provincial swamp by any trick. Giviko Baratashvili’s Treplevi’s nervous rebellion and

his obsessive feelings for Nina are also hysteria to break away from unhappy reality. In addition, Aleksandre Begalishvili’s Sorin with a wheelchair and a chicken sitting on his shoulder is also the outline of Treplev’s probable future, which he even averts by committing suicide.

Giorgi Margvelashvili’s staging of A. Chekhov’s *Three Sisters* (University of Theater and Cinema, 2014) depicts the degenerate heirs of the old-era intelligentsia, their inability to work hard to realize their own goals. In the performance prepared with the actors of the third year, the soul-stirring pain experienced by the destruction of the dream future was played out.

Mariam Meghvinetukhutses’ family drama *Three Sisters* was inspired by Chekhov’s text, which is always open to dialogue for modern times. The play reflected the reality created in 21st century Georgia and was staged with two successful stage performances of Harakisa (dir. Sandro Kalandadze, 2021) at the University of Theater and Cinema (dir. Manana Kvirkevelia, 2023). Unlike Chekhov’s three sisters, the Georgian sisters live in the capital, at the whim of the older immigrant sister, for whom the native environment and past have been devalued, they sell their parents’ house. Left alone in the face of harsh reality, the younger sisters are selflessly fighting to find their own place in a world where only “weeds win!”

Among the productions carried out in the 21st century, we believe that the abundance of Chekhovian interpretations is noticeable. They poignantly depict a disturbing reality, an almost insurmountable picture of global challenges. The future will show whether the ghost of Thanatos, announced in Chekhov’s poetry, acutely experienced by the great author, or embodied on our stages, will be able to mobilize society to save lives.

REFERENCES:

- არველაძე ნ., დრო, დრო აღნიშნე!, თბილისი, 2003, #49.
- ვანიე ალ., ლტოლვების თეორია, თბ., 2017.
- ვასაძე მ., მომავლის გარეშე დარჩენილი სამყარო, <https://www.theatrelife.ge/momavlisgareshe> 20.08.2024
- ზინგერმანი ბ., ჩეხოვის თეატრი, მ., 1988.
- მირცხულავა რ., ხელოვნების ფსიქოლოგია, თბ., 2010.
- მუმლაძე დ., პოსტმოდერნული ეპოქა რუსთაველის თეატრში, თეატრი და ცხოვრება, 2004, #6.
- მუმლაძე დ., ჩეხოვის „სამი და“ მარჯანიშვილის თეატრში, ხელოვნება, 1998, #1-2, გვ. 155-170.
- ქუთათელაძე თ., მიზანსცენა, თბ., 2022.

⁴ ვასაძე, მომავლის, 2024.



1. სცენა სკვამთაკლიდან ა. ჩეხოვის „სამი და“, რეჟისორი დავით დოიაშვილი, მარჯანიშვილის თეატრი, 1997.
A SCENE FROM A. CHEKHOV'S PLAY "THREE SISTERS", DIRECTED BY DAVIT DOIASHVILI, MARJANISHVILI THEATER, 1997.



2. სცენა სკვამთაკლიდან „ქალი ძაღლით“, რეჟისორი ლევან წულაძე, მარჯანიშვილის თეატრი, 2007.
A SCENE FROM THE PLAY "WOMAN WITH A DOG", DIRECTED BY LEVAN TSULADZE, MARJANISHVILI THEATER, 2007.

3. სცენა
სპექტაკლიდან
ა. ჩეხოვის
„ალუბლის ბაღი“,
რეჟისორი გიორგი
მარგველაშვილი,
კინოთსახიობთა
თეატრი, 2004
A SCENE FROM A.
CHEKHOV'S PLAY
"THE CHERRY
ORCHARD",
DIRECTED BY GIORGI
MARGVELASHVILI,
THEATER OF FILM
ACTORS, 2004.



4. სცენა სპექტაკლიდან ა. ჩეხოვის „სამი და“, რეჟისორი გიორგი მარგველაშვილი, თეატრისა და კინოს
უნივერსიტეტის სასწავლო თეატრი, 2014
A SCENE FROM A. CHEKHOV'S PLAY "THREE SISTERS", DIRECTED BY GIORGI MARGVELASHVILI, THEATER AND CINEMA
UNIVERSITY TRAINING THEATER, 2014.



5. სცენა სკეპტაკლიდან ა. ჩეხოვის „ძია ვანია“, რეჟისორი ნიკა ჩიკვაიძე, გრიბოედოვის თეატრის მცირე სცენა, 2022.

A SCENE FROM A. CHEKHOV'S PLAY "UNCLE VANYA", DIRECTED BY NIKA CHIKVAIDZE, SMALL STAGE OF THE GRIBOYEDOV THEATER, 2022.



6. სცენა სკეპტაკლიდან ა. ჩეხოვის „თოლია“, რეჟისორი დავით დოიაშვილი, ვასო აბაშიძის სახ. ახალი თეატრი, 2022.

A SCENE FROM A. CHEKHOV'S PLAY "THE SEAGULL", DIRECTED BY DAVIT DOIASHVILI, DIRECTED BY VASO ABASHIDZE. NEW THEATER, 2022.



7. სცენა სკვეტაკლიდან ა. ჩეხოვის „აღუბლის ბაღი“, რეჟისორი ანდრო ენუკიძე, ვასო აბაშიძის სხვ. ახალი თეატრი, 2023.
A SCENE FROM A. CHEKHOV'S PLAY "THE CHERRY ORCHARD", DIRECTED BY ANDRO ENUKIDZE,
DIRECTED BY VASO ABASHIDZE. NEW THEATER, 2023.



8. სცენა სკვეტაკლიდან „სამი და“ (პიესის ავტორი მარიამ მეღვინეთუხუცესი). რეჟისორი მანანა კვირკველია, თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის სასწავლო თეატრი, 2023.
A SCENE FROM THE PLAY "THREE SISTERS" BY MARIAM MEGVINETUKHUTSES, DIRECTED BY MANANA KVIRKVELIA, THEATER AND CINEMA UNIVERSITY TRAINING THEATER, 2023.

საგანმანათლებლო თეატრის ცენტრი REPLIKA - მხატვრული გამოხატვის და კულტურული ჩართულობის ხელშეწყობა რუმინეთში

სანდრა რაზვანა ჩერნატი

საკვანძო სიტყვები: კულტურული ცენტრი REPLIKA, რუმინეთის სოციოკულტურული სივრცე, კულტურული ჩართულობა

წინამდებარე სტატიაში გამოკვლეულია კულტურული ცენტრის REPLIKA, როგორც კულტურული ინსტიტუტის, როლი და მნიშვნელობა რუმინეთში. მხატვრული გამოხატვის და კულტურული ჩართულობის ხელშეწყობის მიზნით დაარსებული ეს ცენტრი შემდგომში ჩამოყალიბდა, როგორც თანამედროვე ხელოვნებისა და კულტურული ღონისძიებების აქტიური და გავლენიანი დაწესებულება. ამ სტატიაში განხილულია REPLIKA-ს ისტორია, მისია, პროგრამა და გავლენა, ასევე გაშუქებულია მისი წვლილი რუმინეთის სოციოკულტურულ სივრცეში.

XX საუკუნის მეორე ნახევრის ერთ-ერთ-მა გამორჩეულმა თეატრალურმა ფიგურამ, აუგუსტუ ბოალმა, თავის ნაშრომში „ჩაგრულთა თეატრი“ განაცხადა, რომ თეატრის დანიშნულებაა, უფრო ღრმად ჩაგვახედოს საკუთარ თავში და სხვებში, გაგვაცნოს ჩვენი ეპოქის რაობა, რათა ჩვენ უკეთ გავაცნობიეროთ ჩვენი სამყარო და გამოვიწვიოთ ცვლილებები. ბოალი დარწმუნებული იყო, რომ თეატრი არის მსოფლიო საზოგადოების სახეცვლის ინსტრუმენტი, რომელიც სოციუმის თითოეულ წევრს აძლევს ძალას, თავად აქტიურად განსაზღვროს საკუთარი მომავალი ნაცვლად იმისა, რომ პასიურად ელოდოს ცვლილებების დადგომას. იგი ყოველთვის უსვამდა ხაზს კომპლექსურ ურთიერთობებს ხელოვნებასა და საზოგადოებას შორის. ხელოვნება არის საზოგადოების წეს-ჩვეულებების, ღირებულებების და ტრადიციების სარკე, რომელიც განსაზღვრავს და გავლენას ახდენს მათზე.

რუმინეთში დამოუკიდებელი თეატრების ფენო-

მენმა მხოლოდ ბოლო რამდენიმე წელიწადში დაიწყო ჩამოყალიბება. სულ უფრო მეტი დამოუკიდებელი დასი ცდილობს ადგილის დამკვიდრებას რუმინეთის თეატრალურ სცენაზე: ზოგი წარმატებით (Teatrul Luni Green Hours-ში, Unteatru, Reactor და სხვანი) და ზოგიც წარუმატებლად (მაგალითად, Fabrica de Pensule)¹. დამოუკიდებელი რუმინული თეატრის მრავალფეროვან ლანდშაფტში გამოირჩევა ერთი კონკრეტული პროექტი. მას სათავეში უდგას ხელოვანთა ჯგუფი, რომელთაც აწუხებთ თეატრის ისეთი საკვანძო ფუნქციების ბედი, როგორიცაა განათლება, ასევე საჭირობო სოციალურ საკითხებზე დაფიქრება და მსჯელობა. საგანმანათლებლო თეატრის ცენტრი REPLIKA არის ერთადერთი საგანმანათლებლო თეატრი რუმინეთში.

REPLIKA ცნობილია სოციალური და პოლიტიკური ჩართულობით გამორჩეული პერფორმანსებით, რომლებშიც ასახულია ჩვენი გარემოს დაუცველი მხარეები და რეალიები. „ჩვენ ყოველთვის ვიწყებთ

1 კულტურული ცენტრი, დამოუკიდებელ ხელოვანთა წამოწყება, რომელიც დაარსდა 2009 წელს ქალაქ კლუშიში, მაგრამ დაიხურა 2022 წელს სახელმწიფოს მიერ დამოუკიდებელი კულტურული ინიციატივების მწირი დაფინანსების და მხარდაჭერის გამო.

ჩვენთვის მტკივნეული იარით [...] ჩვენ წინაშე მდგარი პარადოქსით [...]. კატალიზატორის ეფექტის მქონე საკითხებით განათლებაში“.² ეს პერფორმანსები წარმოადგენს პლატფორმას როგორც ხელოვანთათვის, ისე მოქალაქეთათვის, რათა მათ პასუხი გასცენ თემში არსებულ პრობლემებს.

ისტორიული ფონი

2002 წელს სარეჟისორო ფაკულტეტის მეოთხე კურსის ერთ-ერთი სტუდენტი შეეჭიდა უკიდურესად ამბიციურ და სარისკო ამოცანას: უსახლკარო ბავშვთა ცენტრში მცხოვრები ნ ბავშვის მონაწილეობით დაიდგა სპექტაკლი - „შინ“;³ რომელიც წარმოადგინეს ბუქარესტის იო კრიანგეს სახელობის თეატრში, დადგამ ფართო აღიარება მოიპოვა, ხოლო რადუ აპოსტოლმა 2002 წელს მიიღო UNITER ჯილდო საუკეთესო დებიუტისთვის. რამდენიმე წლის შემდეგ რეჟისორი იხსენებდა: „თეატრი, რომელიც მე შევქმენი, დღიდან დაარსებისა საზრდოობდა არსებული სოციალური საკითხების ანალიზით, უშუალოდ ერთვებოდა თემის ცხოვრებაში, რაც ჩემი შთავგონების წყაროს და პროვოკაციული დადგმების საფუძველს წარმოადგენდა“.⁴

რადუ აპოსტოლი ხელმძღვანელობდა რა სახელგანთქმული პედაგოგების, განსაკუთრებით, საგანმანათლებლო თეატრის სფეროში გამოცდილების მქონე მოღვაწეების თეორიებითა და პრინციპებით, იგი სულ უფრო დიდ ყურადღებას უთმობდა თეატრის სოციალურ და საგანმანათლებლო მნიშვნელობას. რამდენიმე წლის შემდეგ მან ითანამშრომლა დრამატურგ მიჰაელა მიხაილოვთან - პიესის Familia Offline ავტორთან. ამ ნაწარმოებში გაშუქებულია უცხოეთში მომუშავე მშობლების და ბებია-ბაბუსა თუ უფროსი და-ძმის ზრუნვას მინდობილი შვილების თემა. აპოსტოლმა და მიხაილოვმა წამოიწყეს ერთობლივი საგანმანათლებლო პროექტი *Țară, țară, vrem părinți* („ქვეყანავ, ქვეყანავ, ჩვენ გვჭირდება მშობლები“), რომლისთვისაც მოიპოვეს ეროვნული კულტურული ფონდის ადმინისტრაცი-

ის დაფინანსება. ყოველ შაბათ-კვირას, ერთი წლის განმავლობაში, ისინი, მსახიობებთან - მიჰაელა რადესკუსა და ვიორელ კოჯანუსთან ერთად, ბუქარესტის ერთ-ერთ საშუალო სკოლაში, ატარებდნენ საგანმანათლებლო თეატრის ვორქშოპებს, რომელთა ფარგლებში შეიქმნა საგანმანათლებლო თეატრში მიჰაელა მიხაილოვის პიესის „Familia Offline“ დადგმის კონცეფცია. შეირჩა ვორქშოპების აქტიური მონაწილე, 9-14 წლის ასაკის 9 ბავშვი. პიესის „შინ“ დადგმისგან განსხვავებით, რომელშიც უსახლკარო ბავშვები საკუთარ თავს განასახიერებდნენ, Familia Offline-ში მცირეწლოვანი მსახიობები შეეცადნენ, „გაეფლერებინათ პრობლემების მქონეთა სათქმელი“.⁵ ამ წარმოდგენაში ასახულია დიდი ოჯახის ცხოვრება: უფროსი ძმა და შეუძლოდ მყოფი ბაბუა უვლიან ბავშვებს, რომელთა მშობლები უცხოეთში არიან წასულები სამუშაოდ.

საგანმანათლებლო თეატრში, პრობლემების გადაჭრის მხრივ, ბავშვების მონაწილეობას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება, რადგან ისინი მათთვის განსაზღვრული როლების ფარგლებს სცდებიან - ქმნიან წარმოდგენას და თავიანთი წვლილი შეაქვთ მის დადგმაში. ამ კონტექსტში რეჟისორი, დრამატურგსა და ორ მსახიობთან ერთად, ცდილობდა პატარა მსახიობების მაქსიმალურად ჩართვას პიესის შექმნის პროცესში. ბავშვებთან ერთად შეისწავლეს ტექსტი, მაქსიმალურად გამოიძიეს და დეტალურად განიხილეს თითოეული დრამატული სიტუაცია, წაახალისეს ბავშვები, წარმოედგინათ, თუ რა რეაქცია ექნებოდათ და რას იზამდნენ ამა თუ იმ შემთხვევაში. გარდა ამისა, მნიშვნელოვანი ძალისხმევა იყო მიმართული, რომ მათ გაეთავისებინათ ტექსტები და მათ მიერ წარმოთქმული სიტყვები გულწრფელი და ბავშვური ყოფილიყო. უფრო მეტიც, პიესის დადგმისას შეეძლოთ ტექსტის იმპროვიზაცია, რითაც შენარჩუნდა ახალგაზრდა მსახიობთა სპონტანურობა და ავთენტურობა.

პრემიერა შედგა ბუქარესტის Teatrul Foarte Mic-ში, ხოლო მომდევნო ორი წლის განმავლობაში წარმოდგენები გაიმართა მოლდოვისა და ტრანსილვა-

2 Michailov, Educational, 2021, p. 8.

3 ლუდმილა რაზუმოვსკაიას პიესის იმავე სახელწოდების მიხედვით.

4 Apostol, Teatru, 2018, p. 137.

5 რადუ აპოსტოლის მიერ დან ბოიჩეასთვის მიცემული ინტერვიუ (გაზეთი Metropolis, 2013).

ნის დიდ ქალაქებში (სადაც უცხოეთში მომუშავე მშობლების პრობლემა განსაკუთრებით აქტუალურია).⁶ გასტროლების შემდეგ სპექტაკლების გასამართად და საგანმანათლებლო თეატრის ახალი პროექტების განსახორციელებლად, საკუთარი სივრცის ქონის იდეა გაჩნდა. შედეგად, ვიორელ კოჯანუმ და მიჰაელა რადესკუმ შემუშავეს საპროექტო განაცხადი, წარმატებით მოიპოვეს ნორვეგიული ფონდების გრანტი და და სივრცე იჯარით აიღეს. ეს იყო პატარა დარბაზი ყოფილი ქარხნის შენობაში. მათ მალე შეუერთდათ არქიტექტორი და სცენის დიზაინერი გაბი ალბუ, რომელიც სათავეში ჩაუდგა დარბაზის სათანადო იერის უზრუნველსაყოფად განსახორციელებელ სამუშაოებს. ეს პროცესი ბოლომდე სპონსორებისა და შემომწირველების დახმარებით მიმდინარეობდა. 2015 წლის 14 თებერვალს ბუქარესტის თეატრალურ ასპარეზზე გამოჩნდა საგანმანათლებლო თეატრის ცენტრი REPLIKA - ახალი დამოუკიდებელი თეატრი და საგანმანათლებლო თეატრის პირველი სივრცე წარდგა მაყურებლის წინაშე სადებიუტო სპექტაკლით „Familia Offline“.

არსებითად, REPLIKA არის კოოპერატივი და ყველა მის წევრს შეაქვს წვლილი კონკრეტული ამოცანის შესრულებით, დაწყებული ყოველ საღამოს მაყურებლების შეპატივებით, დამთავრებული საპროექტო განაცხადების შემუშავებით. თანამშრომლობის სულისკვეთება მოიცავს აუდიტორიას და REPLIKA-ს მეგობრებს, რომლებიც არა მხოლოდ სოლიდარობით, არამედ აქტიური მხარდაჭერითაც გამოირჩევიან. მას შემდეგ, რაც ცენტრის სივრცემ ფუნქციონირება დაიწყო, მათ მიმართეს მეგობრებსა და თემს, წამოიწყეს Facebook კამპანია და ითხოვეს სკამები აუდიტორიაში დასადგამად. ყველა ნივთი ცენტრში წარმოადგენს ჩვეულებრივი მოქალაქეების შეწირულობას, რომლებიც იზიარებენ REPLIKA-ს

ღირებულებებს. სამწუხაროდ, დაფინანსების მოგიერთმა მოდელმა (მაგალითად, სხვა კულტურულ კონტექსტებში ხელმომწერი და მუდმივი დონორების ჩვეული სისტემები) ჩვენს კულტურულ ლანდშაფტში ფეხი ვერ მოიკიდა. REPLIKA-ს საქმიანობა საზრდოობს გრანტებით, რომლებიც დიდი ძალისხმევითაა მოპოვებული. ფართოდ გავრცელებული მოსაზრების საწინააღმდეგოდ, REPLIKA სახელმწიფო ინსტიტუტების მხრიდან რაიმე სუბსიდიებსა თუ ფინანსურ მხარდაჭერას არ იღებს. ცენტრი საქმიანობს პროექტიდან პროექტამდე, ერთი პროექტის დასრულებიდან მეორის დაწყების მოლოდინში, რაც საშუალებას აძლევს, საკუთარი ძალებით, სახსრებით არსებობის პრინციპის ერთგული დარჩეს.⁷

თეატრ REPLIKA-ს დაარსებიდან მალევე მის გუნდს შეუერთდნენ ვიდეოხელოვანები - ელენა გაგანუ და სილვანა ნეგრუციუ. ცენტრის ათწლიანი არსებობის მანძილზე პერფორმანსების დადგმაში, ვორქშოპების ჩატარებასა და პროექტების განხორციელებაში მონაწილეობა მიიღო უამრავი დარგის შემოქმედმა - მსახიობმა, რეჟისორმა, მუსიკოსმა, ქორეოგრაფმა, დრამატურგმა და სხვა.

მისია და მიზნები

REPLIKA-ს მისიის ძირითადი ღირებულებები ეყრდნობა ისეთ პრინციპებს, როგორებიცაა თავისუფალი წვდომა თეატრზე, საზოგადოების მარგინალური სეგმენტების დაუფარავად წარმოჩენა და მოქალაქეობრივი სოლიდარობის მხარდაჭერა. ვოლუნტარიზმისა და თანამონაწილეობის თეატრზე აქცენტის გაკეთებით REPLIKA ცდილობს არა მხოლოდ გაართოს აუდიტორია, არამედ უზრუნველყოს მისი განათლება და ჩართულობაც. ამ პრინციპების წყალობით, ცენტრი ხელს უწყობს აქტიური აუდიტორიის ჩამოყალიბე-

6 ამ საკითხზე დიდი ხნის ფიქრის შემდეგ მსახიობებმა: ვიორელ კოჯანუმ და მიჰაელა რადესკუმ წამოაყენეს კულტურულ-საგანმანათლებლო ერთეულის შექმნის იდეა, რომელიც მისცემდა მათ დაფინანსების მოძიების შესაძლებლობას საგანმანათლებლო პროგრამების ორგანიზებისთვის. შედეგად, კულტურულმა ასოციაციამ REPLIKA (2011), Teatrul Foarte Mic-თან პარტნიორობით და ეროვნული კულტურული ფონდის ადმინისტრაციის თანადაფინანსებით, წამოიწყეს პროექტი „მიგრაციის შვილები“, რომლითაც მათ ასევე მოიძიეს დაფინანსება უცხოეთში საგასტროლოდ.

7 კიდევ ერთ ერთობლივ ნამუშევარს - „როვეგანი“ (დრამატურგი და რეჟისორი - კარინცა დრაგანესკი), რომელშიც მთავარ როლებს ასრულებენ სილვანა ნეგრუციუ, მიჰაელა ტელეაგა და ვალენტინა ზაჰარია, კიდევ ერთხელაა განხილული ბავშვებზე ეკონომიკური მიგრაციის გავლენის საკითხი, ასევე მიგრანტების და მათ მიერ სამშობლოში დატოვებულთა თემა. ეს ნამუშევარი ასევე იკვლევს იმ რუმინელ ქალთა შრომის პრობლემას, რომლებიც იტალიაში ხანშესულთა მომვლელებად მუშაობენ, ასევე, საზოგადოებაში გენდერული როლების დამკვიდრების საკითხს.

ბას და ეხმარება ცალკეულ ადამიანს თავიანთ თემებში დადებითი ცვლილებების გატარებაში.

REPLIKA-ს ერთ-ერთი მთავარი ღირსებაა საგანმანათლებლო თეატრის მეთოდოლოგიის ერთგულება. საგანმანათლებლო თეატრის ღირებულებაა – წარმოადგინოს სწავლისა და განვითარების დინამიკური ინსტრუმენტი, რომელიც სცდება საკლასო ოთახის ტრადიციულ განათლებას მოსწავლეებისთვის უნიკალური და ჩართულობითი პლატფორმის შეთავაზებით, უფრო კომპლექსური საკითხების გამოსაკვლევადა, მნიშვნელოვანი ცხოვრებისეული და შემოქმედებითი უნარების შესაძენად და განსავითარებლად.

ამ წლების განმავლობაში REPLIKA-ს მისია მყარად დგას რუმინეთის სოციალურ-კულტურული კონტექსტის საფუძველზე. მისი მიზანია თეატრის მჭიდროდ დაკავშირება ახალგაზრდებთან. თეატრალური განათლებით REPLIKA უზრუნველყოფს მათ მკაფიოდ თვითგამოხატვას, კრიტიკული აზროვნებით და პრობლემების გადაჭრის საშუალებებით. ამ მიდგომის შედეგად, შეიქმნა აუდიტორიაზე დიდი გავლენის მქონე სპექტაკლები, ხოლო თავად ცენტრი გაფართოვდა და მოიცვა ბრდასრულები და მარგინალი ჯგუფები. დღეს ის ხელს უწყობს ჰუმანიტური ღირებულებების, ემპათიის, მრავალფეროვნების, სამოქალაქო ჩართულობის და კრიტიკული აზროვნების გავრცელებას, ეყრდნობა რა აუგუსტ ბოალის სწავლებას, რომ თეატრის დანიშნულება ცვლილებების გამოწვევაა.

REPLIKA-ს მისიის თავიდათავია რწმენა, რომ თეატრი არის კოლექტიური განათლებისა და სოციალური კრიტიკის კატალიზატორი, რომელიც ხაზს უსვამს თავისუფალ ხელმისაწვდომობას ყველასთვის. მათი მიდგომის საფუძველია რეაგირება საზოგადოების ტკივილსა და შეუსაბამობებზე და აუდიტორიის გამოცდილების ასახვა. REPLIKA უყურებს თეატრს, როგორც თემური ხელოვნების ფორმას, რომელიც მჭიდროდაა დაკავშირებული საზოგადოებასთან და ემსახურება თემში დიალოგის წახალისებას და პროტესტის გამოხატვას. იგი არა მხოლოდ უპასუხებს საზოგადოების საჭიროებებს, არამედ, ასევე, ასახავს მის ღირებულებებსა და მისწრაფებებს.

პროგრამა და აქტივობები

საგანმანათლებლო სათეატრო ცენტრი REPLIKA მრავალფეროვანი აქტივობების ასორტიმენტს სთავაზობს მოზარდებს, მთელი რუმინეთის მასშტაბით ბავშვებისთვის სკოლებსა და კულტურულ ცენტრებში ჩატარებული ვორკშოპების, მხატვრული კითხვის სესიების და დადგმების ჩათვლით. ცენტრი, ასევე, მართავს სპექტაკლებს თავის შენობაში Lânăriei Street-ზე, რაც ხელოვნების სხვადასხვა ფორმასა და დისციპლინათაშორის თანამშრომლობას მოიცავს. ყველა აქტივობა უფასოა.

ცენტრ REPLIKA-ს მიერ განხორციელებულ პროექტთა შორისაა:

- ეროვნული ბიბლიოთეკის იდენტობები. საერთაშორისო თეატრალური პერსპექტივები: ორგანიზაციასთან Citizen.KANE.Kollektiv (გერმანია) პარტნიორობით განხორციელებული ეს პროექტი გულისხმობდა ექვსი მხატვრული კითხვის დადგმას (სამი რუმინულად და სამი გერმანულად) თანამედროვე რუმინული ლიტერატურის ამსახველი ტექსტების საფუძველზე. პროექტის მიზანია რუმინული კულტურის და ლიტერატურის პოპულარიზაცია მხატვრული კითხვის, საერთაშორისო დიალოგის წახალისების და მრავალფეროვანი აუდიტორიის ჩართვის გზით.
- „სიყვარულის ფესტივალი“ არის რუმინეთის, ესპანეთისა და პოლონეთის კულტურათაშორისი ნაწარმი,⁸ რომლის ფარგლებშიც მუსიკის, თეატრისა და ცეკვის მეშვეობით წარმოდგენილია სამი ურთიერთდაკავშირებული სეგმენტი სიყვარულის და ემპათიის შესახებ. პროექტში აქტიურად იყვნენ ჩართულნი - ესპანეთიდან დაუნის სინდრომის, პოლონეთიდან მხედველობის და რუმინეთიდან სმენის პრობლემების მქონე ახალგაზრდები. წარმოდგენა შედგა „სიყვარულის ფესტივალის“ პროექტის ფარგლებში, ევროკავშირის „შემოქმედებითი ევროპის“ პროგრამის ეგიდით. პროექტის მთავარი მიზანი იყო შეზღუდული შესაძლებლობების მქონე პირების გაძლიერება და მათი პასიური მაცურებლებიდან აქტიურ, ჩარ-

8 საგანმანათლებლო თეატრის ცენტრი REPLIKA-ს პარტნიორები არიან Centrum Kultury Wrocław-Zachód (პოლონეთი) და Idea Association (ესპანეთი).

თულ შემოქმედებად გარდაქმნა.

- პროექტი „აუდიო აღწერა ექსკლუზივის წინააღმდეგ“ მიზნად ისახავდა კულტურულ ღონისძიებებში სმენისა და მხედველობის პრობლემების მქონე პირების ჩართვას. პროექტი გულისხმობდა სასწავლო წიგნის შექმნას, აუდიო აღწერისა და შესაბამისი ტიტრების წარმოებისთვის აუცილებელი ვიზუალური ინფორმაციის, სახელმძღვანელო წესების, მოქმედების ვარიანტების და საბაზისო მოთხოვნების ჩათვლით, პროექტის ხუთი მონაწილე ქვეყნის (პოლონეთი, რუმინეთი, ლიტვა, ლატვია, კვიპროსი) წარმომადგენელთათვის.
- სკოლებში ცენტრ REPLIKA-ს ხელოვანთა მიერ განხორციელებული კულტურული ინტერვენციის პროექტი „გამოხატე, რასაც ხედავ“ მოიცავდა განმეორებად, ხელახლა გამოყენებად თემებს. ხელოვანებს მიეცათ სკოლებში მუშაობის შესაძლებლობა თანამონაწილეობითი და ადგილზე მორგებული ხელოვნების მიმართულებით. პროექტის ფარგლებში გადაკეთდა კონკრეტული სივრცეები სკოლებში. ამ ტიპის კულტურული ინტერვენცია იძლევა იდეალურ სამუშაო ჩარჩოს გრძნობებისა და აზრების, მოქალაქეობრივი სულისკვეთების, თემის წევრობის შეგრძნების გამოსახატად, ასევე, იმ ისტორიებისა და გამოცდილებების გასაზიარებლად, რომლებიც განსაზღვრავენ ჩვენს რაობას.

რაც შეეხება თავად REPLIKA-ში გამართულ წარმოდგენებს, რომლებიც მოიცავდა როგორც დამოუკიდებელ, ისე სხვა თეატრებსა თუ კომპანიებთან თანამშრომლობით განხორციელებულ დადგმებს, მათში აისახა უაღრესად აქტუალური თემები და პრობლემები ყოველდღიური ცხოვრებიდან: სექსუ-

ალური განათლება რუმინულ სკოლებში სპექტაკლში Totul este foarte normal;⁹ ახალგაზრდა დედების თემა წარმოდგენაში Foreplay;¹⁰ კიბერბულინგი და ონლაინ ძალადობის მტკივნეული რეალობები სპექტაკლში Boyz and Girlz; მასწავლებელთა მისია და თანამედროვე განათლება პიესაში Limite;¹¹ ოჯახური ურთიერთობები სპექტაკლში Familia fără zahăr.¹²

გამოწვევები და სამომავლო პერსპექტივები

კულტურასა და მხატვრულ გამოსახვაში წვლილის შეტანის მხრივ, დამოუკიდებელი თეატრები რუმინეთში დგანან უამრავი გამოწვევის წინაშე, მათ შორის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესია ფინანსური მდგრალობა. ასეთი კომპანიები მუშაობენ შეზღუდული ბიუჯეტით და, ძირითადად, დამოკიდებულნი არიან გრანტებსა და სპონსორებზე, რაც მათი ამბიციური პროექტების განხორციელების პროცესში ხშირად არასაკმარისია და არაპროგნოზირებად გარემოს ქმნის. უფრო მეტიც, თეატრალური კომპანიის მართვისას ბიუროკრატული და ადმინისტრაციული ბარიერების გადალახვა საკმაოდ დიდ პრობლემას წარმოადგენს. ნებართვის მიღებას, რეგულაციების დაცვას და ლოჯისტიკის მართვას ხშირად დიდი ენერჯია მიაქვს მხატვრული წამოწყებების განხორციელების პროცესში.

REPLIKA-ს წინაშე მდგარი კიდევ ერთი პრობლემა მდგომარეობს ახალგაზრდა შემოქმედთა პოვნაში, რომლებიც მზად არიან, დრო და ენერჯია ცენტრის სათანადო ფუნქციონირებას დაუთმონ და, ადრე თუ გვიან, სათავეში ჩაუდგნენ და გააგრძელონ დამფუძნებელთა მიერ დაწყებული საქმე.

მართალია, REPLIKA დგას უამრავი გამოწვევის წინაშე, მაგრამ იგი ურყევია თავისი მისიის აღსრუ-

9 Totul e foarte normal: პრემიერა შედგა 2017 წელს; შემოქმედებითი ჯგუფი: გაბი ალბუ, ფსიქოლოგი კარმენ ანგელესკუ, სილვანა ნეგრუციუ, ვიორელ კოჯანუ, ლეტა პოპესკუ.

10 Foreplay: პრემიერა შედგა 2017 წელს; ტექსტი და რეჟისურა: ოზანა ნიკალაუ; სცენოგრაფია: მაილა იონესკუ; განათება: რადუ აპოსტოლი; მუსიკა: დიანა მირონი; სცენური ქმედება: სილვია კალინი; მხატვარი: ელენე აგეანუ; მსახიობები: იოანა ანასტასია ანტონი/ტეო დინჩა, ვოიკა ოლტეანი, მიჰაელა რადესკუ, ვიორელ კოჯანუ.

11 Limite: პრემიერა შედგა 2019 წელს; ტექსტი: მიჰაელა მიხაილოვი და რადუ აპოსტოლი; რეჟისორი რადუ აპოსტოლი; სიმღერის ტექსტი: ბობი დუმიტრასი; მუსიკა: ალექს ბალა; სცენოგრაფია: გაბი ალბუ; ვიდეო: ელენა გაგეანუ; კასტინგი: მიჰაელა რადესკუ.

12 Familia fără zahăr: პრემიერა შედგა 2017 წელს; Teatrul Mic და REPLIKA ერთობლივი ნაწარმი. ტექსტი: მიჰაელა მიხაილოვი; სიმღერის ტექსტი: ბობი დუმიტრასი; რეჟისურა: რადუ აპოსტოლი; სცენოგრაფია: გაბი ალბუ; ქორეოგრაფია: პაულ დუნჩუ; ვიდეო: ელენა გაგეანუ, გაბი ალბუ; მსახიობები: მიჰაელა რადესკუ, ვიორელ კოჯანუ, სილვანა ნეგრუციუ, ოანა პუსკატუ, გაბი-კოსტინი, პაულ დუნჩა.

ლების საქმეში, რაც სოციალურ-კულტურული კონტექსტის ასახვასა და მასზე გავლენას გულისხმობს. არსებობის ათი წლის განმავლობაში ამ ერთგული და გულანთებული ხელოვნების წარმოდგენელი ძალისხმევის, მიზანმიმართულობის და შრომის შედეგად მოიპოვეს უამრავი ჯილდო. 2016 წელს საგანმანათლებლო სათეატრო ცენტრმა REPLIKA მოიპოვა ეროვნული კულტურული ფონდის ადმინისტრაციის პრიზი სოციალური ინკლუზიურობისა და კულტურათათმორისი დიპლომისთვის. ორი წლის შემდეგ, 2018 წლის UNITER Awards Gala-ზე REPLIKA დააჯილდოვეს ბრიტანეთის საბჭოს სპეციალური პრიზით სოციალურ ინკლუზიურობაში შეტანილი წვლილისა და სამოქალაქო ჩართულობის ხელშეწყობისთვის.

დასკვნა

არსებითად, საგანმანათლებლო სათეატრო ცენტრი REPLIKA არ არის მხოლოდ მხატვრული გამოხატვის ადგილი. თეატრზე თავისუფალი წვდომისთვის ბრძოლის ერთგული ცენტრი REPLIKA მიზნად ისახავს ამ გარდამქმნელი გამოცდილების გაზიარებას ყველასთვის, მიუხედავად ასაკისა, წარმოშობისა თუ სოციალური სტატუსისა. ცენტრი გვევლინება, როგორც ჰუმანისტური ღირებულებების შექურა და პოზიტიური საზოგადოებრივი ცვლილებების მხარდამჭერი თეატრის ძლიერი მედიუმის დახმარებით.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- დან ბოიქვას ინტერვიუ რადუ აპოსტოლთან გაზეთ მეტროპოლისისთვის, 2013, <https://www.ziarulmetropolis.ro/familia-offline-jurnalul-trist-al-copiilor-capsunari/> 15.07.2024
- Apostol R., Teatru social. Perspective asupra rolului teatrului în raport cu societatea, Bucharest, 2018.
- Michailov M., Educational Theater: Practices, Reflections, Extensions, Bucharest, 2021.

EDUCATIONAL THEATER CENTER REPLIKA— FOSTERING ARTISTIC EXPRESSION AND CULTURAL ENGAGEMENT IN ROMANIA

Sandra Rasvana Cernat

Keywords: Replika Cultural Center, sociocultural space in Romania, cultural engagement

This paper explores the role and significance of Replika Cultural Center as a cultural institution in Romania. Founded with the aim of promoting artistic expression and cultural engagement, Replika has emerged as a vibrant and influential hub for contemporary arts and cultural activities. This paper delves into the history, mission, programming and impact of Replika, shedding light on its contribution to the sociocultural space in Romania

Augusto Boal, one of the most prominent figures in the field of theater in the latter half of the 20th century, eloquently stated in his work “Theatre of The Oppressed” that theater should enable us to gain deeper insights into ourselves, our fellow human beings, and the era we inhabit. We must grasp a better understanding of our world to effect change. Boal was confident that theater represents a tool for reshaping our world and society, that it empowers us to actively shape the future instead of merely anticipating its offerings. He has always stressed the intricate interplay between art and society. Art serves as a mirror to society’s customs, values, behaviors, and traditions, while also shaping and influencing them.

In Romania, the phenomenon of independent theaters has begun to take shape in recent years. More and more independent theater companies are trying to establish themselves and thrive on the Romanian theater scene, with both successes (such as Teatrul Luni at Green Hours, Unteatru, Reactor, etc.) and setbacks (like Fabrica de Pensule¹). In the diverse landscape of Romanian independent theater, one project stands out, led by a group of artists who are concerned with some of the primary functions of theater—that of educating, of

reflecting upon and debating the social realities of a community. The Center for Educational Theater Replika is the only educational theater in Romania.

Replika is renowned for its socially and politically engaged performances, which reflect the vulnerabilities and realities surrounding us. “We always start from a wound that hurts us, [...] from a paradox that contradicts us, [...] from a catalyzing question in education.”² These performances serve as a platform for both artists and citizens to respond to pressing community issues.

Historical Background

In 2001, a young fourth-year theater directing student took on an extremely ambitious and risky task - that of creating a production in which he cast six children from a placement center in Bucharest. The play “Acasă³”, staged at the Ion Creangă Theater in Bucharest, achieved remarkable recognition, Radu Apostol was rewarded with the UNITER Award for debut in 2002. A few years later, the director would confess, “The theater I have created since that moment has been strongly anchored in the analysis of pressing social issues, dependent on immersing into communities, which

1 A cultural center, a hub for independent artists, inaugurated in 2009 in Cluj which had to close in 2022, due to the deficient way in which the state funds and supports independent cultural initiatives.

2 Michailov, Educational Theater, 2021, p. 8

3 „Domoy” by Lyudmila Razumovskaia.

I consider as source worlds of inspiring and provocative theatricalities for my work.⁴

Apostol, driven by the theories and principles of influential educators, especially those with experience in educational theater, increasingly focused on the social and educational dimension of theater. A few years later, he collaborated with playwright Mihaela Michailov, who had recently authored “Familia offline,” addressing the phenomenon of parents working abroad and leaving their children in the care of grandparents or older siblings. Together, Apostol and Michailov initiated an educational theater project named “Țară, țară, vrem părinți” (“Country, Country, We Want Parents”), securing funding from the National Cultural Fund Administration. Over the course of a year, every weekend, they, along with actors Mihaela Rădescu and Viorel Cojanu, conducted educational theater workshops at a suburban middle school in Bucharest. During these workshops, the concept of creating an educational theater performance based on Mihaela Michailov’s play “Familia offline” took shape. Nine children between the ages of 9 and 14, who had actively participated in the workshops, were selected. In contrast to the “Acasă” (“Home”) performance, where street children portrayed themselves, in “Familia offline,” the children did not “role-play” themselves; rather, they aimed to be “the voice of those facing this issue.”⁵ This performance depicted the life of an extensive family, with the older brother and a helpless grandfather caring for the children while their parents were working abroad.

Within Educational Theater, children play a significant role in providing solutions, as they go beyond merely portraying roles defined by artists and instead become creators and contributors in the development of the performance. In this context, the director, together with the playwright and the two actors aimed to involve the children as much as possible in the creation of the performance. They closely examined the text alongside the children, thoroughly exploring each dramatic situa-

tion, breaking it down into its finest details, encouraging the children to envision their responses in specific scenarios or how they would navigate particular moments. Additionally, significant effort was invested in ensuring that the lines they uttered felt genuine and belonged to the children, enabling them to truly internalize them. Furthermore, during the construction of the performance, they allowed flexibility for improvisation in terms of the spoken text, preserving the spontaneity and authenticity of the young actors.

The show premiered at the Teatrul Foarte Mic in Bucharest and for the following two years, it toured⁶ the main cities in Moldova (where the phenomenon of parents working abroad is most acute) and Transylvania. After ending the tours, the idea of having their own space where they could perform the play and carry out new educational theater projects was born. Consequently, Viorel Cojanu and Mihaela Michailov drafted a project proposal and successfully secured a grant from Norwegian funds, providing the necessary funds for space rental. Subsequently, he and Mihaela Rădescu embarked on a search for a fitting venue, ultimately discovering a small hall within a former factory. They brought in architect and set designer Gabi Albu to coordinate the transformation of the hall. The makeover was accomplished through sponsorships or donations.

On February 14, 2015, The Educational Theater Center Replika, the newest independent theater on the Bucharest theatrical scene and the first educational theater venue in Romania was inaugurated with the play ‘Familia Offline’.

In essence, Replika functions like a cooperative, with every member contributing to various tasks, from cleaning to welcoming the audience every evening and crafting project proposals. This collaborative spirit extends to the audience and friends of Replika, who have proven to be not just sensitive but also genuine supporters. When the space was inaugurated they turned to friends and members of the community, launching

4 Apostol, *Teatru social*, 2018, p. 137.

5 Interview given by Radu Apostol to Dan Boicea for the *Metropolis* newspaper, 2013

6 Having thought about it for a long time, actors Viorel Cojanu and Mihaela Rădescu came up with the idea of creating a cultural and educational entity, that would enable them to seek funding opportunities to facilitate the organization of educational programs. Thus, the newly established Replika Cultural Association (2011), in partnership with Teatrul Foarte Mic and co-funded by the National Cultural Fund Administration (AFCN) initiated the “Children of Migration” project, through which they obtained funding for conducting tours.

a Facebook campaign asking people to donate chairs that they could use for the audience. Similarly, all the existing assets are contributed by ordinary people who resonate with the values Replika champions. Unfortunately, some funding models, such as subscriptions and permanent donors, prevalent in other cultural contexts, do not find a home in our cultural landscape. Replika's activities rely on grants that are secured through rigorous efforts. Contrary to common expectations, Replika does not receive any subsidies or financial support from governmental institutions. It operates project by project, from one deadline to another, embodying a do-it-yourself ethos⁷.

Shortly after the establishment of Replika Theater, video-artist Elena Găgeanu and Silvana Negruțiu joined the team. Over the course of the 10 years of its existence, a large number of artists, including actors, actresses, directors, musicians, choreographers, playwrights etc collaborated in the creation of performances, workshops, projects.

Mission and Objectives

The core values of Replika's mission are firmly rooted in principles such as free access to theater, the sincere representation of marginalized communities, and the promotion of solidarity citizenship. With a strong emphasis on volunteerism and participatory theater, Replika aims to not only entertain but also educate and engage its audiences. Through these principles, they foster active audiences, encouraging individuals to become agents of positive change within their communities.

One of the hallmarks of Replika is its commitment to educational theater methodology. Educational theater holds significant importance as a dynamic tool for learning and personal development. It transcends the boundaries of traditional classroom education by offering students a unique and engaging platform to explore complex subjects, develop crucial life skills, and nurture creativity.

Over the years, Replika's mission has been deeply embedded in the sociocultural context of Romania. It aims to use theater to engage with young people and teenagers. Through theater education, Replika equips them with the tools to express themselves clearly, think critically, and solve problems. This approach has led to the creation of impactful plays and expanded to include adults and marginalized groups. It promotes humanistic values, empathy, diversity, civic engagement, and critical thought, aligning with Augusto Boal's belief that theater should empower change.

At the heart of Replika's mission is the belief in theater as a catalyst for collective education and social critique, emphasizing free and accessible access for all. Their approach begins by addressing societal wounds and paradoxes, ensuring their work resonates with the audience's experiences. Replika sees theater as a communal art form deeply intertwined with society, serving to provoke, protest, and inspire dialogue within the community. It not only addresses the needs of the society but also reflects its values and aspirations.

Programming and Activities

Educational Theater Center Replika offers a diverse range of free activities, including workshops, readings, and productions involving children in schools and cultural centers across Romania. It also produces performances at its Lânăriei Street location, spanning various art forms and interdisciplinary collaborations. All activities are offered free of charge. Top of Form

Among the projects carried out by Replika Center, we will mention a few

- National Literary Identities. International Theatrical Perspectives, In partnership with Citizen.KANE. Kollektiv from Germany, was centered around the production of six staged readings, with three in Romanian and three in German, all based on contemporary Romanian texts that exemplify current

⁷ Another co-production, titled "Rovegan," starring Silvana Negruțiu, Mihaela Teleoacă, Valentina Zaharia, created and directed by Catinca Drăgănescu, revisits the theme of economic migration and its effects on children, including those who remain behind and those who migrate. This production also delves into the labor of Romanian women providing care for the elderly in Italy and the perpetuation of gender roles within society.

literature. The project aims to promote Romanian culture and literature through performative staged readings, fostering international dialogue and engaging diverse audiences.

- The “Festival of Love” is a cross-cultural⁸ production with Romania, Spain, and Poland, featuring three interconnected segments centered on love and empathy, blending music, theater, and dance. It actively engaged individuals with Down syndrome from Spain, people with visual impairments from Poland, and teenagers with hearing impairments from Romania during its creation. The performance was part of the “Festival of Love” project, developed within the framework of the European Union’s Creative Europe program. The key objective of the project was to empower individuals with disabilities, transitioning them from passive spectators to engaged creators.
- Audio Description against exclusion—The project aimed to facilitate the inclusion of people with hearing impairments or visual impairments in cultural events. It sought to develop a facilitation manual that would encompass vital information, guidelines, options, and essential requirements for producing audio descriptions and subtitles across the five participating countries: Poland, Romania, Lithuania, Latvia, Cyprus.
- Play what you see! - was a cultural intervention project in schools carried out by artists from the Replika Center. The project’s theme would be recycling. The project enhanced the artists’ ability to work in schools and engaged them in new practices of participatory art and site-specific art. Several areas within the school were transformed as part of the project. This type of cultural intervention pro-

vides a perfect framework for children to express their feelings and thoughts, encourages them to demonstrate civic spirit, a sense of belonging to a community, and share stories and experiences that shape who we are.

Regarding the performances presented at Replika, which include both in-house productions and collaborations with other theaters and theater companies, highly relevant themes and issues from daily life are explored. Sex education in Romanian schools in the play *Totul este foarte normal*⁹; the topic of teenage mothers in *Foreplay*¹⁰; cyberbullying and the painful realities of online violence in *Boyz and Girlz*; the mission of teachers and contemporary education in *Limite*¹¹; family relationships in *Familia fără zahăr*¹².

Challenges and Future Perspectives

Independent theater companies in Romania face a myriad of challenges in their pursuit of artistic expression and cultural contributions. One of the most significant challenges is financial sustainability. These companies often operate with limited budgets, relying heavily on grants and sponsorships, which can be unpredictable and insufficient to support their ambitious projects. Furthermore, navigating the bureaucratic and administrative aspects of running a theater company can be burdensome. Obtaining permits, dealing with regulations, and managing logistics can divert energy and resources from artistic endeavors.

At Replika, another difficulty they encounter is finding young artists willing to dedicate their time and energy to contribute to the proper functioning of the Center and, why not, to eventually take it over and carry on the work initiated by the founders.

8 Educational Theater Center Replika’s partners were Centrum Kultury Wrocław-Zachód from Poland and Idea Association from Spain.

9 *Totul e foarte normal*, premiered in 2017. Artistic team: Gabi Albu, psychologist Carmen Anghelescu, Silvana Negruțiu, Viorel Cojanu, Leta Popescu.

10 *Foreplay*, premiered in 2017. Text and direction: Ozana Nicolau, Scenography: Mălina Ionescu, Lighting Design: Radu Apostol, Music: Diana Miron, Stage movement: Silvia Călin, Video artist: Elena Găgeanu, Cast: Ioana Anastasia Anton / Teo Dincă, Voica Oltean, Mihaela Rădescu, Viorel Cojanu.

11 *Limite*, premiered in 2019. Text: Mihaela Michailov & Radu Apostol, Director: Radu Apostol, Lyrics: Bobi Dumitraș, Music: Alex Bălă, Scenography: Gabi Albu, Video Artist: Elena Găgeanu, Cast: Mihaela Rădescu.

12 *Familia fără zahăr*, premiered in 2017. Co-production Teatrul Mic & Replika. Text: Mihaela Michailov, Lyrics: Bobi Dumitraș, Director: Radu Apostol, Scenography: Gabi Albu, Choreography: Paul Duncu, Video Artist: Elena Găgeanu, Gabi Albu, Cast: Mihaela Rădescu, Viorel Cojanu, Silvana Negruțiu, Oana Pușcatu, Gabi Costin, Paul Dunca.

While Replika faces all this sort of challenges, it remains dedicated to its mission of reflecting and shaping the sociocultural context. Several times over its ten years of existence, the tremendous efforts, dedication, and enormous volume of work by these passionate and dedicated artists have been rewarded. In 2016 The Educational Theater Center Replika was awarded the Administration of the National Cultural Fund Prize for social inclusion and intercultural dialogue. Two years later, at the 2018 UNITER Awards Gala, Replika was honored with the Special Prize from the British Council for their contributions to social inclusion and promotion of civic engagement.

Conclusion

In essence, Educational Theater Center Replika is not just a place for artistic expression; it is a space for fostering empathy, sparking critical discussions, and promoting social change. Through its commitment to free access to theater, Replika aims to make these transformative experiences available to all, regardless of age, background, or social status. It stands as a beacon of humanistic values and an advocate for positive societal change through the powerful medium of theater.

REFERENCES:

- Radu APOSTOL, Teatru social. Perspective asupra rolului teatrului în raport cu societatea, UNATC Press, București, 2018;
- Interview given by Radu Apostol to Dan Boicea for the Metropolis newspaper, July 8, 2013, <https://www.ziarulmetropolis.ro/famila-offline-jurnalul-trist-al-copiilor-capsunari/>
- Mihaela MICHAILOV, Educational Theater. Practices, Reflections, Extensions, Ed. Casa de Pariuri literare, Bucharest, 2021.

თამარ მეფის ეპოქის თეატრის სოციალურ-სივრცითი სივრცე

ლაშა ჩხარტიშვილი

საკვანძო სიტყვები: ოქროს ხანის თეატრი, თამარ მეფის ეპოქა, სახიობა, შუა საუკუნეების საერო თეატრი

სტატია განიხილავს შუა საუკუნეების ქართულ პროფესიულ თეატრს. მას ეპოქის შესაბამის - მკაცრი ცენზურის პირობებში უწევდა არსებობა, რომელიც პირდაპირ ან ირიბად გამოხატავდა ფეოდალური საქართველოს მონარქიულ ნარატივს. თეატრზე, როგორც საშემსრულებლო ხელოვნების ერთ-ერთ მიმართულებაზე, რომლის მთავარი იარაღი და ინსტრუმენტი სიტყვაა, მნიშვნელოვან გავლენას ახდენდა პოლიტიკური, სოციალური, კულტურული ვითარება.

ყოველ ეპოქას თავისი თეატრი აქვს. თეატრიც, ისე როგორც ხელოვნების სხვა დარგები ასახავს ეპოქას და პირიქით, ხელოვნების ნაწარმოებზე აისახება ეპოქა. შუა საუკუნეების ქართულ პროფესიულ თეატრსაც ეპოქის შესაბამის პირობებში - მკაცრი ცენზურის პირობებში უწევდა არსებობა, რომელიც პირდაპირ ან ირიბად გამოხატავდა ფეოდალური საქართველოს მონარქიულ ნარატივს. თეატრზე, როგორც საშემსრულებლო ხელოვნების ერთ-ერთ მიმართულებაზე, რომლის მთავარი იარაღი და ინსტრუმენტი სიტყვაა, მნიშვნელოვან გავლენას ახდენდა პოლიტიკური, სოციალური, კულტურული ვითარება.

დავით IV აღმაშენებლის და თამარის მეფობის პერიოდები საქართველოს ისტორიაში შეფასებულია როგორც „ოქროს ხანა“¹, მაგრამ ამ პერიოდის საერო თეატრი, მკაცრი ცენზურის გამო, არ იყო თავისუფალი, ლაღი, დამოუკიდებელი. უფრო მეტიც, დავით IV აღმაშენებლის მიერ, 1103 წელს, ორგანიზებულ რუს-ურბნისის საეკლესიო კრების ძეგლისწერაში (იმავ დადგენილებაში) წერია: „დარბეულ იქნას სახლი სათამაშოდ...“^{2 3}

მართალია, დავით IV აღმაშენებლის მეფობისას საერო თეატრი აიკრძალა, მაგრამ სათეატრო ხელოვნება ხალხური, იმპროვიზებული, ნიღბების თეატრის ფორმით - ბერიკაობით - აგრძელებდა არსე-

ბობას და განვითარებას.

თამარის ეპოქაში დღის წესრიგში დადგა საერო თეატრის ჩამოყალიბების აუცილებლობა. სწორედ მისი მეფობის დროს, ქართული პროფესიული თეატრი განვითარების სხვა საფეხურზე ადის და ჩნდება სამეფო კარის თეატრი, რომლის ფუნქცია იყო სამეფო დარბაზებზე (წვეულებებზე), საერთაშორისო დიპლომატიურ შეხვედრებსა და განსაკუთრებულ ნადიმებზე მოწვეული საზოგადოების გართობა. სწორედ ამ პერიოდში ყალიბდება თვითმყოფადი, ქართული სათეატრო ფორმა-სახიობა.

ამბავი, რომელიც სახიობაში გვხვდება, წარმოდგენილი იყო მითოლოგიურ, სამიჯნურო, საგმირო და ყოფით სიუჟეტებზე. მკვლევრებმა (დიმიტრი ჯანელიძე, კორნელი კეკელიძე, ივანე ჯავახიშვილი, ვასილ კიკნაძე) დაადგინეს, რომ სახიობის რეპერტუარი მოიცავდა: ქებას (ხოტბის შესხმას), სატირას (ხუმარკიცხვას), პოლემიკურ გაბაასებას (გონებაბასრობას), იგავ-არაკების პანტომიმის ელემენტებით წარმოდგენას. წარმოდგენაში ჩართული იყო მამხილებელი ხასიათის კომიკური სცენები, რომელთაც სახიობის მონაწილეები გროტესკით უჩვენებდნენ მაყურებელს. სახიობამ, როგორც სათეატრო ფორმის სახეობამ, ხუთ საუკუნეზე მეტ ხანს იარსება (XII-XVII საუკუნეები) და ეს პერიოდი მოიცავს როგორც ფეოდალური საქართველოს აღმშენებლის

1 ანჩაბაძე, საქართველოს, 2005, გვ. 10.

2 ჯავახიშვილი, ქართველი, 1982, გვ. 313.

3 გაბიძაშვილი, რუს-ურბნისის, 1978, გვ. 78.

„ოქროს ხანად“ წოდებულ „თამარის ხანას“, ისე მის მომდევნო ტრაგიკულ საუკუნეებსაც, როდესაც ქართულ სახელმწიფოს მუდმივად სჭირდებოდა თავდაცვა და ბრძოლა გადარჩენისთვის.

სახიობა, როგორც სათეატრო ფორმა, შედგებოდა სიტყვის, ცეკვისა და სიმღერისგან, აკრობატთა და ჟონგლიორთა ხელოვნებისგან. სწორედ ამ კომპონენტებს აერთიანებდა სახიობა. მასში, როგორც ბერიკაობასა და ყეენობაში, მონაწილეები იყენებდნენ ნიღბებს. ქართული მწერლობის ძეგლმა „რუსუდანიანმა“⁴ შემოგვინახა ცნობა სახიობის მონაწილეებზე. ავტორი ქალ მსახიობებზე წერს: „ასეთი თვალითა და მარგალიტით გაფრქვეული ტანისამოსი ეცვათ და ყოვლისთანა სამკაული ჰქონდათ, რომ ვარსკვლავით ბრჭყვილობდა, ოროლნი გამოდიან ერთრიგად, ითამაშიან და კიდევ ორნი გამოდიან სხვარიგად, რამდენი გამოვიდა, სხვარიგად ითამაშეს, სხვარიგი საკრავი დაუკრეს და სხვა ხმა თქვეს“.⁵ სწორედ ასეთი სანახაობა იყო გავრცელებული XII საუკუნის საქართველოში, რასაც მოწმობს შოთა რუსთაველის ტექსტიც, როცა პოემის პერსონაჟმა მეფე როსტევეანმა „სიხარულით თამაშობა ადიდა, მგოსანი და მუშაითი უხმეს, პოვეს, რაცა სადა“.

სახიობას წარმოადგენდნენ სახალხო ზემიების დროს გაშლილ მინდორზე, ქალაქისა და სოფლის მოედნებზე. გარკვეულ შემთხვევებში საგანგებო შენობებში, რომელთაც „სახლი სათამაშო“ ან „სახილველი“ ერქვა.

სახიობას რთული შემადგენლობა ჰქონდა. ამის შესახებ მიუთითებს თეატრის ისტორიკოსები. „სახიობის ყოველ წევრს არაერთი სიძნელე უნდა გადაეღაზა იმისთვის, რომ საბოლოოდ სპექტაკლის მთლიანობა და მათი ერთობლივი შემოქმედების ნაყოფი აღმოცენებულიყო. ეს ხომ კონცერტი არ იყო, სადაც ყოველი მონაწილე მხოლოდ თავისას წარმოაჩენს. ეს იყო მთლიანობა, წარმოდგენა, რომელსაც

საფუძვლად ედო ესა თუ ის ამბავი. მასში ჩართულ ყველა მონაწილეს საკუთარი ვალდებულება ჰქონდა, ყველას ერთად კი - ვალდებულება აუცილებელი გამთლიანებისა. სანალაროს, ამ თავისებური სათეატრო სასწავლებლის არსებობაც იმას მიგვანიშნებს, რომ „სახიობაში“ მონაწილეობა მხოლოდ საქმის მცოდნეს შეეძლო“.⁶ შესაბამისად, სახიობა ნამდვილი თეატრალური წარმოდგენა იყო, ვინაიდან ის მსახიობისგან გარდასახვის ხელოვნებას საჭიროებდა - პოეტური ნაწარმოების პერსონაჟებს ასახიერებდნენ.

ქართულ სახიობას თამარ მეფის ხანაში განვითარების მრავალსაუკუნოვანი ტრადიცია გააჩნდა და „ოქროს ხანაში“⁷ აღორძინებას განიცდიდა. ამ პერიოდის სახიობაზე, ისტორიულ წყაროებთან ერთად, შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანიც“ გარკვეულ ცნობებს გვაწვდის.

„ვეფხისტყაოსანში“ ფატმანი ამბობს: „ვიმღერდი და ვცმაწვილობდი, ვიცვალე რიდე-თმასა“. ირკვევა, რომ ფატმანი ცმაწვილი კაცის როლსაც თამაშობდა და ტანისამოსსაც (სათეატრო კოსტიუმს) იცვლიდა. სახიობის განვითარებას ჩამოყალიბებული ესთეტიკური შეხედულებები დაედო საფუძვლად. ამ შეხედულებებმა ასახვა პოვეს შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსნის“ პროლოგში. პოეტმა „შაირობა“ სიბრძნის ერთ-ერთ დარგად მიიჩნია, ხოლო პოეზიის ერთ-ერთ გვარს, „მესამე ლექსს“, ანუ დრამატულ პოეზიას, მოსთხოვა სათქმელის ნათლად გამოხატვა და მონუმენტურობა. „მოშაირე არა ჰქვიან, ვერას იტყვის ვინცა გრძელად“ - წერდა რუსთაველი. „სახიობაში მცირე ჟანრის გაბატონებას რუსთაველი მხარს უჭერდა და იბრძოდა დრამატულ მწერლობაში მონუმენტური ჟანრების აღსადგენად... რუსთაველისთვის განსაკუთრებით საინტერესოა მსმენელის (მაცურებლის) საკითხი. სახილველში (თეატრში) სიამის („წინაგანწმენდისა და წინაგანსწავლის“) მისაღებად, სიბრძნის შესათვისებლად მაცურებელი მომზა-

4 „რუსუდანიანი“ - ქართული მწერლობის ძეგლი, რომლის ავტორი უცნობია, მიჩნეულია XIII საუკუნის ძეგლად (დავით ჩუბინაშვილის მიერ). ტექსტის დიდი ნაწილი შეიცავს ე. წ. სადევიმრო ხასიათის ზღაპრებს. ჭარბი ფანტასტიკა თხზულებას საზღაპრო ეპოსთან აახლოებს. ჩართული ზღაპრები კომპილაციური ხასიათისაა. ავტორს სხვადასხვა ზეპირი თუ წერილობითი წყაროს მოშველიებით საფუძვლიანად გადაუმუშავებია მოარულსიუჟეტებიანი ზღაპრები.

5 ჯანელიძე, სახიობა, 1972, გვ. 215.

6 ურუშაძე, სახლი, 1999, გვ. 94.

7 ოქროს ხანა - ისტორიული პერიოდი მაღალ შუა საუკუნეებში, XI საუკუნის ბოლოდან XIII საუკუნემდე საქართველოს სამეფოში.

დებით და გათვითცნობიერებით „ვარგი“ უნდა იყოს. რუსთაველი სახიობისთვის „ვარგი“ მაყურებლის საკითხს აყენებდა და ესეც საგულისხმოა, რამდენადაც ააშკარავებს ამ დროის ესთეტიკური აზროვნების დაწინაურებას.⁸

ქართული სახიობა თამარის ეპოქაში წარმოადგენდა თვითმყოფად თეატრს, რომელიც ეყრდნობოდა მემლერე-მემგოსნე-მეჩანგეთა მრავალსაუკუნოვან ტრადიციასა და რესურსს. XII საუკუნის საშემსრულებლო ხელოვნების აღორძინებას მოწმობს მრავალი სახის სანახაობრივ ნაგებობათა („სახლი სათამაშო“, „სალხინო“ და სხვა) არსებობა და შემსრულებლის მდიდრული აღკაბმულობა. ყოველივე ეს ასახულია არა მხოლოდ „ვეფხისტყაოსანში“, არამედ თამარის ეპოქის ისტორიულ წყაროებსა და მხატვრულ ტექსტებში.

სახიობა მრავალგვარი სანახაობრივი ჟანრების შემცველ ცნებად უნდა იქნას გაგებული, რადგან თამარ მეფის ისტორიკოსი წერს, თამარის ქორწილის დროს იყო „სიმრავლენი სახიობათანიო“, სხვა ადგილას კი იხსენიებს „უკლებლობასა მრავალგვართა სახიობათა“.⁹ „ვისრამიანში“ ნათქვამია: „იყო მგოსანთა და მუტრებთა რამინის სახელსა ზედა ძუირად სყიდა და მოშაირეთაგან საქებაართა და სალოცავთა შაირთა თქუმა“, ესე იგი, იმის მიხედვით, თუ რა ხასიათის იყო სახიობა. მგოსნები, მოშაირენი საქებარს ან სალოცავ ლექსებს გამოთქვამდნენ. „თამარ მეფის პირველი ისტორიკოსის სიტყვით, თამარის მეორე ქორწინების დროს „იყო ზმა მგოსანთან და მუშაითთა სახეობათა მჭვრეტელ (ობ)-ანი“. მაშასადამე, სახიობა თანამედროვე გაგების მუსიკა კი არ იყო, არამედ მას სანახაობრივი სახე ჰქონდა და ამიტომაც სახიობის „სმენა“ კი არ იყო, არამედ „მჭვრეტელობანი“¹⁰ - მიიჩნევს დიმიტრი ჯანელიძე.

სახიობა თამარის სამეფო კარზე უცხოელი სტუმრების მიღების დროსაც იმართებოდა. ამის შესახებ არაერთი ისტორიული წყარო გვაწვდის ინფორმაციას, მათ შორის, თამარ მეფის ისტორიკოსი, „ისტორიანი და აზმანი შარავანდედთანის“ ავტორი

წერდა: „წყლიანობასა ამას სახლისა დიდებულთა მოყმეთა უკლებლობასა მრავალგვართა სახიობთა, მუტრებთა და მოთამაშეთა განწყობილობათა...“¹¹ ეს ტრადიცია XVIII საუკუნის ბოლომდე გაგრძელდა.

ქართული თეატრის ისტორიის მკვლევარს, დიმიტრი ჯანელიძეს, მიაჩნდა, რომ სასახლის კარის ვიწრო წრისთვის, ისევე როგორც ბიზანტიაში, საქართველოშიც განაგრძობდნენ სოფოკლესა და ევრიპიდეს ტრაგედიების, მენანდრეს კომედიების წარმოდგენას. „საქართველოში იმ დროს არსებული უმაღლესი სკოლები - გელათისა და იყალთოს აკადემიები და საქართველოს გარეთ, უცხოეთში შექმნილი ქართული სემინარიები ელინური ტრაგედიების სწავლება-წარმოდგენებით ხელს უწყობდნენ ანტიკური კულტურის ტრადიციების აღდგენა-შეთვისებას“¹² - წერდა მეცნიერი. ანტიკური ხანის დრამატურგების პიესები სწორედ „სახლი სათამაშოში“ და „სახილველში“ იდგმებოდა. ერთ-ერთი ასეთი ადგილი, თამარის რეზიდენცია - ნადარბაზევიც (გორიდან 15 კმ-ით დაშორებული სოფელი) იყო. სახიობის წარმოდგენას ესწრებოდნენ როგორც სამეფო ოჯახი და მაღალი თანამდებობის სასულიერო პირები, ასევე უცხოელი დიპლომატები, ელჩები, თავად-აზნაურობა.

ამრიგად, „საქართველოს ოქროს ხანის“ პერიოდის თეატრი, მიუხედავად იმისა, რომ ცენტრის პირობებში უწევდა მოღვაწეობა, მაინც ვითარდებოდა. განვითარების დასტურად შეგვიძლია მივიჩნიოთ სათეატრო ორიგინალური ჟანრის - სახიობის ჩამოყალიბება. თამარის ეპოქის თეატრი საერო ტიპის თეატრი იყო კონცეფციითა და შინაარსით და ის გათვლილი იყო მაღალი სოციალური სტატუსის მქონე მაყურებელზე, შესაბამისად, განათლებულ, წერა-კითხვის მცოდნე საზოგადოებაზე. აქედან გამომდინარე, მაღალი შუა საუკუნეების პერიოდის თეატრის მესვეურნი, რომლებიც მეფეთა კარზე მოღვაწეობდნენ, თავადაც არისტოკრატიიდან უნდა ყოფილიყვნენ, ვინაიდან მათ წერა-კითხვა უნდა სცოდნოდათ. ასეთი შესაძლებლობით სარგებლობის უფლება კი მხოლოდ ფეოდალს ჰქონდა.

8 ჯანელიძე, სახიობა, 1972. გვ. 216-217.

9 ქართლის ცხოვრება, მარიამ დედოფლის ვარიანტი, გვ. 426.

10 ჯანელიძე, ქართული, 2018, გვ. 223.

11 ბატონიშვილი, აღწერა, 1983, გვ. 395.

12 ჯანელიძე, სახიობა, 1972, გვ. 217.

თამარის ეპოქის თეატრი სამთავრობო სტრუქტურა იყო, რომელიც ფაქტია იზიარებდა სახელმწიფო პოლიტიკას და მსოფლმხედველობას. ატარებდა იმ

იდეოლოგიას, რომელიც ჰქონდა XII საუკუნის ქართულ სახელმწიფოს.

ბამოყენებული ლიტერატურა:

- ანჩაბაძე გ., საქართველოს ისტორია (მოკლე ნარკვევი), თბ., 2005.
- ბატონიშვილი ვ., აღწერა სამეფოსა საქართველოსა, ქართული პროზა, ტ. 5. თბ., 1983.
- გაბიძაშვილი ე., რუსი-ურბნისის კრების ძეგლისწერა, თბ., 1978.
- ურუშაძე ნ., სახლი სათამაშოი, თბ., 1999.
- ქართლის ცხოვრება, მარიამ დედოფლის ვარიანტი, რედაქტორი ექვთიმე თაყაიშვილი, თბ., 1908.
- ჯავახიშვილი ი., ქართველი ერის ისტორია (თხზულებანი 15 ტომად), ტ. 3., თბ., 1982.
- ჯანელიძე დ., სახიობა, თბ., 1972.
- ჯანელიძე დ., ქართული თეატრის ისტორია (ხალხური საწყისები), თბ., 2018.

SOCIOCULTURAL SPACE OF THEATER IN QUEEN TAMAR'S ERA

Lasha Chkhartishvili

Keywords: Theater of the Golden Age, Queen Tamar's era, Sakhioba (performing art), secular theater of the Middle Ages

This article discusses medieval Georgian professional theater. It had to exist under conditions appropriate to the era, those of strict censorship, which directly or indirectly expressed the monarchical narrative of feudal Georgia. Theater, as one of the directions of performing arts, whose main weapon and instrument is the word, was significantly influenced by the political, social, and cultural situation.

Every era has its own theater. Theater, like other fields of art, reflects the era, and vice versa, the era is presented in any work of art. Medieval Georgian professional theater also had to exist under the conditions of the era, those of strict censorship, which directly or indirectly expressed the monarchical narrative of feudal Georgia. Theater, as one of the directions of performing arts, whose main weapon and instrument is the word, was significantly influenced by the political, social, and cultural situation.

The periods of David IV the Builder and Tamar are hailed in the history of Georgia as the “Golden Age” but the secular theater of this period was not free, pleasant, independent due to strict censorship. Moreover, in the legal code (or decree) of the Ruisi-Urbnisi Council organized by David IV the Builder in 1103 it is written: “The performing house shall be raided...”^{2 3}

It is true that secular theater was banned under David IV the Builder but the theater art continued its existence and development in the form of folk, improvised, mask theater called *Berikaoba*.

In Tamar's era, the need to establish secular theater was on the agenda. It was during her reign that Georgian professional theater reached another level of develop-

ment and the Royal Court Theater appeared, whose function was to entertain the public invited to royal receptions (parties), international diplomatic meetings and special occasions. It was during this period that an independent, Georgian theatrical form, *Sakhioba*, was formed.

Story found in *Sakhioba* built on mythological, romantic, heroic and existential plots. Researchers (D. Janelidze, K. Kekelidze, I. Javakhishvili, V. Kiknadze) argue that the repertoire of *Sakhioba* includes: praise (panegyric), satire (joking and scolding), polemical conversation (wit), representation of fables with elements of pantomime. Performances include denunciative comic scenes presented to the audience in the form of grotesque. *Sakhioba*, as a theatrical form, existed for more than five centuries (XII-XVII centuries) and this period includes both “Tamar's Reign” called the “Golden Age” of the rise of feudal Georgia, as well as the subsequent tragic centuries, when the Georgian state constantly needed to defend itself and fight for survival.

Sakhioba as a theatrical form consists of speech, dance and song, and the art of acrobats and jugglers, i.e. components making up *Sakhioba*. Similar to *Berikaoba* and *Keenoba*, the participants use masks. The monument of Georgian writing “Rusudaniani”⁴ describes its

1 ანჩაბაძე, საქართველოს, 2005, გვ. 10.

2 ჯავახიშვილი, ქართველი, 1982, გვ. 313.

3 გაბიძაშვილი, რუს-ურბნისის, 1978, გვ. 78.

4 „რუსუდანიანი“ - ქართული მწერლობის ძეგლი, რომლის ავტორი უცნობია, მიჩნეულია XIII საუკუნის ძეგლად (დავით ჩუბინაშვილის მიერ). ტექსტის დიდი ნაწილი შეიცავს ე. წ. სადევგმრო ხასიათის ზღაპრებს. ჭარბი ფანტასტიკა თხზულებას საზღაპრო ეპოსთან აახლოებს. ჩართული ზღაპრები კომპილაციური ხასიათისაა. ავტორს სხვადასხვა ზეპირი თუ წერილობითი წყაროს მოშველიებით საფუძვლიანად გადაუმუშავებია მთარულსიუჟეტებიანი ზღაპრები.

participants. The author writes about the female actors: “They were wearing clothes covered with such gems and pearls, and they all had jewelry that glittered like stars, they come out in pairs in turns, they play and two more come out after them, each of them who come out, play in a different way, play a different instrument and they sing in a different voice.”⁵ Such performance was common in Georgia in the 12th century, as it is evidenced by Shota Rustaveli’s text, when the character of the poem, King Rostevan, “praised and sporting was increased with rejoicing; they called the minstrel and the acrobat! wherever they were found, many gifts were distributed, he summoned all to the throne-room.”

Sakhioba was performed during outdoor public celebrations, in city and village squares, and in some cases, in special buildings called “performing house” or “spectacle house.” *Sakhioba* had a complex composition. This is indicated by theater historians. “Each member of *Sakhioba* had to overcome a number of difficulties in order to reach the whole performance and to bear the fruit of their joint creation. After all, this was not a concert where each participant only presents his own talent. It was one whole, a performance based on this or that story. All the participants involved in it had their own obligation, and all of them together had the obligation of the entire unity. The existence of Sanaghara, a peculiar theater school, also indicates that only those who know how to participate in *Sakhioba* could participate.”⁶ Therefore, *Sakhioba* was a real theatrical performance, since it required the art of transformation from the actor, it included the realization of the actor by the given poetic work.

Georgian *Sakhioba* had a centuries-old tradition of development during King Tamar’s reign and experienced revival in the “Golden Age.”⁷ Along with historical sources, Shota Rustaveli’s *The Knight in the Panther’s Skin* also gives us some information about the *Sakhioba* of this period.

In *The Knight in the Panther’s Skin* Fatman says: “I used to sing and dance, and change my hair.” It turns

out that Fatman played the role of a young man too and changed her clothes (theatrical costume). The established aesthetic views served as the basis for the development of *Sakhioba*. These views were reflected in the prologue to Shota Rustaveli’s *The Knight in the Panther’s Skin*. The poet considered “poetry” to be one of the branches of wisdom, and one of the genres of poetry, “the third verse”, i.e. dramatic poetry, required clear expression and monumentality of what was said. “He who utters, somewhere, one or two verses cannot be called a poet,” wrote Rustaveli. “Rustaveli supported the predominance of minor genres in drama and fought to restore monumental genres in dramatic writing.... For Rustaveli, the question of the listener (spectator) is particularly interesting. In order to get pleasure (pre-purification and pre-learning) in the performance (theater), the audience must be fit by preparation and awareness. Rustaveli posed the question of the audience willing to watch the performance, and this is also significant, as it reveals the advancement of the aesthetic thinking of that time”.⁸

During Tamar’s reign, Georgian theater represented an indigenous theater based on the centuries-old tradition and resources of singers and musicians. The revival of the performing arts of the 12th century is evidenced by the presence of many types of spectacular buildings (“performing house”, “festival house” and others) and the luxurious clothing of the performer. All this is reflected not only in *The Knight in the Panther’s Skin* but also in historical sources and artistic texts of Tamar’s era.

Sakhioba should be understood as a concept containing many kinds of spectacular genres, because Queen Tamar’s historian writes that at the time of Tamar’s wedding there were “plenty of performances” and in another place he mentions “the diversity of many kinds of performing.”⁹ Visramiani reads: “There were poets and minstrels who wrote poems of praise and prayers”, i.e. depending on the nature of *Sakhioba* (performance). Poets, minstrels used to cite praises or prayer poems. According to the words of Queen Tamar’s first historian, during Tamar’s second marriage, “he was

5 ჯანელიძე, სახიობა, 1972, გვ. 215.

6 ურუშაძე, სახლი, 1999, გვ. 94.

7 ოქროს ხანა - ისტორიული პერიოდი მაღალ შუა საუკუნეებში, XI საუკუნის ბოლოდან XIII საუკუნემდე საქართველოს სამეფოში.

8 ჯანელიძე, სახიობა, 1972, გვ. 216-217.

9 ქართლის ცხოვრება, მარიამ დედოფლის ვარიანტი, გვ. 426.

a poet and wrote different types of poems.” Therefore, *Sakhioba* was not music in the modern sense, but it had a spectacular appearance, and that’s why *Sakhioba* was not “heard,” but “watched,”¹⁰ Dimitri Janelidze opines.

Sakhioba was also held at Tamar’s royal court when receiving foreign guests. A number of historical sources provide us with information about this, including Queen Tamar’s historian, the author of “History and Eulogies of the Crowned One.” The author wrote: “Eloquence and indolence of the nobles’ servants of the house, the moods of many kinds of performers, minstrels and players...”¹¹ This tradition continued until the end of the 18th century.

Dimitri Janelidze, a researcher of the history of Georgian theater, believes that the performance of Sophocles’ and Euripides’ tragedies and Menander’s comedies would be appreciated by the narrow circle of the king’s court, just like in Byzantium, in Georgia too. “The higher education institutions in Georgia at that time: Gelati and Ikalto Academies and Georgian seminaries created outside of Georgia, abroad contributed to the recovery and assimilation of the traditions of ancient culture by teaching and performing Hellenic tragedies,”

¹² the scholar wrote. The plays of the dramatists of the ancient times were staged in the “Acting House” and “Performing House”. One of these places was Tamar’s residence, Nadarbazevi (a village 15 km away from Gori). The performance was attended by the royal family and high-ranking clergymen, as well as foreign diplomats, ambassadors, and nobility.

Thus, the theater of the period of “Georgia’s Golden Age” developed despite the fact that it had to work under the conditions of censorship. As a proof of development we can consider the formation of the original theater genre, *Sakhioba*. The theater in Tamar’s era was a secular type of theater in concept and content, and it was aimed at an audience with a high social status, i.e. an educated, literate society. Therefore, the leadership of the theater of the High Middle Ages, who worked at the kings’ court, had to be from the aristocracy themselves, since they had to know how to read and write. Only the feudal lord had the right to use such an opportunity.

The theater in Tamar’s era was a governmental structure, which in fact shared the state policy and worldview. It carried the ideology of the 12th-century Georgian state.

REFERENCES:

- ანჩაბაძე გ., საქართველოს ისტორია (მოკლე ნარკვევი), თბ., 2005.
- ბატონიშვილი ვ., აღწერა სამეფოსა საქართველოსა, ქართული პროზა, ტ. 5. თბ., 1983.
- გაბიძაშვილი ე., რუის-ურბნისის კრების ძეგლისწერა, თბ., 1978.
- ურუშაძე ნ., სახლი სათამაშოი, თბ., 1999.
- ქართლის ცხოვრება, მარიამ დედოფლის ვარიანტი, რედაქტორი ექვთიმე თაყაიშვილი, თბ., 1908.
- ჯავახიშვილი ი., ქართველი ერის ისტორია (თხზულებანი 15 ტომად), ტ. 3., თბ., 1982.
- ჯანელიძე დ., სახიობა, თბ., 1972.
- ჯანელიძე დ., ქართული თეატრის ისტორია (ხალხური საწყისები), თბ., 2018.

¹⁰ ჯანელიძე, ქართული, 2018, გვ. 223.

¹¹ ბატონიშვილი, აღწერა, 1983, გვ. 395.

¹² ჯანელიძე, სახიობა, 1972, გვ. 217.

საბჭოთა ეპოქის სოციალურული სივრცე და ბალეტი „მთების გული“

თამარ ცაგარელი

საკვანძო სიტყვები: ეპოქა, ბალეტი, ვახტანგ ჭაბუკიანი, ფოლკლორი, გმირი, სამოგადობა

XX საუკუნის 30-40-იანი წლების ქართული ეროვნული ბალეტის ჩამოყალიბების პროცესი არამარტო კლასიკური და ფოლკლორული ტრადიციების სინთეზზე დაფუძნებული, არამედ საქართველოს კულტურის მხატვრულ ესთეტიკაზე, რომელსაც მრავალსაუკუნოვანი ისტორია აქვს. ქართული თემატიკისა და ფოლკლორის არჩევანი პირველსავე ეროვნულ ბალეტში „მთების გული“ სწორედ ქორეოგრაფ ვახტანგ ჭაბუკიანის შემოქმედებითი ინდივიდუალობის თავისებურებით იყო განპირობებული. სპექტაკლის ეპიცენტრში მოქმედებდა გმირი, რომელიც ქვეყანაში გამეფებული უსამართლობასა და სისასტიკეს აუჯანყდა და რომელმაც უბრალო ადამიანის სულიერი ღირებულება დაამკვიდრა. რომანტიკული გმირი ჯარჯი სპექტაკლში, უწინარეს ყოვლისა, პატრიოტია, რომელიც სათავეში უდგება თავისი ხალხის სახალხო-განმათავისუფლებელ ბრძოლას. დღეს, ვერავის გააკვირვებ ექსპერიმენტებით, რომელიც მოწმობს კლასიკური ენის ასიმილირების უნარს სპორტულ, ყოფით და სხვა თავისუფალ და მრავალფეროვან მოძრაობებთან, თვით სიმბოლურ-რიტუალურის ჩათვლითაც კი. მაგრამ, გასული საუკუნის 30-იან წლებში, როდესაც ჯერ კიდევ ძლიერი იყო საბალეტო ტრადიცია, როდესაც თანამედროვე თემატიკა მხოლოდ და მხოლოდ საბალეტო ენის გამოყენების გზით წყდებოდა (მხედველობაში მაქვს აღნიშნული პერიოდის საბჭოთა ბალეტი), ეს წამოწყება აღიქმებოდა როგორც უნიკალური მოვლენა, რომელიც კარს უღებდა არამარტო ქართული საბალეტო თეატრის, არამედ, მსოფლიო საბალეტო თეატრის ფორმირების პერსპექტივას.

XX საუკუნის 30-40-იანი წლების ქართული ეროვნული ბალეტის ჩამოყალიბების პროცესი არამარტო კლასიკური და ფოლკლორული ტრადიციების სინთეზზე დაფუძნებული, არამედ საქართველოს კულტურის მხატვრულ ესთეტიკაზე, რომელსაც მრავალსაუკუნოვანი ისტორია აქვს. კერძოდ, ხალხური შემოქმედების ნიმუშები 1930-40-იანი წლების საბალეტო თეატრისათვის თემებისა და სიუჟეტების მდიდარ წყაროს წარმოადგენენ. აქედან იღებს სათავეს ქართული ბალეტის დრამატურგიის ეპიკურ-თხრობითი ფორმები, რომელიც ხაზს უსვამს გმირის პიროვნებას როგორც ხალხის ცხოვრების განუყოფელ ნაწილს.

ამ ტენდენციამ ბუნებრივად განაპირობა საბალეტო თეატრის დაინტერესება ეპოსით, ხალხური თქმულებებით, ისტორიულად უტყუარი ფაქტებით. მათში ჩადებულმა თვითმყოფადმა დრამატურგიულმა საწყისმა პირდაპირი გავლენა იქონია ოთხი ათასწლეულის ქართული ქორეოგრაფიის ესთეტიკური პრინციპების ფორმირებაზე (1930-60 წლები), რაშიც საკმაოდ მძლავრობდა დემოკრატიული ტენდენციები.

ამგვარად, ქართული ბალეტის ჩამოყალიბებაში

განსაკუთრებული როლი ითამაშა, აგრეთვე, 1930-40 წლებში ქართული დრამატული თეატრის ეპიკურ და რომანტიკულ ტრადიციებზე ორიენტირებამ.

ქართული საბალეტო თეატრის ერთ-ერთ ფუძემდებლად სამართლიანად ითვლება გამოჩენილი ქორეოგრაფი ვახტანგ ჭაბუკიანი, რომლის შემოქმედებამაც განსაზღვრა ეროვნული ბალეტის განვითარების გზები ოთხი ათწლეულის მანძილზე.

ვახტანგ ჭაბუკიანის მიერ განხორციელებულ სპექტაკლებში: „მთების გული“, „გორდა“, „სინათლე“, „მშვიდობისათვის“, „დემონი“ და სხვა გამაერთიანებელ იდეად გვევლინება სწრაფვა ხალხური ხასიათების მართებული და დამაჯერებელი გახსნისაკენ, ქართველი კაცის მსოფლშეგრძნების, ხასიათისა და ტემპერამენტის ჩვენებისაკენ. მის ბალეტებს კონცეფციურ საფუძვლად ედება იდეა „ადამიანის ბედის“ „ხალხის ბედთან“ ურღვევი კავშირისა.

ქართული თემატიკისა და ფოლკლორის არჩევანი პირველსავე ეროვნულ ბალეტში „მთების გული“ სწორედ ვახტანგ ჭაბუკიანის შემოქმედებითი ინდივიდუალობის თავისებურებით იყო განპირობებული. „მთების გულის“ ცენტრში მოქმედებდა გმირი, რომელ-

ლიც ქვეყანაში გამეფებული უსამართლობასა და სი-სასტიკეს აუჯანყდა და რომელმაც უბრალო ადამიანის სულიერი ღირებულება დაამკვიდრა.

რომანტიკული გმირი ჯარჯი სპექტაკლში, უწინა-რეს ყოვლისა, პატრიოტია, რომელიც სათავეში უდ-გება თავისი ხალხის სახალხო-განმათავისუფლებელ ბრძოლას.

„მთების გული“ სპექტაკლია მამაცი და თავისუფ-ლებისმოყვარე ხალხის შესახებ. მისი ცენტრალური სახეა აჯანყებული ხალხი, მთავარი თემაა მჩაგვრელ-თა წინააღმდეგ გმირული ბრძოლა¹ - წერს იური სლონიმსკი.

მთავარი გმირის ხალხური ხასიათისა და, აგრეთ-ვე, ხალხის სახის მართებულად ასახვის სწრაფვამ წარმოშვა ბალეტის ავტორთა განსაკუთრებული ყუ-რადღება ეროვნული კოლორიტის მიმართ, რომელიც სახეზეა მუსიკაში, ქორეოგრაფიაში, მხატვრულ გა-ფორმებასა და მსახიობის თამაშში.

სპექტაკლის სტილისტური გადაწყვეტის ქვა-კუთხედს წარმოადგენდა ხალხის ყოფის სცენებ-ში „ეროვნული კოლორიტის“ რეალისტურობა, რაც ეფუძნებოდა პრინციპულად ახალ საბალეტო ენას, და რაც, თავის მხრივ, წარმოადგენდა კლასიკური და ფოლკლორული მასალის სინთეზს.

ბალეტის ისტორიაში სპექტაკლ „მთების გულამ-დე“ ვერ იპოვით მაგალითს, როდესაც ქორეოგრაფი ასე ორგანულად უთავსებს ერთმანეთს ფოლკლორულ ელემენტებსა და კლასიკურ საბალეტო ენას. ასევე, ძნელად თუ იპოვით დრამატურგიული ფორმებისა და ხალხური ცეკვის შინაარსობრივი საფუძვლის გამოყე-ნებას საბალეტო ნაწარმოებში მათი ჩაქსოვის გზით.

თუ შევეცდებით ამ ფენომენის პარალელის დანახ-ვას, მსგავს მოვლენას წავაწყდებით ფორმით ეროვ-ნული კლასიკური მუსიკის შექმნის პროცესში, რო-მელმაც, მსოფლიოს მრავალი მუსიკალური თეატრი მიიყვანა ეროვნული ოპერის დაბადებამდე - რუსული, გერმანული, ქართული, უნგრული და სხვა.

რაც შეეხება საბალეტო თეატრს, 1930-60-იანი წლების ქორეოგრაფიის ავტორიტეტული მკვლევრის, იური სლონიმსკის მიხედვით, „ისეთი ბალეტი, როგო-რიცაა „მთების გული“, რომელიც მთლიანად ეროვ-ნულ საფუძველს ემყარება, არც რევოლუციამდელ და არც ჩვენი დროის თეატრში არ ყოფილა“².

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, უნიკალური საბალეტო

ნაწარმოების შექმნის გზა ვახტანგ ჭაბუკიანი დაინახა საბალეტო კლასიკისა და ფოლკლორის სინთეზში.

დღეს, ვერავის გააკვირვებ პირდაპირ წარმოუდ-გენელი ექსპერიმენტებით, რომელიც მოწმობს კლასი-კური ენის ასიმილირების უნარს სპორტულ, ყოფით და სხვა თავისუფალ და მრავალფეროვან მოძრაობებ-თან, თვით სიმბოლურ-რიტუალურის ჩათვლითაც კი.

მაგრამ, XX საუკუნის 30-იან წლებში, როდესაც ჯერ კიდევ ძლიერი იყო კლასიკური საბალეტო ტრადიცია, როდესაც თანამედროვე თემატიკა მხოლოდ და მხო-ლოდ საბალეტო ენის გამოყენების გზით წყდებოდა (მხედველობაში მაქვს აღნიშნული პერიოდის საბჭო-თა ბალეტი), ეს წამოწყება აღიქმებოდა როგორც უნი-კალური მოვლენა, რომელიც კარს უღებდა არამარტო ქართული საბალეტო თეატრის, არამედ მსოფლიო სა-ბალეტო თეატრის ფორმირების პერსპექტივას.

ქართველი ბალეტმანისტერის ეს წამოწყება წყვეტ-და უნიკალურ პრობლემას-პროფესიულ ქორეოგრა-ფიულ სცენაზე პლასტიკური ინტონაციების დიდი მრავალფეროვნების შექმნას, რომელიც არა თუ ჩქმალავ-და, არამედ, პირიქით, ამდიდრებდა ცეკვის თავისთა-ვად, უნივერსალურ კლასიკურ ენას. ამგვარმა მიდგო-მამ საშუალება მისცა ქორეოგრაფს, გზა გაეხსნა ეროვ-ნული კოლორიტის ცხოველმყოფელი ნაკადისათვის, რომელმაც ახალი სიცოცხლე მიანიჭა კლასიკას ახალ თემათა და სახეთა ასახვაში, რამეთუ ფოლკლორუ-ლი ნიმუშების ჟანრულ-თემატური მრავალფეროვნება ანიჭებდა ქართულ ბალეტს ფართო შესაძლებლობებს ქორეოგრაფიულ სცენაზე იმ დროისთვის აქტუალური შინაარსის წარმოსადგენად.

ჭაბუკიანის ფოლკლორული მასალი გამოყენება, კერძოდ, ფორმით ეროვნული საბალეტო ენის შექმნა, უნდა შევისწავლოთ და განვიხილოთ ქორეოგრაფიუ-ლი მეთოდით, განსხვავებული ლექსიკური ელემენტე-ბის სინთეზით.

ამ მხრივ სპექტაკლი „მთების გული“ საუკეთესო მაგალითია ქორეოკლასიკის თავისებურების ჩვენე-ბისთვის. ეროვნული და თვითმყოფადი მასში შეიძ-ლება დავინახოთ მოძრაობითი ფორმების ნიშნებში, პლასტიკური „ფრაზების“ „წარმოთქმის მანერაში“, თავისებურ ტემპორიტმში, ტიპურ ნიშნებში ქართული საცეკვაო კულტურისა, რომელიც აერთიანებს უამრავ „ლექსიკურ დიალექტს“. სწორედ ისინი იქცნენ ჭაბუკია-ნის შემოქმედებითი პროცესის საფუძვლად, რომელმაც

1 Слонимский, Драматургия, 1977, с. 94.

2 იქვე, с. 103.

შედლო ხალხური ცეკვის ფორმითა და კოლორიტით პლასტიკურ ინტონაციებში გადმოეცა ბალეტში ხალხის ცხოვრების პოეტური, საზეიმო, პროზაული მხარეები.

შეჭონდა რა კლასიკურ მეტყველებაში განუმეორებელი ქართული ინტონაცია - მდიდარი ხალხური ლექსიკური დიალექტებით - ჭაბუკიანი მას ჭეშმარიტად ქართულ იერსა და შინაარსს ანიჭებდა.

ჭაბუკიანის ბალეტებში სიტუაციებისა და მხატვრულ სახეთა ჩანახატების ზუსტი პლასტიკური მახასიათებლების აღმოჩენაში განსაკუთრებულ როლს თამაშობდნენ მზა ფოლკლორული მოდელები, რომელნიც თავიანთ კომპოზიციაში პლასტიკურად ასახიერებდნენ მოცემულ სიტუაციებსა და სახეებს.

ამის ნათელ მაგალითს წარმოადგენს ბრძოლის ცნობილი სცენა „მთების გულიდან“, რომელიც ბალეტ-მანისტერმა გადაწყვიტა მეომართა ცეკვა „ხორუმში“, სადაც ნათლად აღიქმება გარკვეული სიუჟეტური და კომპოზიციური ფორმა. იგი, არსებითად, ბრძოლის სცენის მზა მოდელია.

როგორც ცნობილია, ხალხური აჭარულ-გურული ცეკვა „ხორუმი“ აგებულია მკაფიოდ გამოხატულ და თანმიმდევრულად განვითარებად სიუჟეტურ ხაზზე. ცეკვის პირველ მონაკვეთში ასახულია მებრძოლთა განლაგებისათვის მოხერხებული ადგილის შერჩევა; მეორეში - მოწინააღმდეგის განლაგების დაზვერვა; მესამეში - ბრძოლის პროცესი; მეოთხეში - მტერზე გამარჯვება და ბედნიერი დაბრუნება.

„მთების გულში“ მტერთან ბრძოლის, გმირული თავდადებისა და გამარჯვების ამსახველი „ხორუმის“ რიტმის ექსპრესიული განვითარებით იხადებოდა მკაფიო მასობრივი სცენა, რომელიც აღბეჭდილი იყო ხალხის უღვივი რწმენითა და გამანადგურებელი ძლიერებით.

„მოცემულ დრამატულ სიტუაციაში ხალხური ცეკვა იძენს ახალ სახიერ მნიშვნელობას, ჟღერადობის ახალ ძალას. უფრო ფართოდ და უფრო ღრმად იხსნება აზრთა და გრძობათა სიმდიდრე, რაც ამ უძველეს ცეკვაშია მოცემული; ფოლკლორული ცეკვა იქცევა მაღალი ქორეოგრაფიული ხელოვნების ნაწარმოებად“.³

„მთების გულში“ ფოლკლორული საფუძველი არამარტო ეროვნული შეფერილობის იდეის გამოხატვის საშუალებაა, არამედ იგი გმირთა ხასიათების, მათი ურთიერთდამოკიდებულებისა და მსოფლშეგრძნების ასახვის საშუალებაცაა.

ქართული ხალხური ცეკვების - „ხორუმისა“ და

„მხედრულის“ - ნახაზებისა და რაკურსების სიმძაფრით შთამბეჭდავმა თავისებურმა შემტევმა დინამიკამ ბალეტში შექმნა არამარტო მხატვრული სახეები, არამედ ქორეოგრაფიის ის ეთნოგრაფიული დეტალებიც, რომლებმაც შესაძლებელი გახადეს ბალეტის ეროვნულობის აღიარება, ხოლო გმირთა სახეთა აღქმა - როგორც ეროვნული ხასიათებისა.

ახალი საცეკვაო ენა ჭაბუკიანის ბალეტებში უდიდეს გავლენას ახდენდა კლასიკური ქორეოგრაფიის საშემსრულებლო მხარეზე, რამეთუ მან დღის წესრიგში დააყენა დრამატულ ქარგაში საბალეტო სპექტაკლის მამაკაცის სოლო ცეკვის როლის გადახედვის საკითხი. ამის მიზეზად იქცა გმირის ახალი ტიპი ნაციონალურ ბალეტებში. იგი ძირფესვიანად განსხვავდებოდა კლასიკური ტიპის გმირ-კავალრებისაგან.

უკვე პირველსავე თავის ბალეტში „მთების გული“ ჯარჯის მხატვრული სახის ინტერპრეტაციაში ჭაბუკიანი ხმამაღლა აცხადებს ახალი საშემსრულებლო სტილის, ახალი გმირ-რომანტიკოსის ტიპის - მამაკაცური ღირსებისა და მტკიცე ნებისყოფის გმირის შესახებ.

ჯარჯი ბალეტში გვევლინება არამარტო პარტიონარად, არამედ დამოუკიდებელ მხატვრულ სახედ, რომელიც თავის ირგვლივ იზიდავს დრამატულ მოვლენათა ძირითად სიმძაფრეს.

სწორედ ამიტომ ბალეტმცოდნეობით ლიტერატურაში ქართული ბალეტი აღინიშნება როგორც „მამაკაცური“, რომელიც განსხვავდება კლასიკური „ქალური“ ბალეტისაგან, სადაც ძირითადი დრამატული და საცეკვაო დატვირთვა ქალთა სახეებზეა გაანგარიშებული. ეს ტენდენცია, მაგალითად, მკვეთრად და გამოხატული ბალეტებში: „სილფიდა“, „ჟიზელი“, „გედების ტბა“, „ბაიადერა“, „რაიმონდა“ და სხვა. ჭაბუკიანის შემოხსენებული იდეა - ბალეტში მამაკაცის როლის წინ წამოწევისა და მასში წამყვანი მდგომარეობის დამკვიდრების შესახებ - უდიდეს გავლენას ახდენს XX საუკუნის მეორე ნახევრის ევროპული და ამერიკული ბალეტის კორიფეთა შემოქმედებაზე.

ვუბრუნდებით რა ჯარჯის სახეს, უნდა აღვნიშნოთ, რომ თავის პრიორიტეტულ უფლებას ბალეტის დრამატული იდეის განხორციელებაში გმირი იმკვიდრება და მკაფიო ვარიაციებით - მონოლოგებით, რომლებიც აღბეჭდილი იყო ფართო გაქანების პლასტიკით, ექსპრესიითა და კეთილშობილური მისწრაფებებით, და აქაც განსაკუთრებულ ადგილს იკავებდა მხატვრული საწყისების მატარებელი ფოლკლორული ინტონაციე-

3 მეგრელიშვილი, ჭაბუკიანი, 2016, გვ. 36.

ბი. კერძოდ, ტემპერამენტული მთიელთა ცეკვები კლასიკასთან სინთეზში შედარებით ნაკლებად დახვეწილი ხასიათისა იყო, მაგრამ, ამავე დროს, ისინი აბსტრაქტულ პლასტიკურ ქსოვილს ამდიდრებდნენ კონკრეტული, დამახასიათებელი მოძრაობებით.

აქ განსაკუთრებულად უნდა აღინიშნოს, რომ ზემოხსენებული დამახასიათებელი მოძრაობები სულაც არ აღიქმებოდა ეგზოტიკურ აპლიკაციებად.

ფორმით ეროვნული კლასიკური ცეკვის დაბადება ქართულ ბალეტში იყო შედეგი ურთიერთმსგავსი მოძრაობების ზედმიწევნით შერჩევისა კლასიკისა და ფოლკლორის არსენალიდან. ასე მაგალითად, კლასიკური ნახტომი „ჟეტე“ მოგვაგონებს ხალხურ „წინმხტომს“, რომლითაც მოცეკვავე სხარტად და ამაყად იჭრება „ქართულში“, „მხედრულსა“ და სხვა ცეკვებში. კლასიკურ „ჟეტე“-ზე „წინმხტომის“ გრაფიკული ორნამენტის დამატების გზით ჭაბუკიანი ქმნის ახალ მოძრაობას, რომელიც ჯარჯის ჰეროიკული ვარიაციის „ლაიტმოძრაობად“ იქცევა.

თავისუფლებისადმი თავის მისწრაფებას ჯარჯი სწორედ ამ მოძრაობებით, სცენის დიაგონალზე მფრინავი ნახტომების მთელი სერიით გამოხატავს. იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოს მოცეკვავე ჰაერშია გამოკიდებული, თითქოსდა მთის არწივმა კლდეს გადაუფრინა.

„ჯარჯის ნახტომები და ტრიალი რისხვისა და სიმამის ძახილის გამოხატულებაა, რომელზედაც ბელადის მოწოდების კვალად იკრიბება მთის არწივთა გუნდი“,⁴ - წერდა სლონიმსკი, ხედავდა რა მოქმედი გმირის მოძრაობებში ფოლკლორული ცეკვის სტილისტურ ნიშან-თვისებებს.

იგივე გზა აირჩიეს ქართველმა კომპოზიტორებმა, რომლებიც საბალეტო მუსიკას ქმნიდნენ. ამ საქმეში პირველობა უდავოდ ანდრია ბალანჩივაძეს ეკუთვნის. სასიმღერო-საცეკვაო ინტონაციებით მდიდარი მისი მუსიკა იქცა საფუძვლად ფორმით ეროვნული ქორეოკომპოზიციებისათვის ბალეტში „მთების გული“. მისდევდა რა ქართული კლასიკური მუსიკის ტრადიციებს, ბალანჩივაძემ ოსტატურად შეძლო უმარტივესი ფოლ-

კლორული ნიმუშების რთულ სიმფონიურ ფორმებად ტრანსფორმირება. „ბერიკაცის“, „ნეტავი გოგოს“, „მარის“, „ფერხულის“, „სიმდის“, „ხორუმისა“ და სხვათა ფოლკლორულ პირველწყაროებში მან აღმოაჩინა უმდიდრესი კომპოზიციური შრეები, რაც საფუძვლად დაედო მელოდიურ რიტმული და საცეკვაო მოდელის შექმნას. მათ საშუალება მისცეს კომპოზიტორს, ფართო სიმფონიური პანორამა ქართველი ხალხის, მისი ისტორიისა და ზნე-ჩვეულებები დაეხატა. ამ წამოწყებას დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ქორეოგრაფიის განვითარებისათვის, რადგან საბალეტო თეატრის წინსვლის გზები ჩვენს საუკუნეში, როგორც არასდროს, დამოკიდებულია თანამედროვე მუსიკაში მიმდინარე მოდიფიცირებაზე. როგორც ცნობილია, მოდიფიკაციის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან მიზეზად იქცა თეატრალური ხელოვნების დემოკრატიზაცია, რამაც დღის წესრიგში დააყენა კლასიკური ესთეტიკისა და იმ სისტემის გადასინჯვისა და განახლების საკითხი, რომელიც თანამედროვე მხატვრული ამოცანების მოთხოვნებს ვეღარ პასუხობდა.

ვლახარაკობთ რა ქართული ბალეტის ეროვნული თავისებურებების ჩამოყალიბების საწყისებზე, უთუოდ უნდა აღინიშნოს ის ლიტერატურული საწყისებიც, საიდანაც შემოხსენებული ბალეტებისათვის სიუჟეტებსა და თემებს იღებდნენ. კერძოდ, მხედველობაში გვაქვს ეპიკური ლიტერატურული ჟანრი ხალხური თქმულებებისა და მითებისა, ისტორიული წყაროებისა, რომლებმაც განსაზღვრეს ეროვნული ბალეტების გმირთა მხატვრული სახეების სიცხადე. და აქ მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა ქართული დრამატული თეატრისა და, აგრეთვე, გამოსახვის ფოლკლორული ხერხების გამოცდილებამ.

1950-იანი წლებისათვის ქართულ ბალეტში ჩამოყალიბდა ძლიერი აქტიორული ანსამბლი, რომელსაც ხელეწიფებოდა ქორეოგრაფიულ სცენაზე ნებისმიერი დრამატურგიული სირთულის სახის შექმნა, დაწყებული შექსპირისეული ტრაგიკული პერსონაჟებით და დამთავრებული ეროვნული სახეებით, რომლებიც გაოცებას იწვევდნენ ფსიქოლოგიური დეტალების სიზუსტით.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- მეგრელიშვილი ზ., ჭაბუკიანი, თბ., 2016.
- Слонимский Ю. И., Драматургия балетного театра XX века. М., 1977.

4 Слонимский, Драматургия балетного театра XX века, 1977, Ст.:83

THE SOCIOCULTURAL SPACE OF THE SOVIET ERA AND THE HEART OF THE MOUNTAINS BALLET

Tamar Tsagareli

Keywords: Epoch; The classics; Folklore; Ballet

The process of forming Georgian National Ballet in the 1930s–1940s is based not only on the synthesis of classical and folk traditions, but also on the artistic aesthetics of centuries-old Georgian culture. In particular, samples of folk creativity are a rich source of themes and stories for ballet theater of the 1930s–1940s. This is where the epic-narrative forms of Georgian ballet dramaturgy originate, which emphasizes the hero's personality as an integral part of people's lives.

This trend naturally led to the interest of ballet theater in epics, folk tales, and historically unmistakable facts. The independent dramaturgical beginning embedded in them had a direct impact on the formation of the aesthetic principles of Georgian choreography, in which democratic tendencies were quite strong.

The process of forming Georgian National Ballet in the 1930s–1940s is based not only on the synthesis of classical and folk traditions, but also on the artistic aesthetics of centuries-old Georgian culture. In particular, samples of folk creativity are a rich source of themes and stories for ballet theater of the 1930s–1940s. This is where the epic-narrative forms of Georgian ballet dramaturgy originate, which emphasizes the hero's personality as an integral part of people's lives.

This trend naturally led to the interest of ballet theater in epics, folk tales, and historically unmistakable facts. The independent dramaturgical beginning embedded in them had a direct impact on the formation of the aesthetic principles of Georgian choreography, in which democratic tendencies were quite strong.

The choice of Georgian themes and folklore in the first national ballet, *The Heart of the Mountains*, was determined by the creative individuality of choreographer Vakhtang Chabukiani. In the center of the scene, *The Heart of the Mountains*, is the hero rebelling against the injustice and cruelty reigning in the country and establishing the spiritual value of common folk. In the play, the romantic hero Jarji is, first of all, a patriot who leads the people's liberation struggle.

The cornerstone of the performance's stylistic solution is the realism of the national color in the presentation

of the scenes of people's presence, which was based on a fundamentally new ballet language, and which, in turn, represented a synthesis of classical and folk material.

Today, we cannot surprise anyone with experiments testifying to the ability to assimilate classical language with sports, being and other free and diverse movements, including even symbolic-ritual ones, but, in the 1930s, when the ballet tradition was still strong, when modern themes were solved only through the use of ballet language (meaning the Soviet ballet of the mentioned period), this initiative was perceived as a unique event that opened the door not only to Georgian ballet the perspective of the formation of the theater, but also of the world ballet theater.

In 1929, virtuoso Chabukiani was taken on at the Imperial Mariinsky Theatre, which by that time had already been renamed Kirov Theatre. His first appearance there turned out to be a sensation. Tatiana Vecheslova, his partner, and prima ballerina, recalled the whole city talking about his performance in *Don Quixote*. "Vakhtang came onstage during the break. Even his everyday walk was perceived as a dance. His expressive posture made the entire hall burst into applause.... The audience started to applaud a dancer who had not even begun his performance."¹

Current analysis of Chabukiani's works is now based

¹ Слонимский, *Драматургия балетного театра XX века*, 1977, Ст.:83.

on several preserved videos that were made about 70 years ago. His performances in *La Bayadère* by Minkus, Solovyov-Sedoi's *Taras Bulba*, Asafyev's *Flames of Paris*, and Krein's *Laurencia* are indeed unique. His remarkable bodily proportions, his beautiful arms and expressive legs, and, most importantly, his incredible coordination allowed him to perform magic onstage.

In 1934, Chabukiani and his dance charmed America as well. Together with Tatiana Vecheslova, he was the first Soviet dancer to visit the US with a concert tour. His performance at New York's Carnegie Hall should have served as a sign of his promising future. During the tour he met George Balanchine, who was making his first steps in America. At that time many famous émigré dancers of the Imperial Russian Ballet were already performing in New York. Chabukiani, too, could have stayed in the US to pursue a career there, but he instead chose to return to his homeland.

He did not stay in Leningrad either, where he enjoyed celebrity status, but returned instead to Tbilisi. According to many, this was prompted by patriotic sentiments. Maybe this is true, but Chabukiani needed free space as a dancer and even more as a choreographer. At that time Tbilisi Opera House lacked a lead dancer and a lead choreographer. His first encounter with the Opera and Ballet Theatre of Tbilisi took place in 1936, when Chabukiani was personally invited from Leningrad to stage Andria Balanchivadze's (George Balanchine's brother) ballet *The Prince Charming* (*Mzechabuki*, later renamed *The Heart of the Mountains*). The consequent choreographic piece was based on Lope de Vega's *Spring of the Sheep*. In *Laurencia* he personally performed virtuoso variations of Frondoso and other characteristic dances. As he had done in Leningrad, he performed the premiere of *Laurencia* in Tbilisi with his best partner and friend, Vera Tsignadze.

Chabukiani's departure from the Tbilisi Opera and the School of Choreography ended in scandal. He was blamed for the 1973 fire at the theater, and was placed under observation. Rumors were spread about him. Chabukiani fell victim to the system he had served. Initially, he was seemingly praised for not having defect-

ed to the US. However, he later became a person who was unacceptable to society. Moreover, his popularity and the looseness of his personal life turned into excuses for discontentedness and the basis for intrigues against him. The artist was forced to distance himself from the work he loved most of all. "I am a man of action, but they stripped me of this ability and caused me the greatest pain,"² he said in one of his interviews. In 2010 UNESCO celebrated Vakhtang Chabukiani's centennial jubilee. The anniversary celebrations were organized in Tbilisi by Nino Ananiashvili, with the participation of world-renowned stars and his pupils. Nonetheless, his name deserves higher recognition in the world of ballet than it currently enjoys. It is a paradox that to this day his variations are staged by numerous classical ballet companies all over the world, but very often the name of the author is not mentioned or remains unknown. Chabukiani's legacy was neither preserved in a complete collection of materials depicting his creative work nor in a study that would appraise his role. The dancer who became a legend during his lifetime is only remembered by those who were lucky enough to have witnessed live performances of "the wizard of dance." Those who want to better understand his genius can watch the surviving videos that nowadays form part of Georgia's unique cultural heritage.

The participants in the gathering said Vakhtang Chabukiani was the beginning of the school of male ballet. Before him, the main figure in ballet was the prima ballerina, while the male dancer's function amounted to nothing more than supporting his partner. But Vakhtang Chabukiani's dancing of Othello created a true revolution in ballet. In the middle of last century, the Tbilisi Opera and Ballet Theater was the real cultural center of Georgia and of the entire Caucasus. In many respects this was due to Vakhtang Chabukiani. The destiny of the great dancer can be considered to be the irony of fate and of the communist regime. In the mid-1970s, when the Tbilisi Opera and Ballet Theater burned down, the KGB of the Georgian SSR, having not found the guilty, almost accused Chabukiani himself, who was at that time the director of the theater.

REFERENCES:

- ზაქრო მეგრელიშვილი. „ჭაბუკიანი.“ 2016 წ. თბილისი. გამ.: განათლება.
- Ю. И. Слонимский. Драматургия балетного театра XX века. М.; Изд.: Искусство, 1977.

² მეგრელიშვილი, ჭაბუკიანი, 2016, გვ. 36.



1. აფიშა მთების გული
 POSTER OF THE BALLET
 "HEART OF THE
 MOUNTAINS"



2. ბალეტი მთების გული.
 ვახტანგ შაბუკიანი
 ჰარჯის პარტიაში
 BALLET "HEART OF THE
 MOUNTAINS" VAKHTAG
 CHABUKIANI
 IN THE ROLE OF
 MZECHABUKI

ქართული სამსახიობო სკოლის რენოვაცია

მარინა ხარატიშვილი

საკვანძო სიტყვები: სამსახიობო პედაგოგიკა, თვითმყოფადობა, ტრადიციული სწავლება, მოდიფიცირება, უნივერსალური

თანამედროვე ქართული სადადგმო და საშემსრულებლო კულტურა პროფესიულ სარეჟისორო ხელოვნებას ეყრდნობა. რეჟისურის ვერცერთი პრობლემა ვერ შეიძენს რეალურ მხატვრულ ღირებულებას, თუ იგი მსახიობის ხელოვნებით არ იქნება გამოვლენილი. ამდენად, მომავალი მსახიობის აღზრდის საკითხი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს. სათეატრო პედაგოგიკა გარკვეული პერიოდიდან არსებობდა, ოღონდ სხვადასხვა ფორმით. ეროვნული სათეატრო პედაგოგიკა მუდმივ განვითარებას, განახლებას, გენეზისს განიცდიდა. იგი ტრადიციული სწავლების სახეობას ეყრდნობა და მას ახალი მიგნებების გამოყენებით ამდიდრებს, ახდენს სასწავლო პროცესის მოდერნიზებას, რომელიც ნოვაციის მიმართ მაღალი მიმღებლობით გამოირჩევა და რეჟისორული თეატრისთვის უნივერსალური შესაძლებლობების მქონე მსახიობის აღზრდაზეა ორიენტირებული.

თანამედროვე ქართული სადადგმო და საშემსრულებლო კულტურა პროფესიულ სარეჟისორო ხელოვნებას ეყრდნობა, რომელსაც თეატრთან გარკვეული და ნაყოფიერი მოღვაწეობა აკავშირებს. რეჟისორთა ნაწილი, ხელმძღვანელობს რა კონკრეტულ თეატრს, საშემსრულებლო და სადადგმო კულტურის ამაღლებისათვის იღვწის, რაც მათ პროფესიულ თვითშეგნებაზე მიუთითებს. მათ შორის არიან ისეთებიც, რომლებიც შემოქმედებით მოღვაწეობასთან ერთად, პედაგოგიურ საქმიანობასაც ეწევიან.

თანამედროვე რეჟისურის ვერცერთი პრობლემა ვერ შეიძენს რეალურ მხატვრულ ღირებულებას, თუ იგი მსახიობის ხელოვნებით არ იქნება გამოვლენილი. შემოქმედებით პრაქტიკაში, სპექტაკლის შექმნის პროცესში რეჟისორის მსახიობთან მუშაობის, მსახიობის თამაშის თანადროული სტილის, სცენური სიმართლის მიღწევის და მისი მხატვრულ – ესთეტიკური პრინციპების წარმოჩენის საკითხი უმთავრესი და ძირითადია. შესაბამისად, მომავალ მსახიობთა აღზრდის საკითხი უთუოდ განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს.

სამსახიობო პედაგოგიკა არაერთ მნიშვნელოვან საკითხს მოიაზრებს. აქ იგულისხმება მსახიობთა განათლების საკითხი, სასწავლო პროცესის მნიშვნელობა, სპეციფიკა, დონე, ინდივიდუალობის გამოკვეთის აუცილებლობა, მთავარი სათეატრო იდეათა გააზრება და შემოქმედებითი ათვისება, თეორიული ბაზის

სის შექმნა, პროფესიული ხელობის დაუფლებისათვის ზრუნვა და ჩვევების გამომუშავება, პროფესიული თვითშეგნების ამაღლება და სტუდენტის მომზადება სხვა არაერთი მნიშვნელოვანი პრობლემის გადაწყვეტისათვის. ამრიგად, სასწავლო პროცესში უმთავრესია სწორედ ხელობის ტექნოლოგიაში გარკვევა. როგორც ქართული სამსახიობო სკოლის პრაქტიკული საქმიანობიდან ჩანს, ამ მხრივ ის მაღალი დონით გამოირჩევა.

სათეატრო ლიტერატურის გაცნობისას ნათელი ხდება, რომ სათეატრო პედაგოგიკა გარკვეული პერიოდიდან არსებობდა, ოღონდ სხვადასხვა ფორმით. ეროვნული სათეატრო პედაგოგიკა მუდმივ განვითარებას, განახლებას, გენეზისს განიცდიდა, წლობით დაგროვილმა პრაქტიკულმა გამოცდილებამ მრავალგზის იცვალა ფერი. სამსახიობო პედაგოგიური პრინციპები წარსულის ტრადიციებიდან და მეგვიდრეობიდან ამოიზარდა. რეჟისორ-პედაგოგთა ძიებები ახალ-ახალი მიგნებებითა და ნოვაციებით აღინიშნებოდა. ამასთანავე, უნდა ითქვას, რომ, სამწუხაროდ, თითქმის არ შემოგვრჩა ფუნდამენტური ნაშრომები მათ შესახებ, ბევრი მათგანის პედაგოგიური მოღვაწეობა ჯერ კიდევ გამოუკვლეველი და შეუსწავლელია. დღეისთვის საკმაო საფუძველია შექმნილი ეროვნული სამსახიობო პედაგოგიკის მეცნიერული შესწავლისა და განზოგადებისათვის.

საქართველოში ახალგაზრდა მსახიობთა პროფესიულ აღზრდას 1918 წელს, გიორგი ჯაბადარის თეატრალური სტუდიის გახსნის დღიდან ჩაეყარა საფუძველი. იმ დღიდან მოყოლებული, ქართული თეატრისათვის მომავალი კადრების აღზრდის მისია ბევრ ცნობილ თეატრალურ მოღვაწეს დაეკისრა. აკაკი ფაღავამ, მიხეილ ქორელი, ალექსანდრე წუწუნავამ და ვალერიან შალიკაშვილმა პროფესიული განათლება მოსკოვის სამხატვრო თეატრთან არსებულ სტუდიაში მიიღეს და სამშობლოში დაბრუნებისთანავე სცადეს ეროვნულ თეატრალურ პედაგოგიკაში დაემკვიდრებინათ კონსტანტინე სტანისლავსკის პედაგოგიური მიგნებები. ამრიგად, შესაძლებელი გახდა, ის სიახლე, რაც სტანისლავსკის მოძღვრებას ახასიათებდა, საქართველოშიც განხორციელებულიყო. სტანისლავსკის სისტემის სასწავლო პროცესში დამკვიდრებით, ეროვნული სათეატრო პედაგოგიკა ახალ და უფრო რთულ ფაზაში გადავიდა. 20-იან წლებში ქართულ სამსახიობო პედაგოგიკაში მსოფლიო გამოცდილებამ მოიყარა თავი. ჯაბადარის სტუდიაში პროფესიონალი მსახიობების სწავლების მეთოდოლოგია ევროპული და რუსული თეატრების გამოცდილებას ითვალისწინებდა.

ჯაბადარის მიერ დაარსებულმა პროფესიულმა სტუდიამ სერიოზული წინაპირობა შექმნა 1922 წელს აკაკი ფაღავას სტუდიის ჩამოყალიბებისათვის, რომელიც ზუსტად ერთ წელიწადში თეატრალურ ინსტიტუტად გადაკეთდა. ამგვარად, სათეატრო ხელოვნების უმაღლესი სასწავლებლისთვის ნიადაგი შემზადებული აღმოჩნდა, ხოლო პედაგოგებად მოწვეულნი იყვნენ - კოტე მარჯანიშვილი, აკაკი ფაღავა, ალექსანდრე ახმეტელი, მიხეილ ქორელი. გიორგი ჯაბადარისა და აკაკი ფაღავას სტუდიების წყალობით სათეატრო ხელოვნებაში პედაგოგიური აზროვნება დამკვიდრდა, რამაც პროფესიულ ტრილში ბევრად განსაზღვრა ქართული თეატრის მომავალი.

წლების განმავლობაში, თეატრალურ ინსტიტუტში, კონსტანტინე სტანისლავსკის მიერ შექმნილი სისტემის უმაღლეს საფეხურს, რომელიც „ქმედითი ანალიზის მეთოდის“ სახელწოდებითაა ცნობილი, გიორგი ტოვსტონოგოვი ასწავლიდა. გიორგი ტოვსტონოგოვი კონსტანტინე სტანისლავსკის მოწაფეების აღზრდილი იყო. მას კარგად ჰქონდა გაცნობიერებული პედაგოგის მისია. მან გააგრძელა სარეპეტიციო პროცესის სამსაფეხუროვანი სისტემის (მაგიდასთან, ძგიდეებში და სცენაზე) პრაქტიკა, სადაც მხატვრული სახეების ზედ-

მიწვევით დეტალური დამუშავება, მომავალი სპექტაკლის იდეური პარტიტურის დადგენა ხდებოდა. გიორგი ტოვსტონოგოვმა მნიშვნელოვნად შეცვალა, უფრო მაღალ რანგში აიყვანა სათეატრო პედაგოგიკა და მსახიობის პროფესიული აღზრდის საკუთარი ხედვა ჩამოაყალიბა.

ეროვნული სამსახიობო სკოლის გამოჩენილ პედაგოგებს: გიორგი ტოვსტონოგოვს, დიმიტრი ალექსიძეს, მიხეილ თუმანიშვილს, ლილი იოსელიანს, ალექსანდრე მიქელაძეს, შალვა გაწერელიას, გიბო ჟორდანიას, თემურ ჩხეიძეს - მიუხედავად მათი ინდივიდუალური, განსხვავებული ხელწერისა, ზუსტად ეს-მოდათ მომავალ მსახიობებთან მუშაობის სპეციფიკა, თავისებურებები, ისინი შეგირდებთან ურთიერთობაში გამუდმებით ეძებდნენ ახალ-ახალ გზებს და თავიანთ ერთ-ერთ უმთავრეს მისიად სწორედ მსახიობ-მოქალაქის აღზრდას მიიჩნევდნენ. ამასთანავე, ცდილობდნენ წარმოეჩინათ ქვეყნის ეროვნული ტრადიციები, თვითმყოფადობა, იდენტობა. ამავე ტრადიციას აგრძელებს დღეს სათეატრო სასწავლებელში მოღვაწე რეჟისორ-პედაგოგთა მოწინავე ფრთა: გიორგი მარგველაშვილი, ალექსანდრე ქანთარია, გიორგი შალუტაშვილი და სხვები.

გასული საუკუნის 70-იან წლებში გამორჩეულმა რეჟისორმა, პედაგოგმა და თეორეტიკოსმა მიხეილ თუმანიშვილმა ექსპერიმენტული ჯგუფი აიყვანა, რომელიც შემდგომ ცნობილი გახდა „მე-11 აუდიტორიის თეატრის“ სახელწოდებით. სწავლების ეს ფორმა, უპირველეს ყოვლისა, რეჟისორული თეატრისთვის მსახიობთა ახლებური აღზრდის სახეობაზე მიუთითებდა, რომლის არსი სტუდენტ რეჟისორთა და მსახიობთა ერთობლივ აღზრდაში, თანამოაზრე-თანაავტორთა გუნდის, ანსამბლური დასის ჩამოყალიბებაში გამოიხატებოდა. სტუდენტები ოთხი წლის მანძილზე არა მარტო პროფესიულ წვრთნას გადიოდნენ, არამედ ცხოვრების იმ სპეციფიკურ ფორმას შეიმეცნებდნენ, რაც თეატრისთვისაა დამახასიათებელი. ამგვარად, ექსპერიმენტულ ჯგუფში აღმოცენდა არა მარტო სპექტაკლზე მუშაობის შემოქმედებითი პროცესის ახლებური სახეობა, არამედ თეატრთან დაახლოებული ცხოვრების ფორმაც.

მიხეილ თუმანიშვილის თაოსნობით განხორციელებული ექსპერიმენტის მნიშვნელობა, შეიძლება ითქვას, რომ ფასდაუდებელია. მან სასწავლო ყოფა დაუკავშირა თეატრს. მისი შეგირდები ჯერ კიდევ სას-

წავლო პროცესში თამაშობდნენ თეატრს. ამასთანავე, თამაშით ისინი ეცნობოდნენ თეატრის სტრუქტურას და განაწესს. საკურსო და სადიპლომო სპექტაკლების სახით მათ გააჩნდათ მეტად აქტუალური და სასცენო ქმედებით გამორჩეული საკუთარი რეპერტუარი. შეგირდებმა ინსტიტუტის მეთერთმეტე აუდიტორიაში მოაწყვეს პატარა სცენა, კულისები, სადაც დეკორაციებს და კოსტიუმებს ინახავდნენ. მათ ჰყავდათ სამხატვრო ხელმძღვანელი, სადადგმო ნაწილის გამგე, რეჟისორები, დასის და სალიტერატურო ნაწილის გამგე, ტექნიკური რეჟისორი, გრიძორი და ასე შემდეგ. სტუდენტები რიგ - რიგობით თავად ასრულებდნენ ამ საქმიანობას და ასე თანდათან ჯერ კიდევ ინსტიტუტის კედლებში ემზადებოდნენ თეატრის კოლექტივში ორგანული შერწყმისთვის. აქ ისიც არის მნიშვნელოვანი, რომ რეჟისორები და მსახიობები ერთად სწავლობდნენ და თავიანთი პროფესიის თეორიას და პრაქტიკას ეუფლებოდნენ. ისინი სწავლობდნენ ერთ ენაზე საუბარს. პირველივე ნაბიჯებიდან ერთიანი აღმოჩენების, შეცდომებისა და მიღწევების ანალიზი ადუღაბებდა მათ და ერთმანეთის ნდობასა და რწმენას უნერგავდა, ერთი შემოქმედებითი მიზნით აერთიანებდა, ერთ არსებად ქცეულ კოლექტივად აყალიბებდა.

კომპლექსური აღზრდის ამ ექსპერიმენტმა წარმოაჩინა და დაადასტურა რეჟისორთა და მსახიობთა შემოქმედებითი ურთიერთობის პრობლემის გადაჭრის გზა; თვალსაჩინო გახადა საშემსრულებლო კულტურის მოდერნიზაციის აუცილებლობა და ამ მიზნის მიღწევის საშუალებებიც წარმოაჩინა. პრაქტიკულად დაადასტურა უმთავრესი ამოცანის: სიტყვა, საქციელი, ქმედითი სიტყვა, ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში ხელახალი ამოხსნის და მსახიობის ფსიქო-ფიზიკური აპარატის მუდმივი მზადყოფნის მნიშვნელობა.

ამრიგად, მიხეილ თუმანიშვილის ექსპერიმენტმა გაამართლა. უპირველეს ყოვლისა, მან წარმოაჩინა მსახიობთა ახლებური აღზრდის სახეობა. მისი შეგირდები თეატრს თამაშობდნენ და ეს თამაში წარმატებული აღმოჩნდა, შედეგად კი საფუძველი ჩაეყარა ახალი - კინომსახიობთა თეატრის შექმნას. ამავ ექსპერიმენტმა ჩამოაყალიბა მსახიობის როლზე მუშაობისადმი თვისებრივად განსხვავებული მიდგომა. მიხეილ თუმანიშვილმა აღზარდა როლის ავტორი მსახიობი, რომელსაც უნარი შესწევს, მონაწილეობა მიიღოს სპექტაკლის კონსტრუირება-აგებაში. ეს კი თავისთავად გულისხმობს არა მარტო პროფესიის არსში

გაცნობიერებულ არტისტს, არამედ თავად სანახაობის შექმნისათვის გონივრულ, რაციონალურ, გააზრებული მიდგომით აღჭურვილ შემოქმედს. მიხეილ თუმანიშვილმა სპექტაკლის შეთხზვის პროცესში ერთობლივი მუშაობის სახეობა დანერგა. ინტენსიურმა სტუდიურმა მუშაობამ შეგირდებს შესძინა გამოცდილება და ხელობის ფლობა, რამაც აამაღლა თეატრალური ინსტიტუტის ავტორიტეტი, თვისებრივად ახალ რანგში, მეცნიერული აზროვნების დონეზე აიყვანა ეროვნული სამსახიობო პედაგოგიკა და რაც მთავარია, ქართულ თეატრს მრავლად შესძინა ხელობას დაუფლებული მსახიობები.

მიხეილ თუმანიშვილის ექსპერიმენტი მოგვიანებით ცნობილმა რეჟისორმა და პედაგოგმა შალვა გაწერელიამ გააგრძელა. მან თეატრალური უნივერსიტეტის სასწავლო აუდიტორიის ბაზაზე სტუდენტებს მინიატიურული თეატრი - „28-ე აუდიტორია“ შეუქმნა. ამ თეატრსაც საკურსო და სადიპლომო სპექტაკლების სახით საკუთარი რეპერტუარი გააჩნდა. საინსტიტუტო სწავლება და სათეატრო ცხოვრება არსებითად განსხვავდებოდა ერთმანეთისაგან. პირველს, თუ შეიძლება ითქვას, „სასათბურე“ პირობები ჰქონდა, მეორეს კი, სათეატრო ყოფის სიმკაცრე ახლდა. ამრიგად, როგორც უკვე აღინიშნა, ამ ექსპერიმენტის განხორციელებით, შალვა გაწერელიამ გააგრძელა ის გზა, რომელიც მიზნად ისახავდა, ჯერ კიდევ სასწავლო პროცესში, სამსახიობო ხელობის დაუფლებასთან ერთად, სტუდენტების მომზადებას თეატრის კოლექტივებში ორგანული შერწყმისთვის.

ანსამბლურობის პრინციპით იზრდებოდა და იქმნებოდა გიზო ჟორდანიასთან აკადემიური ჯგუფები, შემდეგ ეს ჯგუფები დასებად ყალიბდებოდა. ასე ჩამოყალიბდა რუსთაველის თეატრის მცირე სცენის ახალგაზრდული დასი, ასევე ერთმორწმუნე შემოქმედებითი ჯგუფი, რომელიც სამეფო უბნის თეატრში განწესდა და თავისი პედაგოგის გზა გააგრძელა, უფრო მეტიც, თვისებრივად ახალ რანგში განავითარა მხატვრულ-ესთეტიკური პრინციპები.

თემურ ჩხეიძემ გაამდიდრა პედაგოგიური მოღვაწეობის ის მონაპოვარი, მისმა უფროსმა კოლეგებმა რომ შექმნეს. მან ღირსეულად და წარმატებულად გადაჭრა მეტად მნიშვნელოვანი პრობლემა: პედაგოგიური მოღვაწეობით, მან ქართულ სცენას შესძინა პროფესიის არსის გაცნობიერებით გამორჩეული თაობა. ამ ახალგაზრდა მსახიობთა აღზრდით მან დაადასტურა „თუმანიშვილის სკოლის“ მნიშვნელობაც და მისი შემ-

კვიდრის სტატუსიც.

ამრიგად, შეიძლება ითქვას, რომ ეროვნული სამსახიობო სკოლა ამ პედაგოგ-ლიდერთა ძიებებით არის გამდიდრებული. „მეცნიერების ეპოქამ“ (ბერტოლტ ბრეხტი) მეცნიერული აზროვნებით გაჯერებული პედაგოგიკა წარმოქმნა. სათეატრო პედაგოგიკაში კი ამ მიღწევების საფუძველი, საყრდენი მიხილ თუმანიშვილის სკოლამ შექმნა. მან სასწავლო პროცესში რეჟისორებისა და მსახიობების ერთობლივი აღზრდის ფორმით, სასწავლო პროცესი ორგანულად დაუკავშირა სათეატრო ყოფას და ამით სათეატრო პედაგოგიკა მეცნიერულ დონეზე აიყვანა.

დღეს საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის საბაკალავრო საგანმანათლებლო პროგრამა „მსახიობის ხელოვნება“ უნივერსალური ტიპის მსახიობის აღზრდაზეა ორიენტირებული. პროფესიონალი მსახიობის აღზრდის სასწავლო მეთოდოლოგია, თავისი სტრუქტურით, თეორიული და პრაქტიკული მეცადინეობების სინქრონულ პარალელში მიმდინარე პროცესს წარმოადგენს. სასწავლო პროცესი დაფუძნებულია პროფესიის არსის, ხელობის ფლობისა და სპექტაკლის სამზადისის სპეციფიკური ტექნოლოგიის შესწავლის მყარ საფუძველზე, რომელიც მსახიობის რეჟისორული თეატრისთვის მზადებას, სპექტაკლის შეთხზვის პროცესში ერთობლივი მუშაობის პრაქტიკას ითვალისწინებს.

ქართული სამსახიობო სკოლა გამოირჩევა თავისი თვითმყოფადობით, იდენტობით. იგი ტრადიციული სწავლების სახეობას ეყრდნობა და მას ახალი მიგნებების გამოყენებით ამდიდრებს, ახდენს სასწავლო პროცესის მოდერნიზებას, რომელიც ნოვაციის მიმართ მაღალი მიმდებლობით გამოირჩევა. სასწავლო პროცესი ორიენტირებულია ხელობის დაუფლებაზე, პროფესიის ფუძემდებლური პრინციპების შესწავლაზე, ანსამბლური დასის, თანამოაზრე-თანაავტორთა შემოქმედებითი გუნდის ჩამოყალიბებაზე, სცენური სიმართლისა და ქმედითი სიტყვის ორგანულად დაბადების მიღწევაზე, საინტერესო, სახიერი, მრავალფეროვანი სცენური სახეების შექმნაზე.

სასწავლო-შემოქმედებითი პროცესი პედაგოგიური მეთოდოლოგიის ნაირგვარობას ავლენს. დიდი ყურადღება ეთმობა სტუდენტის პლასტიკური შესაძლებლობების სრულყოფას. თუმცა, უნდა ითქვას, რომ კოტე მარჯანიშვილმა ჯერ კიდევ მეოცე საუკუნის 20-იან წლებში უნივერსალური შესაძლებლობების მსახი-

ობის აღზრდის იდეა წამოაყენა, რომელიც ითვალისწინებდა ისეთი მსახიობის აღზრდას, რომელიც სცენური სახის შექმნას ერთნაირი წარმატებით შეძლებდა როგორც დრამატულ, ისე მუსიკალურ თუ ქორეოგრაფიულ სპექტაკლში. მსახიობის სხეულის პლასტიკური პოტენციალის სრულყოფის მიზნით სასწავლო პროცესში ცალკე საგნად პანტომიმა იქნა შეტანილი. სამსახიობო ოსტატობის განვითარების თვალსაზრისით, კოტე მარჯანიშვილის მცდელობამ გასაოცარი შედეგი მოიტანა.

დიდა გიორგი გურჯიევის როლი მსახიობის სხეულის გაწვრთნისა და პლასტიკური შესაძლებლობების სრულყოფის თვალსაზრისით. გურჯიევის შეგირდები ჯერ კიდევ 100 წლის წინათ ეუფლებოდნენ მისი მაგიური ცეკვებისა და საკრალური მოძრაობების იდუმალებას. საქართველოში სწორედ ამ დროიდან ჩაეყარა საფუძველი აღმოსავლური მედიტაციური პრაქტიკის გამოყენებას მსახიობის დახელოვნების საქმეში.

დღეს განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა სწორედ სტუდენტის შინაგანი ძალებისა და პლასტიკური უნარების ჰარმონიაში მოყვანას, ფიზიკური თეატრისთვის დამახასიათებელი რთული პლასტიკური ელემენტების დაუფლებას, სტუდენტის მიერ საჭირო ფსიქო-ემოციურ-ფიზიკური მდგომარეობის მიღწევას. ამ კონდიციების მიღწევა მოდიფიცირებული სახით მიმდინარეობს, როდესაც გამოიყენება სწავლების როგორც ტრადიციული ფორმები (კონსტანტინე სტანისლავსკის, მიხილ ჩეხოვის მეთოდი, ვსევოლოდ მეიერჰოლდის ბიომექანიკა), ასევე კონტრასწინააღმდეგო მეთოდების მიქსი, სავარჯიშოები სხეულის განვითარების, წარმოსახვის და სხვა მიმართულებით (ეჟი გროტოვსკის, ტადაშა სუზუკის, მიმოდრამის, მედიტაციის, ფსიქო-სომატური მოძრაობების კომპლექსი). ამგვარად, სწავლებისადმი კომბინირებული მიდგომა მსახიობის ოსტატობის უნარების დახვეწის ახალ შესაძლებლობებს ავითარებს, სტუდენტი სრულფასოვნად ეუფლება საკუთარი სხეულის მართვის მექანიზმს, მას თავისუფლად შეუძლია მოქმედება, რთული მოძრაობების შესრულება, რიტმის კონტროლი, პარტნიორზე ორიენტირება, გმირის სულიერი და ფიზიკური განცდების სცენურ ქმედებაში წარმოჩენა.

სასწავლო-შემოქმედებითი პროცესი თავისი არსით უაღრესად ინდივიდუალური, იდუმალებით აღსავსეა და ხშირ შემთხვევაში ეს პროცესი მკაცრად დადგენილ წესებს არ ემორჩილება და სასწავლო პრო-

ცესისადმი ინდივიდუალური მიდგომის პედაგოგიურ მიღწევებზე ორიენტირებული, სადაც იმპროვიზაცია პრიორიტეტულია და საბოლოო მიზნის მიღწევით არის განპირობებული. ამის ნათელი დასტურია ის ექსპერიმენტები, რომლებიც დღეს სასწავლო პროცესში მსახიობის ოსტატობის ძირითადი კომპონენტების განვითარების მიზნით ტარდება. ამ მხრივ „სარკისებური ნეირონები“ მნიშვნელოვან ფუნქციას ასრულებენ. სასწავლო პროცესში, ქრესტომათიულ ტრენაჟებთან ერთად, წარმატებით გამოიყენება მეტაფიზიკური ტრენაჟები, თუმცა ამ ეტაპზე, მეთოდოლოგიური მიდგომების თვალსაზრისით, ჯერ კიდევ არ არსებობს ერთიანი მიდგომა ამ საკითხისადმი. მიუხედავად ამისა, პედაგოგთა ერთ ჯგუფს ამ მიმართულებით გარკვეული გამოცდილება უკვე დაუგროვდა, წარმატებულად ტარდება მასტერკლასებიც.

მიხეილ თუმანიშვილი წლების განმავლობაში ეძებდა ახალ გზებს და საშუალებებს მსახიობის აღზრდის საქმეში. იგი მენტალური ტრენაჟების რთულ სისტემას ნერგავდა. მან მიზნად დაისახა სტუდენტთა ყურადღების მაქსიმალური კონცენტრაციის მაღალი ხარისხის მიღწევა, რათა სტუდენტებს შეეძლებოდათ ყოველგვარი ვერბალური, ხმოვანი თუ ფიზიკური მინიშნების გარეშე, მხოლოდ მხერის საშუალებით ამოეცნოთ ერთმანეთის ჩანაფიქრი. თუმანიშვილის სტუდენტებს შეეძლოთ მხოლოდ მხერით სხვადასხვა ინფორმაციის ერთმანეთისთვის გადაცემა, მენტალურად ნაკარნახევი მოქმედების შესრულებაც და თითქმის მაქსიმალური ალბათობით პარტნიორის მიერ ჩაფიქრებული საგნის, ფერის, ციფრის, ცხოველის გამოცნობა, ასევე პარტნიორის მიერ მენტალურად ნაკარნახევი მოქმედებების შესრულება და ასე შემდეგ. ეს უდავოდ ნოვატორული და მნიშვნელოვანი მიგნება იყო. თუმცა, თუმანიშვილმა ვერ შეძლო ამ ტიპის მენ-

ტალური ურთიერთობების ახსნა და მათი განზოგადება, რადგან მეცნიერებს სარკისებური ნეირონები ჯერ კიდევ არ ჰქონდათ აღმოჩენილი. ამრის დისტანციურ გადაცემაზე სწორედ სარკისებური ნეირონების ქსელია პასუხისმგებელი. ფსიქოლოგიაში ამრის გადაცემის ამ ფორმას „მენტალაიზინგს“ უწოდებენ. თუმანიშვილის ეს ექსპერიმენტები უზრუნველყოფდა მსახიობებში ისეთი ფუნდამენტური უნარების განვითარებას, როგორებიცაა ყურადღების კონცენტრაცია, ემპათია, მიბაძვა, პარტნიორთან ურთიერთობა და მაყურებლის შეგრძნება, მოქმედების, ინტონაციის თუ ტიპაჟის დამახსოვრება და მისი განმეორება, მეორე ადამიანის ამრის წაკითხვის უნარი და ასე შემდეგ. შესაბამისად, ენერგეტიკის დონეზე არავერბალური კომუნიკაციის დამყარება ხელს უწყობს პროფესიული შემოქმედებითი უნარების განვითარებას, რაც მსახიობს საკუთარ თავში ახალი შესაძლებლობების აღმოჩენასა და სრულყოფაში ეხმარება.

ამგვარად, ეროვნული სამსახიობო სკოლის მცდელობა, ძირითადად, საუკეთესო პედაგოგიური ტრადიციების გაღრმავებასა და დამკვიდრებაზე ორიენტირებული. ამ ტრადიციებზე აღიზარდა პედაგოგ-რეჟისორთა თაობა და ამ ტრადიციებზე გამოუმუშავდა არა ერთ ცნობილ ქართველ რეჟისორს შემოქმედებითი პრინციპები, პროფესიული ჩვევები და თვითშეგნება. სწორედ ამის შედეგია, რომ მათ ქართული სამსახიობო სკოლა სათეატრო პედაგოგიკის საუკეთესო გამოცდილებათა რიგში მოაქციეს, პროფესიულად გამართული საგანმანათლებლო სივრცე შექმნეს, ეროვნულ სათეატრო პედაგოგიკაში განსაზღვრეს მაგისტრალური ხაზი, რომელიც რეჟისორული თეატრისთვის უნივერსალური შესაძლებლობების მქონე მსახიობის აღზრდაზე ორიენტირებული.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- თუმანიშვილი მ., სანამ რეპეტიცია დაიწყება, თბ., 2008.
- ურუშაძე ნ., მიხეილ თუმანიშვილი. მთავარი მოწმის ნაამბობი, თბ., 1999.
- არველაძე ნ., მსახიობი, რეჟისორი, რეპეტიცია, თბ., 1978.
- არველაძე ნ., მარად ბერიკა, თბ., 2011.
- კიკნაძე ვ., ქართული რეჟისურის ისტორიის ნარკვევები, თბ., 1982.
- ტოვსტონოგოვი გ., რეჟისორის პროფესია. თბ., 1975.
- გაწერელია შ., რეჟისორის ჩანაწერები, თბ., 2016.
- ანდრონიკაშვილი ვ., სათეატრო რეჟისურის პედაგოგიკის საკითხები, თბ., 2008.

THE RENOVATION OF THE GEORGIAN SCHOOL OF ACTING

Marina Kharatishvili

Keywords: acting pedagogy. identity. traditional teaching. modification. universal

The contemporary Georgian culture of stage direction and performing relies on the art of professional directing. No single issue about contemporary stage directing can claim any actual artistic value unless it is manifested through the art of acting. Consequently, the issue of raising future generations of actors undoubtedly acquires special importance. National theater pedagogy has been going through constant development, rejuvenation, and genesis. Relying on traditional teaching techniques, it enriches them with innovative findings, modernizing the learning process that embraces innovation, one that focuses on raising actors with universal capabilities for director-led theater.

The contemporary Georgian culture of stage directing and performing relies on the art of professional directing that shares a certain type of productive work with theater. Some directors, who are in charge of particular theaters, seek to upgrade the culture of stage directing and performing, a factor speaking to their professional conscientiousness. Others pursue pedagogical activities alongside creative work.

No single issue about contemporary stage directing can claim any actual artistic value unless it is manifested through the art of acting. The director's collaboration with actors in the process of staging, the matter of determining a style corresponding to their acting and achieving scenic truth, along with bringing artistic and aesthetical principles to the fore, are key to creative practice. Consequently, the issue of raising future generations of actors undoubtedly acquires special importance.

Acting pedagogy encompasses myriad important issues. These include actor education, the importance, specifics, and level of the learning process, the need to underline individuality, taking in and creatively adopting the ideas of traveling theaters, the creation of theoretical frameworks, caring for mastering professional trades and the development of skills, raising professional self-awareness and preparing students for solving numerous significant tasks. Thus, finding one's ins and outs in the technology of the trade is what matters most in the learning process. The practical work of the Georgian school of acting

boasts a very high level in this regard.

Literature dedicated to theater shows that theater pedagogy has existed since a particular point in history, though in different forms. National theater pedagogy has been going through constant development, rejuvenation, genesis, and years-long practical experience has been transfigured repeatedly. The pedagogical principles of acting stem from the traditions and legacy of the past. The quests of director pedagogues have yielded new findings and innovations. Unfortunately, it should also be noted that nearly no fundamental works have survived about them, and the works of many of them have yet to be studied and researched. Presently, there is enough basis for the scientific study and generalization of national acting pedagogy.

The professional upbringing of young actors in Georgia started when the Jabadari Drama Studio opened in 1918. Many famous theater figures have been charged with raising future human resources for theater since. Educated professionally in the Moscow Art Theatre's studio, Akaki Paghava, Mikheil Koreli, Aleksandre Tsutsunava, and Valerian Shalikashvili set out to introduce Konstantin Stanislavsky's pedagogical findings in national theater pedagogy immediately after returning home. Thus, it was made possible to usher in the innovations characteristic of Stanislavsky's work in Georgia. By adopting Stanislavsky's system in the learning process, national theater pedagogy advanced to a new, more sophisticated stage. In the 1920s,

Georgian acting pedagogy embraced global experience. Jabadari's methodology of educating actors relied on the experiences of European and Russian theaters.

The professional studio established by Jabadari laid the solid ground for the creation of Akaki Paghava's Studio in 1922 which transformed into the Institute of Theater a year later. Thus, the stage was set for a school of higher education specializing in the art of theater, with Kote Marjanishvili, Akaki Paghava, Aleksandre Akhmeteli, and Mikheil Koreli as invited pedagogues. And, thanks to the studios run by Giorgi Jabadari and Akaki Paghava, pedagogical thought gained a foothold in the art of theater, a factor that largely defined the future of Georgian theater in professional terms.

For years, Giorgi Tovstonogov taught the Method of Active Analysis, the highest level in Konstantin Stanislavsky's system, at the Institute of Theater. Giorgi Tovstonogov was trained by Konstantin Stanislavsky's students, and he had a good understanding of pedagogy's mission. He continued the practice of the three-level system of the rehearsal process (at the table, in partitions, onstage), in which artistic images were processed in detail and the ideational action chain of the given play would take place. Giorgi Tovstonogov significantly changed and upgraded theater pedagogy and shaped his own vision of professional actor training.

Such prominent pedagogues of the national acting school as Giorgi Tovstonogov, Dimitri Aleksidze, Mikheil Tumanishvili, Lili Ioseliani, Aleksandre Mikeladze, Shalva Gatsrelia, Gizo Zhordania, and Temur Chkheidze—despite their individual, unique signature styles—were perfectly aware of the specifics and characteristics of working with future actors, and they constantly sought new ways in interaction with their students, believing the shaping of an actor-citizen to be one of their main missions. They also tried to put the spotlight on the country's national traditions, uniqueness, identity. The same traditions are continued in the theatrical school by its leading directors-pedagogues, such as Giorgi Margvelashvili, Aleksandre Kantaria, Giorgi Shalutashvili, and others.

In the 1970s, prominent director, pedagogue, and theoretician Mikheil Tumanishvili put together an experimental group that would go on to become known as the 11th Lecture Room Theater. Above all else, this form of teaching testified to an innovative type of training for actors for director-led theater, the essence of which was expressed

in the joint growth of student directors and actors and the shaping of a team, ensemble of like-minded people and coauthors. In the course of four years, students completed professional training and also learned the specific form of life characteristic of theater. Thus, the experimental group gave rise not only to an innovative type of creative process of working on plays, but also a form of life associated with theater.

The importance of the experiment conducted under the leadership of Mikheil Tumanishvili is truly invaluable. He linked school life to theater. His students performed theatrically while still in school. In addition, acting allowed them to familiarize themselves with the structure and rules of theater. Course and graduation works/performances provided them with an extremely relevant and scenic action-filled repertoire of their own. In the 11th lecture room of the institute, students built a small stage and a storage room for props and costumes. They had an artistic director, a scenic manager, directors, troupe and literary managers, a technical director, a makeup artist, and others. Students took turns in fulfilling these duties, in this way preparing for naturally joining a theater group while still in school. Equally importantly, directors and actors studied together, mastering the theory and practice of their respective trades. They learned how to be on the same page. From the very outset, making discoveries and analyzing their mistakes or achievements bound them together, imbuing them with trust and faith in one another, bringing them together toward one creative goal, shaping them into a group acting as one.

This experiment of complex upbringing brought to the fore and ascertained a path to solving the issue of creative interaction between directors and actors, making it clear how necessary it was to modernize the culture of performance, and even offered ways to this end, while also proving in practice the importance of being ever-ready to solve each individual case of the key task of word-action-active word and keeping actors ready for psychophysical acting.

Thus, Mikheil Tumanishvili's experiment worked. Above all else, it brought to the fore an innovative type of actor training. His students performed theatrically, and this performance proved a success, resulting in the foundation for a new establishment, the Theater of Film Actors. The same experiment also put in place a qualitatively different approach to actors' work on roles. Mikheil Tumanishvili raised actors as the authors of their roles capable

of participating in constructing theatrical performances. And this in itself stands not only for artists knowledgeable about the essence of their trade, but also creatives equipped with reasonable, rational, well-reasoned approaches to creating a spectacle. Mikheil Tumanishvili introduced a unique type of teamwork in putting together a performance. Intense studio work gave his students enough experience and skill to improve the reputation of the Institute of Theater, advance national acting pedagogy to a qualitatively new level of scientific thought, and—most importantly—produced skillful actors for Georgian theater.

Mikheil Tumanishvili's experiment was later continued by celebrated director and pedagogue Shalva Gatslerelia. In the lecture room of the Theater University, he created a miniature theater, Lecture Room 28, for his students. This theater too had its own repertoire in the form of course and graduation performances. School and theater lives substantially differed from each other. One may say that the former enjoyed "greenhouse conditions", while the latter experienced the severity of theater life. Thus, as mentioned above, by continuing this experiment, Shalva Gatslerelia furthered the goal of preparing students for becoming organic parts of theater troupes while still in school and in the process of mastering the trade.

Teamwork principles underpinned the growth of Gizo Zhordania's academic groups that later transformed into troupes. This is how the youth troupe of the Small Stage of Rustaveli Theater was shaped, and so was the like-minded creative group that took abode in the Royal District Theater and continued its pedagogical path—better still, advanced artistic and aesthetical principles to a new qualitative level.

Temur Chkheidze enriched the pedagogical achievements inherited from his elder colleagues. He found an honorable and successful way of solving one major problem. In particular, thanks to his pedagogical work, he raised an exceptional generation aware of the essence of the trade for the Georgian stage. By raising these youth, he ascertained the importance of Tumanishvili's School and his own status as Tumanishvili's successor.

Thus, the national school of acting has been enriched by the quests of the pedagogues/leaders above. The "scientific age" (B. Brecht) has given birth to a type of pedagogy suffused with scientific thought. And it is Mikheil Tumanishvili's School that laid the foundation and served as the pillar of these achievements. By introducing joint train-

ing for directors and actors in the learning process, he organically linked the learning process to theater life, in this way advancing theater pedagogy to the level of science.

Presently, the Art of Acting, a bachelor's degree educational program offered by Shota Rustaveli Theater and Film Georgia State University, focuses on raising a new type of universal actors. Structurally, the learning methodology for preparing professional actors is a process combining concurrent theoretical and practical educational sessions. The learning process is grounded in the firm foundation of understanding the essence of the profession, mastering the trade, and studying the specific techniques for developing a stage performance, with the practice of teamwork as an essential part of preparing actors for director-led theater and the process of staging performances.

The Georgian acting school boasts idiosyncrasy and unique identity. Relying on traditional teaching techniques, it enriches them with innovative findings, modernizing the learning process that embraces innovation. The learning process focuses on mastering the trade, learning the fundamental principles of the profession, shaping a creative team of like-minded coauthors, achieving the organic emergence of scenic truth and active word, and forging exciting, expressive, diverse scenic images.

The learning and creative process exhibits the versatility of the pedagogical methodology. Much attention is paid to honing plasticity skills among students. However, it is also true that Kote Marjanishvili, as early as the 1920s, pitched an idea of raising actors with universal capabilities, one that sought to prepare actors able to create successful scenic images in dramas, musicals, or choreographic performances alike. To tap into the full plasticity potential of actors, pantomime is included as a standalone course in the learning process. In terms of developing acting skills, Kote Marjanishvili's attempt has brought about amazing results.

Enormous is the role of Giorgi Gurdjieff in terms of training the body and perfecting plasticity skills among actors. As early as a century ago, his students partook of the mysticism of his magical dances and sacral movements, marking the time in Georgia when Oriental meditation practices were first used for honing acting skills.

Presently, great attention is paid to harmonizing innermost forces and plasticity skills among students, mastering complex plasticity elements characteristic of phys-

ical theater, and allowing students to achieve necessary psycho-emotional-physical state, a task accomplished in a modified manner combining both traditional (K. Stanislavsky's and Michael Chekhov's methods, V. Meyerhold's biomechanics) and a mix of counteraction techniques, body development exercises, imagination methods, and others (Jerzy Grotowski, Tadashi Suzuki, mime drama, meditation, a complex of psychosomatic moves). Thus, a combined approach to teaching develops new opportunities for polishing acting skills, with students becoming fully in charge of the mechanisms controlling their bodies and moving freely while performing sophisticated moves, also controlling rhythm, being focused on partners, and bringing to the fore the spiritual and physical experiences of characters in scenic action.

The learning-creative process, in its essence, is very individual, full of mystery, and often defies strict rules, being focused on the pedagogical achievements of the individual approach to the learning process, in which improvisation is prioritized and underpinned by the goal of reaching end results. This is clearly illustrated by the experiments presently conducted in order to develop the key components of acting mastery in the learning process. In this context, mirror neurons serve a crucial function. Along with textbook trainings, the learning process successfully uses metaphysical trainings, though at this point, in terms of methodological approaches, there has yet to emerge a unified approach to this matter. Nonetheless, one group of pedagogues has already accumulated certain experience in this direction, with successful masterclasses delivered as well.

For years, Mikheil Tumanishvili sought new ways and means to raise actors. He implemented a complex system of mental trainings. His goal was to achieve a high level of

maximal concentration among students, so that they could guess one another's ideas through eye-contact, without any verbal, sound-based, or physical cues. Tumanishvili's students were able to employ eye-contact to share information, complete tasks dictated mentally, and guess with nearly maximal probability objects, colors, numbers, or animals picked by their partners, or complete actions mentally dictated by them, etc. Undoubtedly, this was an innovative and important finding. However, Tumanishvili proved unable to explain and generalize this type of mental interaction, because science had yet to discover mirror neurons. It is the system of mirror neurons that is responsible for transmitting thoughts remotely. Psychology refers to this form of transmission as mentalizing. These experiments by Tumanishvili developed such fundamental skills in students as focused attention, empathy, mimicry, interacting with partners and feeling the audience, memorizing and repeating moves, intonations, or characters, reading other people's minds, etc. Thus, establishing nonverbal communication on the energy level promotes the development of professional creative skills, in this way helping actors discover and perfect new abilities in themselves.

In conclusion, the national acting school largely focuses on building on and cementing the best pedagogical traditions. A whole generation of pedagogue-directors has been nourished by these traditions, and so have the principles, professional skills, and self-awareness of numerous celebrated Georgian theater directors. And this has resulted in the fact that they have secured a place for the Georgian acting school among the best pedagogical practices, also creating a professionally streamlined educational space, defining the core line in national theater pedagogy, one that focuses on raising actors with universal capabilities for director-led theater.

REFERENCES:

- თუმანიშვილი მ., სანამ რეპეტიცია დაიწყება, თბ., 2008.
- ურუშაძე ნ., მიხეილ თუმანიშვილი. მთავარი მოწმის ნაამბობი, თბ., 1999.
- არველაძე ნ., მსახიობი, რეჟისორი, რეპეტიცია, თბ., 1978.
- არველაძე ნ., მარად ბერიკა, თბ., 2011.
- კიკნაძე ვ., ქართული რეჟისურის ისტორიის ნარკვევები, თბ., 1982.
- ტოვსტონოგოვი გ., რეჟისორის პროფესია. თბ., 1975.
- გაწერელია შ., რეჟისორის ჩანაწერები, თბ., 2016.
- ანდრონიკაშვილი ვ., სათეატრო რეჟისურის პედაგოგიკის საკითხები, თბ., 2008.

კინოაზროვნება
FILM STUDIES

„სამზარეულოს ნიჟარის რეალიზმი“

ზვიად დოლიძე

საკვანძო სიტყვები: რეალიზმი, ბრიტანული კინო, ახალი თაობა, კრიტიკული მოძრაობა

50-იან წლებში ბრიტანელმა კინომწარმოებლებმა წამოიწყეს ახალი საწარმოო და შემოქმედებითი პოლიტიკის შემუშავება, რათა, ცალკე ჰოლივუდთან და ცალკე ტელევიზიასთან კონკურენციას გამოეყენებულენ, მაყურებელი კინოთეატრებში დაებრუნებინათ. ამან შედეგად გამოიღო ჯერ „ილინგის კინოკომედიები“, რადგან მათ იღებდნენ ილინგის კინოსტუდიაში, ხოლო მოგვიანებით – ლინდზი ანდერსონისა და მისი მეგობრების მიერ კინოდოკუმენტალისტიკაში შექმნილი მოძრაობა, „თავისუფალი კინო“.

დეკადის მიწურულს, ბრიტანელ კინორეჟისორთა ნაწილმა სოლიდარობა გამოუცხადა „თავისუფალ კინოს“ და სოციალური პრობლემატიკის შემცველი მხატვრული ფილმების გადაღებას შეუდგა. ასეთ ნამუშევრებს ეწოდა „სამზარეულოს ნიჟარის რეალიზმი“ (სხვანაირად – „სამზარეულოს ნიჟარის დრამა“). მათი ამოცანა იყო შეულამაზებელი და რეალური ცხოვრების ჩვენება, პიროვნების სულიერი სიღრმეების, შინაგანი ვნებათაღელვისა და მოქალაქობრივი მრწამსის გაანალიზება და გადმოცემა, დაბალი ფენების ყოველდღიურობისა და სოციალური სიძნელების გაშუქება.

ბრიტანული კინო, ჯერ კიდევ პირველი მსოფლიო ომის წინარე პერიოდიდან მოყოლებული, არაერთი პრობლემის წინაშე იდგა, რომელთა გადაწყვეტა ათწლეულების განმავლობაში ვერაფრით ხერხდებოდა. ამაში იგულისხმებოდა ჰოლივუდის მიერ ამ ქვეყნის კინობაზრის დაპყრობა „ბლოქ ბუქინგისა“ და „ბლანდ ბუქინგის“ („ბლანდ ბიდინგის“) სისტემების მეშვეობით, ამერიკელების მიერ ბრიტანული კინოსტუდიების ხანგრძლივი ვადით დაქირავება და შემდგომ შესყიდვა, ადგილობრივი რეჟისორებისა და მსახიობების ექსპორტი ამერიკაში.

მდგომარეობა ვერც მეორე მსოფლიო ომში გამარჯვების შემდეგ გამოსწორდა, რის გამოც, 50-იან წლებში ბრიტანელმა კინომწარმოებლებმა წამოიწყეს ახალი საწარმოო და შემოქმედებითი პოლიტიკის შემუშავება, რათა, ცალკე ჰოლივუდთან და ცალკე ტელევიზიასთან კონკურენციას გამოეყენებულენ, კინოთეატრებში დაებრუნებინათ მაყურებელი. ამან შედეგად გამოიღო ჯერ „ილინგის კინოკომედიები“, რადგან მათ იღებდნენ ილინგის კინოსტუდიაში, ხოლო მოგვიანებით – ლინდზი ანდერსონისა და მისი მეგობრების მიერ კინოდოკუმენტალისტიკაში შექმნილი მოძრაობა, „თავისუფალი კინო“. დეკადის მიწურულს ბრიტანელ

კინორეჟისორთა ნაწილმა სოლიდარობა გამოუცხადა „თავისუფალ კინოს“ და შეუდგა სოციალური პრობლემატიკის შემცველი მხატვრული ფილმების კეთებას. ასეთ ნამუშევრებს ეწოდა „სამზარეულოს ნიჟარის რეალიზმი“ (სხვანაირად – „სამზარეულოს ნიჟარის დრამა“).¹ მათ ამოცანას შეადგენდა შეულამაზებელი და რეალური ცხოვრების ჩვენება, პიროვნების სულიერი სიღრმეების, შინაგანი ვნებათაღელვისა და მოქალაქობრივი მრწამსის გაანალიზება და გადმოცემა, დაბალი ფენების ყოველდღიურობისა და სოციალური სიძნელების გაშუქება. ეს არ იყო არც ჟანრი და არც მხატვრული მიმდინარეობა, არამედ იყო ეროვნული კინოკულტურის შესაჯანჯღარებლად ამოზრდილი მორიგი მოძრაობა, რომელიც იდეოლოგიურად ახლოს იდგა ფართო მაყურებელთან და კრიტიკულად მოაზროვნე მწერლებისა და დრამატურგების გაერთიანებასთან, რომელსაც ერქვა „ახალგაზრდა გაბრაზებულები“. მისი წევრები ომის შემდგომი საზოგადოების დაპირებებისაგან მოტყუებულებად თვლიდნენ თავს, ვერ იტანდნენ მის თვითკმაყოფილ პოზას და სხვებს მოუწოდებდნენ არსებული რეალობის წინააღმდეგ საბრძოლველად.

1954 წელს ინგლისელმა კრიტიკოსმა, დევიდ

1 Phillips, Major, 1990, p. 212.

სილვესტერმა „სამზარეულოს ნიჟარის სკოლა“² უწოდა მხატვართა ერთი ჯგუფის ნამუშევრებს, რომელთა გამოფენა ლონდონის ერთ-ერთ გალერეაში მოეწყო. წარმოდგენილი იყო სცენები მუშათა კლასის საშინაო ცხოვრებიდან. ასეთი სათაურის შესარჩევად, სილვესტერის შთაგონების წყაროდ იქცა ამავე ჯგუფის წევრ ჯონ ბრატის ნახატი, „სამზარეულოს ნიჟარა“, შესრულებული ექსპრესიონისტულ სტილში. ფაქტობრივად, ეს გამოდგა სოციალური რეალიზმის ერთგვარი განმტობება. ამგვარი სიუჟეტები გამოჩნდა მხატვრულ ლიტერატურასა და დრამატურგიაშიც.

1956 წელს ჯონ ოზბორნმა დაწერა პიესა, „რისხვისას უკან მიიხედე“, რომელიც მომდევნო წელს სამეფო კარის თეატრში დაიდგა (რეჟისორი ტონი რიჩარდსონი). მაშინ შეარქვეს ოზბორნს „გაბრაზებული ახალგაზრდა“³ და ტერმინი მის თანამოაზრეებზეც გავრცელდა.

ამით „სამზარეულოს ნიჟარის რეალიზმი“ თეატრში გადავიდა და დაუპირისპირდა ისეთ სპექტაკლებს, რომლებშიც მუშათა კლასის წარმომადგენლებს აჩვენებდნენ ბედნიერ, უპრობლემო და კომიკურ ადამიანებად.

ოზბორნის ნაწარმოებს მოჰყვა დანარჩენი „გაბრაზებული ახალგაზრდების“, შილა დელიენის, ალან სილიტოუს, არნოლდ უესკერის, ჯონ ბრენისა და სხვათა პიესები და რომანები, რომელთა მთავარი გმირები იყვნენ მათივე თანატოლი პროტესტანტები, რადგან ვერ ეგუებოდნენ სინამდვილეს, თამამად აკრიტიკებდნენ მოძველებულ ფასეულობებს და ცდილობდნენ უკეთესი ცხოვრების მოწყობას. ამ ნამუშევრების უმეტესობა თეატრში იდგმებოდა, მცირე ნაწილი კი ტელევიზიაში პოულობდა გარდასახვას სატელევიზიო სპექტაკლებად. მკითხველსაც და მაყურებელსაც აკმაყოფილებდა მათი კითხვა და ხილვა და ამავე ავტორების ახალ-ახალ ნიმუშებს ელოდა. აღნიშნულმა გარემოებამ, „თავისუფალი კინოს“ მოძრაობასთან ერთად, წარმოშვა „სამზარეულოს ნიჟარის რეალიზმის“ მხატვრულ კინოში გადატანის იდეაც.

ამ მხრივ, პირველი ნაბიჯი გადაიდგა ჯეკ ქლეიტონის მელოდრამით, „ადგილი ზემოთ“ (1959, სხვანაირად – „ოთახი მაღლა“), რომელსაც საფუძვლად დაედო ჯონ ბრენის რომანი. მისი მთავარი პერსონაჟი, მუშა-

თა კლასიდან გამოსული ამბიციური და პატივმოყვარე ახალგაზრდა კაცია, რომელიც სოციალური სტატუსის გაუმჯობესების მიზნით, ერთბაშად, ორ ქალთან, ელიტარული წრის წარმომადგენლებთან, გააბამს სასიყვარულო ინტრიგას პრივილეგიებულ სამოგადოებაში სანუკვარი ნიშის მოსაპოვებლად. ორმავე თამაშში გართული, იგი აღმოჩნდება მნეობრივი დილემის წინაშე, რომლის გადაჭრა არც თუ ისე იოლია. ამით ფილმის ემოციური მხარე უფრო იძაბება, რასაც ემატება კლასობრივი შეურიგებლობის ამკარა ხაზგასმა. სიუჟეტის განვითარების ერთობ სუსტი დინამიკის მიუხედავად, ამ უცნაურმა „სასიყვარულო სამკუთხედმა“ უშუალო პათოსითა და ეროტიკული ეპიზოდებით გააოგნა მნახველი. მის კომერციულსა და კრიტიკულ წარმატებას მოჰყვა პრესტიჟული პრიზები. მაგალითად, პოპულარულმა ფრანგმა მსახიობმა, სიმონ სინიორემ ქალის საუკეთესო როლის შესრულებისათვის ოთხი პრიზი მოიპოვა, მათ შორის, ამერიკული „ოსკარი“, კანის საერთაშორისო კინოფესტივალისა და ბრიტანეთის კინოაკადემიის ჯილდოები. ჯეკ ქლეიტონის ნამუშევარი იმთავითვე იქცა ეროვნულ კინოკლასიკად, ნოვატორულ პროდუქციად, რომელმაც მძლავრი გავლენა იქონია ეკრანებზე მსგავსი კინოსურათების გამოჩენაზე.

1959 წელს ტონი რიჩარდსონმა, ჯონ ოზბორნმა და გამოცდილმა პროდიუსერმა, ჰარი სალცმენმა დააფუძნეს კინოკომპანია, „ვუდფოლ ფილმი“, რომლის ეგიდით გადაიღეს კინოსურათი, „რისხვისას უკან მიიხედე“ (1959, რეჟისორი ტონი რიჩარდსონი), რომლის სიუჟეტი აგებულია „სასიყვარულო სამკუთხედის“ სიტუაციაზე. ავტორებმა დრამატურგიული პირველწყარო ნაწილობრივ შეცვალეს და უჩვეულო სიფაქიზით მოეკიდნენ პიროვნული დრამის ორიგინალურ აღწერას, მთავარი გმირის ეკრანული სახის გამოძერწვას, რამეთუ იგი გამოირჩევა აბსურდული საქციელით, აუტანელი და შეუწყნარებელი ხასიათით, უსამართლობისა და სოციალური უთანასწორობის მიმართ წუხილით. ნიჭიერმა რიჩარდ ბერტონმა შთამბეჭდავად განასახიერა ეს პერსონაჟი, რითაც განიმტკიცა ერთობ სახასიათო მსახიობის ავტორიტეტი.

ზემოაღნიშნული ორივე ფილმი მოასწავებდა იმას, რომ, ბრიტანულ კინოში, მეზობელი საფრანგეთის მსგავსად, წარმოიქმნა „ახალი ტალღა“

2 Dempsey, Art, 2002, p. 199.

3 Luebering, English, 2011, p. 245.

„სამზარეულოს ნიჟარის რეალიზმის“ სახელწოდებით, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ დიდხანს ვერ გაძლო და ხუთ წელიწადში, 1963 წლის მიწურულისათვის გასრულდა.⁴ მას ბევრი რამ ჰქონდა აღებული ფრანგული პოეტური რეალიზმისაგან და იტალიური ნეორეალიზმისაგან, ოღონდ, გადატანილი ბრიტანულ სივრცეში, ხოლო რეალისტური ცხოვრების ჩვენებით, ტოლს არ უდებდა ფრანგულ „ახალ ტალღას“.

1959 წელსვე დაარსდა ორი ამბიციური კინოკომპანია – „ბრაიენსტონ ფილმში“ და „ბივერ ფილმში“. პირველს სათავეში ჩაუდგა სახელგანთქმული პროდიუსერი, მაიკლ ბოლქონი, ხოლო მეორეს – ბრაიენ ფორბი და რიჩარდ ატენბორო. ორივე მათგანმა ივალდებულა, რომ კონკურენტუნარიანი პროდუქციით ღირსეულად ჩაებმებოდა კინობიზნესში და ან გადაიღებდა სოციალური რეალიზმის შემცველ ფილმებს, ან დისტრიბუციას მაინც გაუწევდა მათ.

„ბრაიენსტონ ფილმს“ დაუკავშირდნენ ტონი რიჩარდსონი და მისი პარტნიორები და მათ შორის დაიღო შესაბამისი შეთანხმება. მალე კინოეკრანებზე გამოჩნდა „გუდფოლ ფილმის“ კინოსურათი, „შაბათ საღამოს და კვირა დილით“ (1960, რეჟისორი კარელ რაისი), ალან სილიტოუს რომანის ეკრანიზაცია, რომელიც „ბრაიენსტონ ფილმმა“ გაავრცელა.

მინიმალური ხარჯებით გაკეთებული ეს ფილმი „სამზარეულოს ნიჟარის რეალიზმის“ ღირსშესანიშნავი ნიმუში გამოდგა (მარტო ლონდონში, ეკრანებზე გასვლიდან პირველ სამ კვირაში, მოაგროვა 100 000 ფუნტი) და წლის საუკეთესო ნამუშევრად აღიარეს.⁵ მთავარი როლი ბრწყინვალედ შეასრულა დებიუტანტმა ალბერტ ფინიმ, ნატურალისტურ ფერებში რომ წარმოაჩინა ანტიგმირი მუშა დაულაგებელი ყოფა-ცხოვრებით.

„ბივერ ფილმმა“ გამოუშვა მცირეხარისხიანი დრამატული კინოსურათი, „გაბრალებული სიჩუმე“ (1960, რეჟისორი გაი გრინი), რომელიც ასევე მუშების პრობლემებს ეხებოდა და მიმართული იყო პროფკავშირების წინააღმდეგ. იკვლევდა მშრომელი ადამიანების უფლებებს, საყოველთაო გაფიცვის შემთხვევაში მათი აქტივობისა და ორგანოების საკითხებს, ინდივიდუალური თავისუფლების არსს.

სახელოვანმა ლორენს ოლივიემ უზადოდ ითამაშა

ტონი რიჩარდსონის ფილმში, „მსახიობი“ (1960), რომელიც დაეფუძნა ჯონ ოზბორნის ამავე სახელწოდების პიესას. მოქმედება მიმდინარეობს ომის შემდგომ ბრიტანეთში, მწვავე სოციალური და პოლიტიკური ცვლილებების ფონზე. ოლივიეს გმირი მიუზიკჰოლის წარუმატებელი გამართობი მსახიობია, ვინც იბრძვის საკუთარი კარიერის გადასარჩენად და პირადი ცხოვრების შესანარჩუნებლად. დროის ცვალებადობისა და მუსიკალური სანახაობების პოპულარობის კლების მიუხედავად, ის არ ნებდება ბედს და ცდილობს გაიუმჯობესოს იმიჯი, თუმცა ამასობაში, ოჯახში ბევრი პრობლემა უგროვდება. კინოსურათი ასახავს თაობათა კონფლიქტს, მკაცრ რეალობას, საყოველთაო იმედგაცრუებას. ეს არის საკმაოდ დამაფიქრებელი და მტკივნეული დრამა, რომლის შექმნა საკვანძო მომენტი იყო ტონი რიჩარდსონის შემოქმედებაში.⁶

ბრიტანული კინო ერთ-ერთ მთავარ დანიშნულებად მიიჩნევა მომავალი თაობის პრობლემური საკითხების შესწავლა-გაანალიზებას. ტონი რიჩარდსონის მიერ ნახევრად დოკუმენტური კინოს მანერით გადაღებული, სოციალურ-რეალისტური კინოსურათი, „თაფლის გემო“ (1961, შილა დელეინის ამავე სახელწოდების პიესის მიხედვით) ამის თვალსაჩინო მაგალითს წარმოადგენდა. მასში, უმეტესწილად, ათამაშეს გამოუცდელი მსახიობები, რომელთაგან რამდენიმე პირველად დადგა კინოკამერის წინ. უვარგისი ადამიანების სირთულეების ჩვენებით, რიჩარდსონმა გააკეთა ერთობ გაბედული და, გარკვეულწილად, რევოლუციური, ისტერიული ფილმი, რომელშიც თითქმის არავინაა დადებითი, მისაბაძი გმირი, ხოლო თავად კინორეჟისორი პოეტურ ნატურალიზმში ჩაეფლო და ამ კუთხით წაიყვანა თხრობა. „თაფლის გემო“ ნეორეალიზმის თავისებური ბრიტანული გამოცხილი გახდა.

თანამედროვე საზოგადოებრივი წეს-წყობილების ღია კრიტიკა წარმოჩნდა ტონი რიჩარდსონის მორიგ ფილმში, „გრძელ დისტანციაზე მორბენალის მარტოობა“ (1962, ალან სილიტოუს ამავე სახელწოდების მოთხრობის მიხედვით), რომელშიც ავტორმა კვლავ ისარგებლა დოკუმენტური კინოს ხერხებით და ერთი ჭაბუკის ყოველდღიური ცხოვრების მაგალითზე გადმოსცა ახალგაზრდობის სასოწარკვეთილებამდე მიყ-

4 Street, British, 2009, p. 91.

5 Welsh, Saturday, 2008, p. 99.

6 Richardson, The Long-Distance, 1993, p. 109.

ვანილი დაბნეულობა. ტონი რიჩარდსონის კოლეგებმა მაღალი შეფასება კი მისცეს კინოსურათს, თუმცა ის არ მოეწონა არც კინოკრიტიკას და არც მაყურებელს.⁷

დოკუმენტალისტი რეჟისორი ჯონ შლესინჯერი მხატვრულ კინოში გადავიდა და ორი საყურადღებო ფილმი – „სიყვარულის ნაირსახეობა“ (1962) და „მატყუარა ბილი“ (1963) გადაიღო. ორივე წარმოადგენდა „სამზარეულოს ნიჟარის რეალიზმის“ სტილისტიკით გაკეთებულ მელოდრამებს, თვალნათლივ რომ ეტყობოდა საინტერესო შემოქმედის ხელწერა. ისინი მუშათა ფენის საჭირობოტო, სადავ პრობლემებს, ქალაქურ ცხოვრებას აღწერდნენ და აშკარად დაჰკარავდათ ადრეული ბრიტანული დოკუმენტური კინოხელოვნების იდეალების გავლენა. ეს ფილმები ემსახურებოდა ეროვნულ კინოში ახლებური ესთეტიკის დამკვიდრებას, ახალი გმირის, უფრო უხემის, დაბრძენებულისა და ინსტინქტურად მოქმედის, პოპულარიზაციას. აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ „სიყვარულის ნაირსახეობამ“ ბერლინის საერთაშორისო კინოფესტივალის მთავარი პრიზი დაიმსახურა.

ლინდბი ანდერსონის სადებიუტო ნამუშევარი მხატვრულ კინოში, რთული და ემოციური ფილმი, „ეს სპორტული ცხოვრება“ (1963) ასევე იყო ეკრანიზაცია, რომელსაც საფუძვლად დაედო მწერლისა და დრამატურგის, ყოფილი პროფესიონალი რაგბისტის, დევიდ სთორის რომანი. მასში ერთმანეთს დაუპირისპირდა ფიზიკური სინამდვილე და სულიერი შფოთვა, ფსიქოპათოლოგიური ელემენტები და ბუნდოვანი სასიყ-

ვარულო ურთიერთობა, არაკომუნიკაბელურობა და ექსტრაორდინარულობა, ექსპრესია და პოეტიკა.

მართალია, კინორეჟისორმა კი გამოავლინა უკომპრომისო დამოკიდებულება დესტრუქციული ურთიერთობის მკვეთრად რეალისტური ასახვით,⁸ თუმცა ფილმი წარუმატებლად გავიდა ეკრანებზე, რაც იმის მაუწყებელი იყო, რომ მაყურებელს მოჰბებრდა „შეურიგებელი მეამბოხეები“.

„სამზარეულოს ნიჟარის რეალიზმს“ განეკუთვნებოდა ორიოდე სხვა ფილმიც, რომლებიც გაკეთდა 1960-1963 წლებში და რომლებშიც გამოჩნდა როგორც სოციალური, ისე პოლიტიკური კრიტიკა. ამ მოძრაობისათვის დამახასიათებელი იყო ეკრანზე ისეთი საკითხების წამოწევა, როგორებიცაა დანაშაული, სახალხო უკმაყოფილება, სტუდენტური გამოსვლები, ცოლქმრული ღალატი, სიღარიბე, პიროვნული პროტესტი.

ფილმების მთავარი გმირები, უმეტესად, იყვნენ გაბრაზებული ახალგაზრდები, ხოლო სიუჟეტები გამოირჩეოდა დებრესიულობით. ისინი მკვეთრად განსხვავდებოდნენ ჰოლივუდის პროდუქციისაგან, რომელშიც საერთოდ არ აჩვენებდნენ ამგვარ პრობლემატიკას.

„სამზარეულოს ნიჟარის რეალიზმმა“ თავისი მისია გულწრფელად შეასრულა და შემდგომში მთლიანად გადაინაცვლა სატელევიზიო სივრცეში, სადაც ტელეფილმების ფორმატში უფრო მრავალწახნაგოვან ფენომენად გარდაისახა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Aldgate, Anthony and Jeffrey Richards. Best of British. Cinema and Society from 1930 to the Present. London: I. B. Tauris Publishers, 2009.
- Welsh, John. Saturday Night and Sunday Morning (1960). In Barrow, Sarah and John White, eds. Fifty Key British Films. London: Routledge, 2008.
- Burton, Alan and Steve Chibnall. Historical Dictionary of British Cinema. Lanham: The Scarecrow Press, 2013.
- Dempsey, Amy. Art in the Modern Era. London: Thames and Hudson, 2002.
- Luebering, J. E. ed. English Literature from the 19th Century through Today. New York: Britannica Educational Publishing, 2011.
- Phillips, Gene. Major Film Directors of the American and British Cinema. Bethlehem: Lehigh University Press, 1990.
- Richardson, Tony. The Long-Distance Runner. An Autobiography. London: Morrow, 1993.
- Street, Sarah. British National Cinema. London: Routledge, 2009.
- Barrow, Sarah and John White, eds. Fifty Key British Films. London: Routledge, 2008.

7 Aldgate and Richards, Best, 2009, p. 200.

8 Burton and Chibnall, Historical, 2013, p. 31.

KITCHEN SINK REALISM

Zviad Dolidze

Keywords: *Realism, British film, New generation, Critical movement*

In the 1950s, British filmmakers began to design a new production and creative policy in order to lure people back to movie theaters, competing with Hollywood and television. As a result of this action, the so-called Ealing Film Comedies appeared since they were shot at the Ealing Film Studios, and later, the movement founded by Lindsay Anderson and his associates in a documentary called *Free Cinema* appeared. At the conclusion of the decade, a number of British filmmakers declared their support for *Free Cinema* and began producing feature films about social issues. Such works were termed Kitchen Sink Realism (or Kitchen Sink Drama). Their mission was to present unvarnished and true life, to study and transmit the spiritual depths of the people, their inner feelings, and their civic ideals, as well as to cover the lower classes' everyday lives and social challenges.

Since the pre-World War I era, British film has been beset by a variety of challenges that have remained unresolved for decades. This entailed Hollywood's conquest of the country's film market via the Block Booking and Blind Booking (Blind Bidding) systems, Americans' long-term hiring and subsequent purchase of British film studios, the export of local directors and actors to America, and so on.

Even after the World War II, the situation did not improve, so in the 1950s, British filmmakers began to design a new production and creative policy in order to lure people back to movie theaters, competing with Hollywood and television. As a result of this action, the so-called Ealing Film Comedies appeared since they were shot at the Ealing Film Studios, and later, the movement founded by Lindsay Anderson and his associates in a documentary called *Free Cinema* appeared. At the conclusion of the decade, a number of British filmmakers declared their support for *Free Cinema* and began producing feature films about social issues. Such works were termed Kitchen Sink Realism (or Kitchen Sink Drama).¹ Their mission was to present unvarnished and true life, to study and transmit the spiritual depths of the people, their inner feelings, and their civic ideals, as well as to cover the lower classes' everyday lives and social challenges. It was neither a genre nor an artistic direction, but rather another movement

raised to shake the national film culture, ideologically standing close to the broad audience, and a group of critically-minded writers and playwrights, the Angry Young Men, whose members felt cheated by the promises of postwar society, could not like its complacent posture and urged everyone to fight against the existing reality.

The works of a group of artists whose exhibition was arranged in one of London galleries were dubbed the Kitchen Sink School² by English critic David Sylvester in 1954. They depicted situations from working-class families' household lives. The title was inspired by a picture called *The Kitchen Sink* made in an expressionist style by John Bratby, a member of the same group. It turned out to be a branch of social realism.

Such stories appeared in fiction literature and dramaturgy as well. In 1956, John Osborne wrote a play, *Look Back in Anger*, staged the following year (directed by Tony Richardson) at the Royal Court Theatre. Osborne was then called the Angry Young Man,³ and this term was extended to his associates as well. In doing so, "Kitchen Sink Realism" moved into the theater and challenged other plays that portrayed the working class as happy, carefree, and comical.

Following Osborne's play appeared the plays and novels of the other Angry Young Men: Shelagh Delaney, Alan Sillitoe, Arnold Wesker, John Braine, and others, whose

1 Phillips, Major, 1990, p. 212.

2 Dempsey, Art, 2002, p. 199.

3 Luebering, ed. English, 2011, p. 245.

main heroes were their own peer protestants who could not adapt to reality, boldly criticized outdated values, and attempted to arrange a better life. The majority of these works were produced in theaters, and a few were adapted into television plays. Both readers and viewers were pleased with their reading and viewing experiences and were looking forward to further samples from the same authors. The aforementioned circumstances, together with the Free Cinema movement, sparked the notion of bringing Kitchen Sink Realism to the big screen.

In this approach, Jack Clayton's melodrama *Room at the Top* (1959), based on John Braine's novel, was the first step. Its main character is an ambitious and respectable young guy from the working class who, in order to advance socially, engages in a love triangle with two ladies from the elite circle in order to earn a coveted position in privileged society. Caught in a double game, he finds himself in a moral quandary, the solution to which is not so simple. This adds to the evident emphasis on class conflict, making the emotional element of the film more stressful. Despite the story's rather weak dynamics, this odd love triangle startled the audience with its quick sadness and sensual moments. Its commercial and critical success was rewarded with numerous prizes. For example, popular French actress Simone Signore has received four best actress prizes, including the American Academy Award, the Cannes International Film Festival, and the British Academy Film prizes. Jack Clayton's work quickly became a national film classic, a groundbreaking production that had a significant impact on the presentation of suitable films on screens.

Tony Richardson, John Osborne, and seasoned producer Harry Saltzman created the film company Woodfall Film in 1959, under the auspices of which they filmed the film *Look Back in Anger* (1959, directed by Tony Richardson), the plot of which is based on a love triangle situation. The authors partially changed the dramaturgical source and treated the original description of the personal drama with unusual eloquence, sculpting the screen face of the main character because he is distinguished by his absurd behavior, unbearable and intolerant character, and concern for injustice and social inequality. The talented Richard Burton impressively portrayed the character, cementing his authority as a solid character actor.

Both of the aforementioned films spawned a New Wave in British cinema, dubbed Kitchen Sink Realism in nearby France, with the only distinction being that it did not survive long, ending in five years, at the end of 1963.⁴ It had absorbed many elements from French poetic realism and Italian neorealism and transferred them to a British setting, and it was equal to the French New Wave by depicting realistic life.

Two ambitious film companies were created in 1959: Bryanston Films and Beaver Films. The first was led by Michael Balcon, a well-known producer, and the second by Bryan Forbes and Richard Attenborough. Both of them committed to entering the film industry in a professional manner, with competitive production and either making or distributing films with social realism. Tony Richardson and his colleagues approached Bryanston Films and reached an arrangement. Soon after, Woodfall Film produced *Saturday Night and Sunday Morning* (1960, directed by Karel Reisz), an adaptation of Alan Sillitoe's novel distributed by Bryanston Films. This film, made on a shoestring budget, was a shining example of Kitchen Sink Realism (it earned £100,000 in the first three weeks of its premiere in London alone) and was named the greatest work of the year.⁵ The debutant Albert Finney, who played the anti-hero of a working guy with an untidy life in earthy hues, played the primary character superbly.

Beaver Films also created a low-budget drama film, *The Angry Silence* (1960, directed by Guy Green), which dealt with labor concerns and was anti-union. It investigated workers' rights, issues of activity and duplicity during a nationwide strike, and the nature of individual freedom.

In Tony Richardson's film *The Entertainer* (1960), based on John Osborne's play of the same name, Laurence Olivier starred brilliantly. It takes place in postwar Britain, during a period of significant social and political change. Olivier's protagonist is a failed music hall performer who is fighting to save his career while still maintaining his personal life. Despite the changing times and the waning popularity of musical shows, he does not give up and continues to try to improve his image, but numerous troubles pile up in the family in the meantime. The film depicts a generational clash, brutal reality, and universal disappointment. This is a thought-provoking and heartbreaking

4 Street, British, 2009, p. 91.

5 Welsh, Saturday, 2008, p. 99.

drama, and its production was a pivotal period in Tony Richardson's artistic work.⁶

One of the primary goals of British film was to explore and analyze the difficulties confronting the future generation. The semi-documentary social-realist film *Taste of Honey* (1961, based on Shelagh Delaney's play of the same name) by Tony Richardson was a classic example of this. It included mostly inexperienced actors, some of whom were appearing in front of the camera for the first time. Richardson crafted a brave and, to some extent, revolutionary, hysterical film about the hardships of misfits, in which there are almost no positive heroes, and the filmmaker himself delved into lyrical naturalism and took the narrative in this direction. *Taste of Honey* evolved into a distinct British echo of neorealism.

Tony Richardson's next film, *The Loneliness of the Long Distance Runner* (1962, based on Alan Sillitoe's story of the same name), was an open critique of modern social order, in which the author used documentary film techniques to convey the confusion leading to despair in youth through the example of a young man's daily life. Although neither film critics nor the audience loved the film, Tony Richardson's colleagues praised it highly.⁷

Documentary filmmaker John Schlesinger made two important feature films, *A Kind of Loving* (1962) and *Billy Liar* (1963), both melodramas in Kitchen Sink Realism style, appearing to be the handwriting of an intriguing filmmaker. They showed the dreary, commonplace realities of the working class and urban life and were clearly influenced

by early British documentary filmmaking principles. These films helped to develop a new aesthetic in national cinema while also promoting a new hero who was rougher, wiser, and acted spontaneously. Notably, *A Kind of Loving* earned the main prize at the Berlin International Film Festival.

Lindsay Anderson's first fiction picture, the complicated and dramatic *This Sporting Life* (1963), was similarly based on a novel by ex-professional rugby player and writer David Storey. Physical reality and spiritual worry were opposed in it, as were psychopathological aspects and cryptic love relationships, incommunicability and extraordinariness, expression, and poetry. True, the filmmaker demonstrated an uncompromising stance in his severely realistic representation of a dysfunctional relationship,⁸ but the picture was a box office flop, indicating that audiences were tired of "irreconcilable rebels."

Kitchen Sink Realism also includes several more films from 1960–1963 that featured social and political criticism. This movement was distinguished by depicting onscreen topics such as criminality, public discontent, student rallies, marital infidelity, poverty, and personal protest. Principal films characters were generally angry young people, and plots were marked by despair. They were markedly different from Hollywood productions that did not depict such issues at all. Kitchen Sink Realism carried out its objective honestly before transitioning to television, where it evolved into a more multidimensional phenomenon in the form of telefilms.

REFERENCES:

- Aldgate, Anthony and Jeffrey Richards. *Best of British. Cinema and Society from 1930 to the Present*. London: I. B. Tauris Publishers, 2009.
- Welsh, John. *Saturday Night and Sunday Morning* (1960). In Barrow, Sarah and John White, eds. *Fifty Key British Films*. London: Routledge, 2008.
- Burton, Alan and Steve Chibnall. *Historical Dictionary of British Cinema*. Lanham: The Scarecrow Press, 2013.
- Dempsey, Amy. *Art in the Modern Era*. London: Thames and Hudson, 2002.
- Luebering, J. E. ed. *English Literature from the 19th Century through Today*. New York: Britannica Educational Publishing, 2011.
- Phillips, Gene. *Major Film Directors of the American and British Cinema*. Bethlehem: Lehigh University Press, 1990.
- Richardson, Tony. *The Long-Distance Runner. An Autobiography*. London: Morrow, 1993.
- Street, Sarah. *British National Cinema*. London: Routledge, 2009.
- Barrow, Sarah and John White, eds. *Fifty Key British Films*. London: Routledge, 2008.

⁶ Richardson, *The Long-Distance*, 1993, p. 109.

⁷ Aldgate and Richards. *Best*, 2009, p. 200.

⁸ Burton and Chibnall. *Historical*, 2013, p. 31.

დიდი და პატარა ქალაქები ქართულ კინოში

თამთა თურმანიძე

საკვანძო სიტყვები: ქალაქი კინოში, ურბანული გარემო, არქიტექტურა, მკვდარი ქალაქი

კინოში ასახული ქალაქების ფუნქციის ცვლის პროცესზე დაკვირვება, თავად საზოგადოების განვითარებაზე, კულტურულ, ისტორიულ თუ პოლიტიკურ ცვლილებებზე დაკვირვების ტოლფასია. თითოეული ეპოქა ქალაქის საკუთარ ხატებას ქმნის კინოში.

ქუჩებითა და მოედნებით დასერილი ბუნებრივი ლანდშაფტი, ძველი უბნების სივიწროვე და გარეუბნების მრავალსართულიანობა, მანქანების ძრავებით, მუხრუჭებითა და საყვირებით შექმნილი ურბანული ხმაური, მუდმივი აჩქარების რიტმი, მინებში არეკლილი ღამის განათება, ღია ფანჯრიდან შემთხვევით გაგონილი მუსიკა თუ საუბრის ნაწყვეტები... ყოველივე ეს ქმნის სივრცეს, რომელშიც პერსონაჟები ცხოვრობენ და მოქმედებენ, თავად გარემო კი იქცევა ერთგვარ მთხრობლად, რომელიც გმირების ხასიათის გახსნასა და სიუჟეტის განვითარებაში მონაწილეობს.

როგორც უმბერტო ეკო აღნიშნავდა, „არქიტექტურის შემოთავაზებული შესაძლებლობები: გასვლა, შესვლა, შეჩერება, კიბებზე ასვლა, დაჯდომა, ფანჯრიდან გახედვა, დაყრდნობა და ასე შემდეგ. მხოლოდ მათი ფუნქციები კი არაა, არამედ, უპირველეს ყოვლისა, მათ იმ მნიშვნელობაზე მიგვითითებს, რომლებიც გარკვეული მოქმედებისკენ გვიბიძგებენ“¹ ხელოვნების დარგებს შორის კი, კინემატოგრაფი ვერჯერობით ერთადერთია, რომელსაც ეკოს აღწერილი მოძრაობისა და, ამავე დროს, დაყოვნების, აჩქარებისა თუ რიტმის გადმოცემის საუკეთესო შესაძლებლობა აქვს.

კინემატოგრაფში ქალაქმა დამოუკიდებელი პერსონაჟისა და ამბის მთხრობლის ფუნქცია უკვე 20-იან წლებში, ფორმის მადიებელი ექსპერიმენტატორების „ქალაქურ სიმფონიებში“ შეიძინა.

ძიგა ვერტოვის, ვალტერ რუტმანისა თუ იორის

ივენის ფილმებში მთავარი გმირი სწორედ ქალაქია, თავისი რიტმით, ეკლექტიკითა და მაგიით. ავანგარდული კინოენის დახმარებით, ისინი ცდილობდნენ ჩასწვდომოდნენ და გადმოეცათ თავიანთი თანამედროვე ქალაქის ხასიათი, შეექმნათ მისი პოეტური სახე, მსახიობების ჩართვის და სიუჟეტის განვითარების გარეშე. ქართულ კინოში ქალაქმა საკმაოდ გვიან შეიძინა მთხრობლის ფუნქცია. დიდი ხნის განმავლობაში ჩვენი კინო უპირატესობას სოფელს ანიჭებდა. ფილმიდან ფილმამდე ხდებოდა სოფლის ყოფისა თუ გლეხის ცხოვრების რომანტიზება. სოფელი იყო ხალხური სიბრძნის, ზნეობის, ტრადიციებისა და იუმორის საცავი.

ამის მიზეზი, შესაძლოა, ის გარემოებაც იყოს, რომ ისტორიული ვითარებიდან გამომდინარე, საქართველოში ქალაქური ცხოვრება შედარებით გვიან განვითარდა და ქართულმა ქალაქებმაც შედარებით გვიან შეიძინეს სამრეწველო, სავაჭრო და ინფრასტრუქტურული მახასიათებლები, თავისი კულტურული თუ სოციალური სივრცეებით. ურბანული გარემო უშუალო კავშირშია თავად ქვეყნისა და საზოგადოების განვითარებასთან. ქალაქების იერისა და ფუნქციის ცვლის პროცესზე დაკვირვება თავად საზოგადოებაში მიმდინარე კულტურულ, ისტორიულ თუ პოლიტიკურ ცვლილებებზე დაკვირვების ტოლფასია. ქართულ კინოშიც ქალაქის მნიშვნელობა, აღქმა და ფუნქცია იცვლებოდა ქვეყანაში მიმდინარე პროცესების პარალელურად. თითოეული ეპოქა ქალაქის საკუთარ სახეს ქმნიდა.

1 Ecco, The Absent, 1992, p. 207.

პირველ ქართულ მხატვრულ ფილმში „ქრისტინე“ (1916) ქალაქი საფრთხის შემცველი ადგილია, რომელსაც მთავარი გმირის შთანთქმა და დაღუპვა შეუძლია. სწორედ ქალაქში ირყვება და იკარგება აზნაურისგან შეცდენილი უბრალო გლეხის გოგო ქრისტინე, ისე, რომ ვეღარ ნახულობს გზას შინსაკენ.

ქალაქი, როგორც საკუთარი ფესვებისგან მოწყვეტისა და, შესაბამისად, საკუთარი თავის დაკარგვის საფრთხე - ურბანული სივრცის ამგვარი ინტერპრეტაცია ქართულ კინოში კიდევ არაერთხელ განმეორდება.

მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ საბჭოთა საქართველოში გიგანტური ფაბრიკა-ქარხნების მშენებლობა დაიწყო. ფართოდ გაშლილმა ინდუსტრიალიზაციამ საკმაოდ დიდი როლი ითამაშა ქალაქების განვითარებაში. იზრდებოდა მოსახლეობა, ფართოდებოდა ტერიტორია, იცვლებოდა საქალაქო ცხოვრების სტილი და კულტურა და, რაც მთავარია, გაძლიერდა მიგრაცია სოფლიდან, რადგან ამ გიგანტურ საწარმოებს მუშები სჭირდებოდა. ქალაქი მიზიდულობის ცენტრად იქცა, რომელიც შთანთქავდა სოფლიდან ჩასულ გმირებს და ინდუსტრიალიზაციის ნაწილად აქცევდა.

50-იანი წლების ქართულ კინოშიც მთავარი გმირების სასიყვარულო ურთიერთობები უკვე არა მხოლოდ კოლმეურნეთა სოციალისტური შეჯიბრებების ფონზე ვითარდებოდა, არამედ, კონკრეტული გიგანტური საწარმოების მშენებლობასთან მიმართებაში. ასეთია ნიკოლოზ სანიშვილის „ისინი ჩამოვიდნენ მთიდან“ (1954), თუ შოთა მანაგაძის „საბუდარელი ჭაბუკი“ (1957). პირველ ფილმს ფონად რუსთავის მეტალურგიული ქარხნის, ხოლო მეორეს - ქუთაისის ავტოქარხნის მშენებლობის პროცესი გასდევს.

60-იანელთა ფილმებში, ქალაქმა დაკარგა მხოლოდ ფონის ფუნქცია და დამოუკიდებელ „გმირად“ იქცა, რომელიც, თავისი ხასიათით, ეპოქის სულისკვეთებას გადმოსცემდა.

20-იანი წლების ურბანული პოეტიკის შემქმნელი ავანგარდისტებისაგან განსხვავებით, 60-იანელებს ქალაქის ხმებისა და ხმაურების გადმოცემის შესაძლებლობაც მიეცათ: რადიოტალღის ძეხნაში დაჭერილი ამბები - ხუთწლიანი გეგმის შესრულებისა თუ კოლმეურნეთა თხოვნით გადმოცემული მუსიკალური ნაწარმოებების შესახებ და, მათ შორის, შემთხვევით გაჟღერებული ჯაზური კომპოზიცია, ძველი უბნების

მოკირწყლულ, უსწორმასწორო ქუჩებზე ფეხსაცმლის ქუსლებით შექმნილი რიტმი, მაწვნისა თუ მწვანის გამყიდველების გადაძახილები, ავტობუსებით, მანქანებითა და ხალხით გადატვირთული გამზირები... გმირები ცხოვრობდნენ და მოქმედებდნენ უაღრესად რეალურ და, ამავე დროს, პოეტურ გარემოში. ეკრანზე თითქოს თავად ცხოვრების ნაკადი შეიჭრა, სადაც იგრძნობოდა ზამთრის პირველი სუსხიც, შემოდგომის ფოთლების გროვის სინოტივეც და გაზაფხულზე აყვავებული ნუშის ხეების სურნელიც.

ასეთია ოთარ იოსელიანისა თუ ლანა ლოლობერიძის გმირების ქალაქი და ეს ქალაქი, უმეტეს შემთხვევაში, თბილისია. ქართული კინოს სამოქმედო სივრცეც, ხშირად, დედაქალაქით შემოიფარგლებოდა. მოქმედება ქუთაისში ან ბათუმში შეიძლება იშვიათად განვითარებულიყო. ამის საუკეთესო მაგალითი ელდარ შენგელაიას „არაჩვეულებრივი გამოფენა“ (1967), რომლის ხასიათი ფილმის სცენარის ავტორის, რეზო გაბრიაძის მიერ შექმნილმა ქუთაისმაც განაპირობა. საკუთარი ბავშვობის ქალაქის საუკეთესო მცოდნემ, სწორედ 40-იანი წლების ქუთაისის კოლორიტულ იერში გაზაფხული მსუბუქი იუმორის მიღმა დამალა მთავარი გმირის შეუმდგარობის სევდა. თუმცა, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ გაბრიაძის ბავშვობის ქუთაისის შექმნაში, ბათუმმაც შეიტანა წვლილი, რადგან ფილმის ეპიზოდების ნაწილი სწორედ ზღვისპირა ქალაქშია გადაღებული.

იმავე 60-იანი წლებიდან ასევე აქტიურად ჩნდება გმირების ქალაქიდან გაქცევის თემა. გმირები გარბიან ან ბრუნდებიან სოფელში, სადაც უბრალო ხალხის წიაღში ეძებენ სიმშვიდეს, სიმართლესა და საკუთარ თავს. თუმცა ეს გაქცევა ხშირად იმედგაცრუებით სრულდება. ოთარ იოსელიანის ფილმ „პასტორალის“ (1975) მუსიკოსები სარეპეტიციოდ შესაბამისი იდილიური გარემოსთვის სოფელში ჩადიან, მაგრამ იქაურობა ძალიან შორს არის იდილიისგან. ქალაქელი მუსიკოსებიც და ბრამსის მუსიკაც მეტისმეტად უცხოენი რჩებიან სოფლის მცხოვრებთა უმიზნო და გადარჩენისა თუ გამორჩენისკენ მიმართული ყოველდღიურობისთვის.

მოგვიანებით, უკვე 80-იან წლებში, სიმართლისა და სიმშვიდის ძიებაში, ასევე სოფელში გარბის ტატო კოტეტიშვილის ფილმ „ანემის“ (1987) გმირი. ახალგაზრდა მასწავლებელი ცდილობს გაარღვი-

ოს მის გარშემო არსებული სიყალბის, უზნეობისა და შეზღუდულობის წრე და მთის სოფელს მიაშურებს. მას გულწრფელად სჯერა, რომ ქალაქისგან შორს იპოვის სისუფთავს და გულწრფელობას, შეძლებს სინათლისა და სიკეთის შეტანას სკოლა-ინტერნატის აღსაზრდელთა ცხოვრებაში, მაგრამ მალევე რწმუნდება თავისი ზრახვების ამაოებაში.

თბილისი, რომელიც ქართული კინოსთვის თითქოს ქალაქის საზომია, ნამდვილ საფრთხედ იქცევა 90-იანი წლების ბოლოსა და XXI საუკუნის დასაწყისის ფილმების გმირებისთვის. ღარიბი, ბნელი და გაძარცული, დაკარგული თაობითა და უზნურ-ქუჩური დაპირისპირებებით, გადატანილი ომის ჯერ კიდევ მოუშუშებელი ჭრილობებით, პოლიტიკური დაპირისპირებებითა და რუსთაველზე მუდმივი აქციებით, მოშლილი ინფრასტრუქტურითა და დანაშაულებრივი სამყაროს დომინირებით. სწორედ ასეთია თბილისი ლევან კოლუაშვილის „ქუჩის დღეებსა“ (2010) და ნანა ექვთიმიშვილისა და სიმონ გროსის „გრძელ ნათელ დღეებში“ (2013).

თუმცა, ნამდვილი ქალაქების გარდა, აუცილებლად აღსანიშნავია ავტორთა მიერ გამოგონილი ქალაქები, რომლებიც ამბის განზოგადების შესაძლებლობას ქმნიან. ამავე დროს, ამ ქალაქების პირობითობამ მათ შემქმნელებს, საბჭოთა ცენზურის არსებობის პირობებში, საკუთარი შეხედულებების თავისუფლად გამოხატვის საშუალება მისცა. ასეთია ირაკლი კვიციანი „ქალაქი ანარა“ (1975) და „პერესტროიკის“ მთავარი ფილმის, თენგიზ აბულაძის „მონანიების“ (1984) გარემო, ალევორიებით სავსე განზოგადებული სივრცე. თანამედროვე ქართულ კინოში ხშირად ჩნდება დაცარიელებული და უფუნქციოდ დარჩენილი პატარა ქალაქების ერთფეროვანი ცხოვრების თემა.

ლიტერატურის მკვლევარი მარიამ კორინთელი სადისერტაციო ნაშრომში „ქალაქი თანამედროვე ქართულ პროზაში“ წერს: „დედაქალაქსა და რეგიონებში მცხოვრები პერსონაჟების პრობლემატიკა, მათი სახეები რადიკალურად განსხვავდება ერთმანეთისგან და ტერიტორიული ნიშნით ერთიანდება. თუკი დედაქალაქის მცხოვრებ პერსონაჟს თანამედროვე

ტექნოლოგიური და კონსუმერული ეპოქა, იდენტობის კრიზისი, გაუცხოება და ეგზისტენციალური პრობლემები აწუხებს, ქართველი რეგიონელი პერსონაჟი ცდილობს, თავი ფიზიკურად გადაირჩინოს და უიმედობას, „ვეებერთელა მოწყენილობასა“ და აპათიას გაუმკლავდეს“.²

იგივე მოსაზრება შეიძლება გავრცელდეს კინოზეც. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ პატარა ქალაქებისა და მათი მცხოვრებლების პრობლემატიკა თანამედროვე ქართულ კინოში, წინა წლებთან შედარებით, გაცილებით უფრო მეტად არის წარმოდგენილი.

ამის ერთ-ერთი საინტერესო მაგალითია გაბრიელ რაზმაძის ფილმი „შავი თუთა“ (2012), რომელშიც სწორედ უიმედობისა და განწირულობის ის ატმოსფეროა, რომელსაც პატარა ქართული ქალაქები დაცარიელებამდე მიჰყავს და, პრაქტიკულად, ქალაქ-ფანტომებად აქცევს.

ფილმის მოქმედების ადგილი ჭიათურაა, მთავარი გმირი კი, ახალგაზრდა ბიჭი, რომელიც თვითმფრინავების აგებასა და შესაბამისად, გაქცევაზე, წინასწარ განსაზღვრული ბედისწერისგან თავის დახსნაზე ოცნებობს. მაგრამ ქალაქში, სადაც მხოლოდ იმიტომ ჩადიან, რომ ძველი სახლიდან საჭირო ნივთები წამოიღონ და გასაყიდად მოამზადონ, მეოცნებე გმირს ვერც რიჩარდ ბახის „თოლია ჯონათან ლივინგსტონი“ შველის და ვერც მემობელ ლამაზ გოგონასთან საუბრები. ის იძულებულია, მამის მსგავსად, მაღაროში დაიწყოს მუშაობა.

ასევე ჭიათურაში ვითარდება ვახო ჯაჯანიძის ფილმის „გამოსვლა“ (2016) მოქმედება, რომლის იდეაც უკვე სათაურშივე იკვეთება - გამოსვლა, თავის დაღწევა, გათავისუფლება. ეს ორი დის და მათი მოსაწყენი, ერთგვაროვანი ყოფის ისტორიაა, რომელთათვისაც სიხარული მხოლოდ კედლებზე გაკრულ ძველ სურათებზე არსებობს.

კრიტიკოსი დავით ბუხრიკიძე წერს: „ერთ დროს საბჭოთა საქართველოს სამრეწველო სიამაყე და მარგანეცის საბადოთი მდიდარი ჭიათურა, კინემატოგრაფისტებმა დღეს „მკვდარი ქალაქის“ მეტაფორად აქციეს“.³

მართლაც, ამ ფილმებში, ჭიათურა, თითქოს იმ

2 კორინთელი, ქალაქი, 2020.

3 ბუხრიკიძე, წვიმის, 2017.

პატარა ქართული ქალაქების კრებისთი სახეა, რომელთა მცხოვრებლების მთავარი მიზანი გაქცევაა. კინოეკრანზე ასახული ეს პატარა ქალაქები რაღაც ჯადოსნურ წრეს ქმნიან, რომელთა შიგნითაც საკუთარი, გარე სამყაროსგან განსხვავებული შენელებული და მოსაწყენი დრო მიედინება. ასეთი განწყობის შექმნაში დიდ როლს თავად ქალაქის ლანდშაფტი თამაშობს, რომელიც ფილმის „შავი თუთა“ პირველივე კადრში, გუბეში ირეკლება, ოდესღაც მალაროელებისთვის აშენებული, ახლა კი გამოშიგნული და მიტოვებული შენობების სახით. ასევე განსაკუთრებულ როლს თამაშობს ჭიათურის მთავარი ღირსშესანიშნაობა - უზარმაზარ და ულამაზეს ხევზე გადაჭიმული საბაგრო გზა, რომელსაც განათების, ამინდისა თუ წელიწადის დროების ცვლილების შესაბამისად, სრულიად განსხვავებული ემოციების გამოწვევა შეუძლია.

„შავ თუთაში“ ბაფხულის სიმწვანეში ჩაფლული

ხევის თავზე მოფარფატე თვითმფრინავი თავისუფლების განცდას ბადებს. ვახო ჯაჯანიძის ფილმში კი, ზამთრის პირის ბინდში, აუჩქარებლად მოძრავი საბაგრო კაბინა, მასში მსხდომი მდუმარე ადამიანებით, სწორედ იმ აუტანელი ერთფეროვნების, მოწყენილობისა თუ მარტობის გრძნობას იწვევს, რომლის გამოც ცარიელდება ეს დასახლებები.

ქალაქი ცოცხალი ორგანიზმია, რომელიც ვითარდება და იცვლება, დროის მსვლელობასთან ერთად. კინო კი, ის ყველაზე მგრძობიარე მედიუმი, რომელსაც ამ ცვლილებების საუკეთესოდ გადმოცემა შეუძლია. ამიტომაც წლების განმავლობაში იცვლებოდა ქართულ კინოში ასახული დიდი თუ პატარა ქალაქების როლი და ფუნქცია. უბრალო ფონიდან ქალაქი ნელ-ნელა იქცა სამოქმედო არეალად, მხატვრულ სივრცედ, რომლის იერსახეში აირეკლება პერსონაჟების განწყობა და სიუჟეტის განვითარება.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ბუხრიკიძე დ., წვიმის დღეები, ლიბერალი, 2017. <https://liberali.ge/articles/view/28348/salome.ge> 29.07.2024
- Ecco, Umberto. The Absent Structure. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- კორინთელი მ., ქალაქი თანამედროვე ქართულ პროზაში, სადისერტაციო ნაშრომი, 2020. https://bsu.edu.ge/text_files/ge_file_14343_1.pdf 29.07.2024.

TOWNS AND CITIES IN GEORGIAN CINEMA

Tamta Turmanidze

Keywords: *city in cinema, urban environment, architecture, dead city*

Observing how the functions of towns and cities depicted in films evolve is akin to witnessing the evolution of society as a whole, encompassing changes in culture, history, and politics. In Georgian cinema, every era creates its unique portrayal of the city.

The natural landscape crisscrossed with streets and squares, the narrowness of the old districts and multi-story suburbs, the urban noise created by car engines, brakes and horns, the rhythm of constant acceleration, the night lights reflected in the glass, the music heard randomly from an open window or snippets of conversation... all this creates a space where characters live and act, and the environment itself becomes a kind of narrator that takes part in the unfolding of the essence of characters and the development of a plot.

As Umberto Eco noted, “The possibilities offered by architecture: exiting, entering, halting, going up stairs, sitting down, looking out the window, leaning on it, and so on, do not lie only in their functions, but, first of all, they point us to their meaning, which prompts us to a certain action”.¹ Cinema is still the only artistic medium among other branches of art that has the best capacity of capturing and conveying at the same time the movement and the delay, the acceleration and the rhythm that Eco describes.

In the urban symphonies of form-seeking experimenters, the city began to take on the role of a sort of independent character and storyteller as early as in the 1920s cinema. The city, with its rhythm, eclecticism, and magic, is the primary character in the films of Dziga Vertov, Walter Ruttmann, and Joris Ivens. They attempted to portray the character of their contemporary metropolis and its poetic image without the involvement of actors, and the development of the story by utilizing the avant-garde film language.

The city took on the role of a narrator in Georgian cinema fairly late. The village was given primacy in our films for a very long time. Rural existence or peasant

life was romanticized in movie after movie. The village housed a wealth of folk wisdom, morality, traditions and humor.

Perhaps this is because, given the historical context, urban life in Georgia developed rather late, and Georgian cities also gained their distinct industrial, commercial, and communal characteristics, as well as their cultural and social domains, relatively slow.

The development of the urban environment is closely related to the growth of the nation and society. Observing how cities change in terms of looks and functionality, is akin to seeing how society develops with regard to cultural, historical, or political shifts.

The meaning, perception, and function of the city evolved in tandem with the nation’s ongoing processes in the Georgian cinema, where every era produced its own picture of a town.

The city is portrayed as somewhat of a deadly dangerous location that has the power to absorb and destroy the main character in the first Georgian feature film, *Kristine* (1916). In the Georgian cinema, this sense of peril in the city’s interpretation recurs frequently. The risk of losing one’s self in the city is of being cut off from one’s roots and origins.

After World War II, the construction of gigantic factories commenced in the then Soviet Republic of Georgia. Widespread industrial revival played a large role in the development of cities: the population increased, the land area expanded, the style and culture of urban life changed, and, most importantly, the migration from the countryside intensified, since these giant enterprises required labor.

The city turned into a sort of attraction center, ab-

¹ Ecco, *The Absent*, 1992. p. 207.

sorbing the characters from the countryside, drawn to the city, and integrating them into the industrialization, making them as part of the process. The development of the major characters' romantic relationships in the Georgian cinema of the 1950s took place not only against the backdrop of socialist competitions among collective farms but also in connection with the establishment of particular large-scale enterprises. Examples of these are *They Came from the Mountain* by Nikoloz Sanishvili (1954) and *Youth from Sabudara* by Shota Managadze (1957).

Only in the films from the 1960s did the city stop serving as a background and start acting as an autonomous hero conveying the spirit of the time. The city reverberated with a thousand noises in the films of the 1960s: the news overheard on the radio regarding a 5-year plan's implementation, or the music pieces played at the residents' request, including a jazz composition played at random; the rhythm produced by the heels of shoes on the ancient, uneven streets of the old districts; the shouts of matsoni² and herb vendors, buses, and avenues thronged with cars and people.

Characters lived and acted in a very real and at the same time poetic environment, as if the flow of life itself entered the screen, where you can feel the first winter frost and the light of the blooming almond trees in the spring, the taste of Laghidze waters and the smell of freshly baked bread in the early morning bakery. This is the city that most of the Otar Ioseliani or Lana Ghogoberidze characters are set in, and this city is Tbilisi. The action in Georgian cinema was mostly confined to the capital. It was rare that the action could happen in Batumi or Kutaisi. Eldar Shengelaia's *Extraordinary Exhibition* (1967) was the finest illustration of the latter. Screenwriter Rezo Gabriadze's vibrant and colorful depiction of Kutaisi was largely responsible for the film's lighthearted vibe, though it should be mentioned that Batumi also contributed to the construction of the Kutaisi of Gabriadze's childhood.

A recurring subject from the same 1960s is characters making their way out of the city, escaping the urban set. The heroes flee or make their way back to the village, where they seek solace, the truth, and themselves, in the bosom of common folk. Despite the fact that most of the

time this escape ends in bitter disappointment, neither Giorgi Shengelaia's hero in *Alaverdoba* (1962) perceive the purity and simplicity of traditions, nor Otar Ioseliani's musicians in *Pastoral* (1975) find an idyllic environment suitable for rehearsals in the village.

Eventually, in the early 1980s, the protagonist of Tato Kotetishvili's 1987 film *Anemia* similarly makes his way to the village in pursuit of peace and the truth. A young teacher hurries to the mountain village in an attempt to break through the circle of immorality, fakery, and limitation surrounding him, but he quickly comes to the conclusion that he will not find the truth there either.

The city of Tbilisi, the urban barometer for Georgian cinema, emerges as a genuine threat to the protagonists of films from the late 1990s and early 2000s. With a generation lost, neighborhood and street fights, unhealed war scars, political unrest, ongoing protests on Rustaveli Avenue, damaged infrastructure, and the dominance of the criminal underworld, the area is impoverished, dark, and robbed. This is what Tbilisi is like depicted similarly both in Levan Koghuashvili's *Street Days* (2010) and Nana Ekvimishvili and Steven Gross's *Long Bright Days* (2013).

However, apart from actual cities, it's important to acknowledge the fictional ones the authors created, which allow the story to be broadly applied while also giving the creators the freedom to openly express their opinions due to the cities' conditionality. This is the generalized place rich in allegories that serves as the scene for both Irakli Kvirikadze's *City of Anara* (1975), and the principal Perestroika era film, Tengiz Abuladze's *Repentance* (1984).

The issue of the monotonous existence in abandoned and dysfunctional towns frequently arises in contemporary Georgian films.

As Mariam Korinteli, a literary scholar, observes in her dissertation *The City in Modern Georgian Prose*: "The issues and the faces of the characters that live in the capital city and its surrounding regions are drastically different from one another yet are connected by territorial markers. Whereas the character in the capital city struggles with identity crises, alienation, and existential issues related to the contemporary technological and consumer society, the provincial character from Georgia

2 Matsoni, Georgian national yogurt.

seeks to physically save themselves and copes with pessimism, great ennui, and apathy”.³

The same viewpoint may also be applied to the film industry. The theme of small towns and their residents is considerably more prevalent in contemporary Georgian cinema; it should be highlighted. One of the more intriguing examples in this regard is the Gabriel Razmadze-directed movie *Black Mulberry* (2012), which portrays a mood of despair and doom that brings small Georgian towns to the point of being empty, and nearly converts them into ghost towns.

The primary character of the movie is a boy who dreams to build an airplane and fly it in order to break away from a predetermined destiny. The action takes place in the town of Chiatura. But in the town, where they arrive only to take the necessary things from the old house and prepare it for sale, the dreamy hero of the film cannot be helped by Richard Bach’s Jonathan Livingston Seagull, he cannot talk to the beautiful girl next door either, and he is compelled to start working in the mine like his father.

The action of Vakho Jajanidze’s film *Exodus* (2016) also takes place in Chiatura. Its concept can be seen in the title itself—exodus: exit, escape, liberation. This is a tale of two sisters and their dull routine, where the sole source of joy exists only in the old pictures on the walls. According to critic Davit Bukhrikidze: “Chiatura, the once industrial pride of Soviet Georgia, the town rich in manganese deposits, have been transformed into the dead

city metaphor by filmmakers”.⁴ Indeed, in these films, Chiatura is represented as a cumulative image of the small Georgian towns, whose inhabitants’ main goal is nothing but to escape.

The movie screen portrays these little settlements as a sort of enchanted circle, inside which their own time, slowed and tedious, moves monotonously, so distinct from the outside world. This mood is greatly influenced by the city’s terrain, reflected in the puddle, as it appears in the opening scene of the movie *Black Mulberry*, and is made up of the abandoned structures, formerly intended for miners. The central feature of Chiatura, a cable way across a vast and breathtaking gorge, plays a unique function in both movies. Depending on the season, lighting, and weather, the way can arouse quite diverse feelings.

A sensation of freedom is evoked in *Black Mulberry* by a plane hovering over a valley concealed by summertime foliage. And the slowly rolling cable car in Vakho Jajanidze’s film depicts the dusk on the verge of winter, and the silent people inside it alludes to the monotony, loneliness, and boredom that lead to the abandonment of these little towns.

A city is a living organism, and like any other, it grows and changes with time. its architecture, spatial resolution, character and environment—all have a significant impact on the perception of the city and on its residents. Cinema is the most sensitive medium that can best communicate these changes.

REFERENCES:

- ბუხრიკიძე დ., წვიმის დღეები, ლიბერალი, 2017. <https://liberali.ge/articles/view/28348/salome.ge> 29.07.2024
- Ecco, Umberto. *The Absent Structure*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- კორინთელი მ., ქალაქი თანამედროვე ქართულ პროზაში, სადისერტაციო ნაშრომი, 2020. https://bsu.edu.ge/text_files/ge_file_14343_1.pdf 29.07.2024.

³ კორინთელი, ქალაქი, 2020.

⁴ ბუხრიკიძე, წვიმის, 2017.

ბელარუსული სპეციალიზებული კინოჟურნალი „ეკრანებზე“, როგორც კულტურული ფენომენი

ლუდმილა საენკოვა-მელნიცაია

საკვანძო სიტყვები: ბელარუსული კინოკრიტიკა, ჟურნალი „ეკრანებზე“, კინოკრიტიკის ისტორია, მედიასტრატეგია

კინოკრიტიკის ფენომენის განმსაზღვრელი ფაქტორები, რომლებიც გაშლილია მრავალ დონეზე, განაპირობებს არა მხოლოდ ამ დარგის წარმოშობასა და განვითარებას (რაც, რასაკვირველია, დაკავშირებულია კინემატოგრაფის გამოგონებასთან), არამედ მის ავტონომიასაც, როგორც უნივერსალურ ობიექტს საკუთარი საგნობრივი სპეციფიკურობით.

ბელარუსული კინოკრიტიკის ფორმირება დაიწყო მე-19 საუკუნის ბოლოს, ქალაქების კინოეკრანებზე იმპორტული ფილმების ჩვენებასთან ერთად. მე-20 საუკუნეში ეროვნული მედიის ფარგლებში განისაზღვრა კინოკრიტიკის ჟანრის ძირითადი პრიორიტეტები და ღირებულების შეფასების პრინციპები, ასევე მისი ონტოლოგიურ-საკომუნიკაციო საფუძვლები და შემეცნებით-კულტურული რესურსები, ჩამოყალიბდა მედიის სტრატეგიები, დაიწყო მედიის საგანმანათლებლო პოტენციალის ათვისება, გაცხადდა ავტორთა მიდგომები მედიის წიაღში მსოფლიო და ეროვნული კინემატოგრაფიის ასახვისადმი, რაც კინოკრიტიკის ბელარუსული სკოლის ინსტიტუციონალიზაციის ფაქტის განხილვის საფუძველს იძლევა. კინომცოდნეობის განვითარებამ წვლილი შეიტანა ბელარუსული კინომცოდნეობის ჩამოყალიბებაში დამოუკიდებელ სამეცნიერო დარგად, რომელიც მოიცავს კინოს, როგორც ხელოვნების დარგის, შესახებ ისტორიული და თეორიული ცოდნის შესწავლას და სისტემატიზაციას. კინოკრიტიკა, რომელიც ბელარუსული ჟურნალისტიკის განუყოფელ ნაწილს წარმოადგენს, ხელს უწყობს მედიაში კულტურული პროცესების წახალისებას.

კინოჟურნალი „ეკრანებზე“ წარმოადგენს მასმედიის ერთ-ერთ პირველ საშუალებას, რომლის ფარგლებშიც მოხდა კინოკრიტიკის ფორმალიზება შემოქმედებითი საქმიანობის განსაკუთრებული ფორმის სახით. ეს ფორმა კონცენტრირებული იყო აუდიტორიის მხატვრულ და ესთეტიკურ მოთხოვნილებებზე, ასევე კინოწარმოების პროცესში ჩართულთა პროფესიულ და შემოქმედებით მოთხოვნილებებზე.

კინოკრიტიკის ფენომენის განმსაზღვრელი ფაქტორები, რომლებიც გაშლილია მრავალ დონეზე, განაპირობებს არა მხოლოდ ამ დარგის წარმოშობასა და განვითარებას (რაც, რასაკვირველია, დაკავშირებულია კინემატოგრაფის გამოგონებასთან), არამედ მის ავტონომიასაც, როგორც უნივერსალურ ობიექტს საკუთარი საგნობრივი სპეციფიკურობით.

ბელარუსული კინოკრიტიკის ფორმირება დაიწყო მე-19 საუკუნის ბოლოს, ქალაქების კინოეკრანებზე იმპორტული ფილმების ჩვენებასთან ერთად. მე-20 საუკუნეში ეროვნული მედიის ფარგლებში განისაზღვრა კინოკრიტიკის ჟანრის ძირითადი პრიორიტეტები და ღირებულების შეფასების პრინციპები, ასევე მისი ონტოლოგიურ-საკომუნიკაციო საფუძვლები და შემეცნებით-კულტურული რესურსები, ჩამოყალიბდა მედიის სტრატეგიები, დაიწყო მედიის საგანმანათლებლო პოტენციალის ათვისება, გაცხადდა ავტორთა მიდგომები მედიის წიაღში მსოფლიო და ეროვნული კინემატოგრაფიის ასახვისადმი, რაც კინოკრიტიკის ბელარუსული სკოლის ინსტიტუციონალიზაციის ფაქტის განხილვის საფუძველს იძლევა. კინომცოდნეობის განვითარებამ წვლილი შეიტანა ბელარუსული კინომცოდნეობის ჩამოყალიბებაში დამოუკიდებელ სამეცნიერო დარგად, რომელიც მოიცავს კინოს, როგორც ხელოვნების დარგის, შესახებ

რიტეტები და ღირებულების შეფასების პრინციპები, ასევე მისი ონტოლოგიურ-საკომუნიკაციო საფუძვლები და შემეცნებით-კულტურული რესურსები, ჩამოყალიბდა მედიის სტრატეგიები, დაიწყო მედიის საგანმანათლებლო პოტენციალის ათვისება, გაცხადდა ავტორთა მიდგომები მედიის წიაღში მსოფლიო და ეროვნული კინემატოგრაფიის ასახვისადმი, რაც კინოკრიტიკის ბელარუსული სკოლის ინსტიტუციონალიზაციის ფაქტის განხილვის საფუძველს იძლევა. კინომცოდნეობის განვითარებამ წვლილი შეიტანა ბელარუსული კინომცოდნეობის ჩამოყალიბებაში დამოუკიდებელ სამეცნიერო დარგად, რომელიც მოიცავს კინოს, როგორც ხელოვნების დარგის, შესახებ

ისტორიული და თეორიული ცოდნის შესწავლას და სისტემატიზაციას. კინოკრიტიკა, რომელიც ბელარუსული ჟურნალისტიკის განუყოფელ ნაწილს წარმოადგენს, ხელს უწყობს მედიაში კულტურული პროცესების წახალისებას, რაც ძალიან მნიშვნელოვანია ინფორმაციის ჭარბი ოდენობის, სულიერი ღირებულებებისა და იდეალების მონეტიზაციის პირობებისთვის.

კინოჟურნალი „ეკრანებზე“ წარმოადგენს მასმედიის ერთ-ერთ პირველ საშუალებას, რომლის ფარგლებშიც მოხდა კინოკრიტიკის ფორმალიზება შემოქმედებითი საქმიანობის განსაკუთრებული ფორმის სახით. ეს ფორმა კონცენტრირებული იყო აუდიტორიის მხატვრულ და ესთეტიკურ მოთხოვნილებებზე, ასევე კინოწარმოების პროცესში ჩართულთა პროფესიულ და შემოქმედებით მოთხოვნილებებზე. ჟურნალის ისტორია იწყება 1957 წელს პატარა საინფორმაციო ფურცლით „ბელარუსის კინოეკრანებზე“, რომელსაც გამოსცემდა ბელარუსის კულტურის სამინისტროს კინემატოგრაფიისა და კინოს გავრცელების მთავარი სამმართველო. იგი ჩაფიქრებული იყო, როგორც სარეკლამო და საინფორმაციო გამოცემა, რომელშიც განთავსდებოდა განცხადებები კინოთეატრების რეპერტუარების შესახებ, რის მთავარ მიზანს წარმოადგენდა მოსახლეობის სისტემატურად ინფორმირება ახალი კინოფილმების შესახებ. არსებითად, კინოს დისტრიბუციის საინფორმაციო ფურცელი „ბელარუსის კინოეკრანებზე“, მიუხედავად მცირე ზომისა და ამკარად სარეკლამო ხასიათისა, იქცა პირველ სპეციალიზებულ გამოცემად, რომელიც გახლდათ არა მხოლოდ „აზრობრივი პროდუქციის ცენტრი“ ინფორმაციის მოძიების მხრივ, არამედ ასევე საბჭოთა პერიოდში პირველი ბელარუსული სარეკლამო პროექტი. გამოცემის შინაარსობრივ ბირთვს შეადგენდა ახალი ფილმების რეკლამა სხვადასხვა ფორმით: აბსტრაქციის ჟანრში შესრულებული ფილმის დეტალური აფიშები, ასევე მოკლე ინფორმაცია კინოს დისტრიბუციის თანამშრომელთათვის. გამოცემის მნიშვნელოვან კომპონენტს წარმოადგენდა ვიზუალური ასპექტი: ცნობილი მსახიობების ფოტოები და კადრები ფილმებიდან. არანაკლებ მნიშვნელოვანი იყო თავად ჟურნალისტური მასალაც. გამოცემაში თავმოყრილი იყო ორი ურთიერთდაკავში-

რებული შინაარსობრივი ელემენტი: ჟურნალისტიკა და რეკლამა, რომლებსაც, ბუნებრივია, ერთმანეთზე გავლენა ჰქონდათ. როგორც ცნობილია, მედიის კონცენტრირება სარეკლამო შინაარსზე ქმნის ხელსაყრელ პირობებს გამოცემების ეკონომიკური განვითარებისთვის.¹ მიუხედავად ამისა, საბჭოთა წლებში ფილმების რეკლამამ გავლენა იქონია არა იმდენად გამოცემის ფინანსურ სტაბილურობაზე, როგორც კინოთეატრების შემოსავლებზე, რადგან ასეთი რეკლამის შედეგად წახალისებული იყო მკითხველთა შესაბამისი არჩევანი. 1960-იანი წლების ბოლოსთვის გამოცემის ტირაჟმა რეკორდულ მაჩვენებელს - 500 ათასს მიაღწია.

1980-იან წლებში გამოცემა გარდაიქმნა სარეკლამო გაზეთად „მინსკის კინოს ყოველკვირეული“, რომელშიც შენარჩუნებული იყო იგივე ფუნქციები, თუმცა განსხვავებულ ფორმატში. გაზეთის წყალობით შესაძლებელი გახდა ანონსის/განცხადებების და რეპერტუარის განრიგის დივერსიფიკაცია, რასაც ერთვოდა ავტორთა ტექსტები ინტერვიუების, სკეტჩების და მცირე ზომის რეცენზიების სახით. როგორც კინოს შესახებ პირველმა სპეციალიზებულმა გამოცემამ, ყოველკვირეულმა „მინსკის კინოს ყოველკვირეული“, ერთი მხრივ, განაგრძო საბჭოთა კინოს დისტრიბუციის სისტემაში ესოდენ მოთხოვნილი რეკლამის მიმართულება და, მეორე მხრივ, თავადვე განავითარა კინოკრიტიკის სფერო. „მინსკის კინოს ყოველკვირეული“ არის პირველი გამოცემა კინოს შესახებ, რომელიც კორპორაციული სტატუსით შეიძლება განვიხილოთ. შემთხვევითი არაა, რომ 1996 წელს „მინსკის კინოს ყოველკვირეულის“ ბაზაზე დაარსდა სპეციალიზებული ჟურნალი „ეკრანებზე“, რომლის პრაქტიკა მედიის სფეროში ამ ეტაპზე წარმოადგენს ინფორმაციის წყაროს, ბელარუსული და უცხოური კინოს კულტურისა და რეკლამის ანალიზის საშუალების და ეროვნული კინოინდუსტრიის პროდუქციის რეკლამირების სინთეზს. სახელწოდების ცვლილება მიუთითებს თემატური შინაარსის გაფართოებასა და საეკრანო კულტურის პარამეტრების ტრანსფორმაციაზე. სახეცვლილ გამოცემაში აქცენტი გაკეთდა საეკრანო კულტურის წარმოჩენაზე, რომელიც თანამედროვე სოციოკულტურული სივრცის მნიშვნელოვანი ნაწილია.

1 Albarran, Media, 2002, p. 250.

მართალია, ჟურნალის დევიზია „კინო ყველასთვის, კინო რჩეულთათვის, რჩეული კინოს შესახებ“, გამოცემის გვერდებზე ასევე ქვეყნდება ტექსტები ტელევიზიის, კომპიუტერული ტექნოლოგიებისა და თანამედროვე ფოტოგრაფიის შესაძლებლობების შესახებ. არსებობის უნიკალურობის შენარჩუნებული მახასიათებელი განაპირობებს შინაარსობრივი მიმართულებების მრავალწახნაგოვან ხასიათს და ფორმალური მახასიათებლების მრავალფეროვნებას.²

ჟურნალი „ეკრანებზე“, რომელიც იმთავითვე იყო ორიენტირებული კინოს რეკლამირებასა და პოპულარიზაციაზე, დღემდე ერთგულია თავისი კონცეფციისა. ბეჭდური მედიისთვის ყველაზე რთულ პერიოდებშიც კი ჟურნალი განაგრძობდა ადგილობრივი, უცხოური, პოპულარული, ელიტარული და კლასიკური კინოს სფეროს, ასევე სხვადასხვა პრემიერის, კონკურსისა თუ ფესტივალის გაშუქებას. ჟურნალი იდგა მინსკის საერთაშორისო კინოფესტივალ „ლისტაპადის“ სათავეებთან და გვევლინება, როგორც ქვეყნის კინოს სფეროს ყველაზე მნიშვნელოვანი ფორუმის ჟამთააღმწერელი. არსებითად, ჟურნალი ეხმიანება ყველა მნიშვნელოვან მოვლენას კინოს სფეროში როგორც ქვეყანაში, ისე საზღვარგარეთ, თუმცა აქცენტი, პირველ რიგში, აუცილებლად კეთდება ბელარუსულ კინემატოგრაფზე. ჟურნალის „ეკრანებზე“ შინაარსობრივ მხარეს გამოარჩევს კინოკრიტიკის და პოპულარული ჟანრების ჰარმონიული კომბინაცია, ფოტომა-

სალის სიუხვე და ექსკლუზიური ინტერვიუები კინოს სამყაროს ავტორიტეტულ ფიგურებთან. პლატფორმა საკუთარი აზრის დასაფიქსირებლად ღიაა როგორც აღიარებული კინემატოგრაფისტებისთვის, ისე სტუდენტებისთვის, ანუ კინოს სფეროს მოღვაწეთა „მომავალი“ თაობისთვის.

„ეკრანებზე“ არის ეროვნული კინოსტუდიის - „ბელარუსფილმის“ სანდო საინფორმაციო პარტნიორი. მკითხველისთვის განსაკუთრებით საინტერესოა ჟურნალის, კინოსტუდიისა და ბელარუსის კინემატოგრაფისტთა კავშირის ერთობლივი საქმიანობა, კონკრეტულად კი სპეციალური ნომრები, რომლებიც ეძღვნება კინოსტუდია „ბელარუსფილმის“ პრემიერებს, ეროვნული კინემატოგრაფიის ოსტატებს და თემატურ კინემატოგრაფიულ კალენდრებს. გამოცემაში იდეალურადაა შეხამებული როგორც მასობრივი მკითხველისთვის, ისე კინოს სფეროს პროფესიონალებისთვის განკუთვნილი ინფორმაცია, ასევე როგორც გართობის ინდუსტრიის, ისე კულტურულ-საგანმანათლებლო გამოცემის ფუნქციები, ვიზუალურად მჭახე და კორპორაციული საზოგადოებისთვის განკუთვნილი სპეციალიზებული ხასიათი. საკუთარი ისტორიის მქონე ჟურნალმა „ეკრანებზე“ გაუძლო დროის გამოცდას და დღესაც გვევლინება, როგორც წამყვანი გამოცემა კინოს სფეროს შესახებ, რომელშიც ასახულია როგორც ეროვნული, ისე მსოფლიო საეკრანო ხელოვნება.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Albarran A., Media Economics: Understanding Markets, Industries, and Concepts, New Jersey, 2002.
- Sayenkova-Melnitskaya L., Belarusian Film Criticism of the 20th-21st Centuries: From First Announcements in Print to Hybrid Genres on the Internet, Minsk, 2020.

2 Sayenkova-Melnitskaya, Belarusian, 2020, p. 25.

BELARUSIAN SPECIALIZED FILM MAGAZINE “ON SCREENS” AS A CULTURAL PHENOMENON

Ludmila Sayenkova-Melnitskaya

Keywords: *Belarusian film criticism, "On Screens" magazine, history of film criticism, media strategy*

The phenomenon of film criticism, due to multilevel determinants, predetermined not only its genesis and development (which, of course, is associated with the invention of cinema), but also its autonomy as a multifunctional object with its own subject specificity.

The formation of film criticism in Belarusian journalism began simultaneously with the display of the first imported films on the screens of city cinemas at the end of the 19th century. In the twentieth century, there were formed the main genre priorities and value-assessment principles of the art of film criticism in the national media, there were determined its ontological-communicative foundations and cognitive-cultural resources, its media strategies were formed, its media educational potential was realized, author's approaches to the representation of world and domestic cinema in the media environment were manifested, which allows us to talk about the institutionalization of the Belarusian school of film criticism. The development of film criticism contributed to the formation of Belarusian cinema studies as an independent sphere of scientific activity, involving the study and systematization of historical and theoretical knowledge about cinema as an art form. Film criticism, being an integral part of Belarusian journalism, activates cultural processes in the media, which is extremely important in the conditions of an overabundance of information, monetization of spiritual values and ideals.

One of the first mass media in Belarus, where film criticism was formalized as a special kind of creative activity, focused on the artistic and aesthetic needs of the audience and the professional and creative needs of film production participants in a qualified assessment, is the film magazine “On Screens”.

The phenomenon of film criticism, due to multilevel determinants, predetermined not only its genesis and development (which, of course, is associated with the invention of cinema), but also its autonomy as a multifunctional object with its own subject specificity.

The formation of film criticism in Belarusian journalism began simultaneously with the display of the first imported films on the screens of city cinemas at the end of the 19th century. In the twentieth century, there were formed the main genre priorities and value-assessment principles of the art of film criticism in the national media, there were determined its ontological-communicative foundations and cognitive-cultural resources, its media strategies were formed, its media educational potential was realized, author's approaches to the representation of world and domestic cinema in the media environment were manifested, which allows us to talk about the institutionalization of the Belarusian school of

film criticism. The development of film criticism contributed to the formation of Belarusian cinema studies as an independent sphere of scientific activity, involving the study and systematization of historical and theoretical knowledge about cinema as an art form. Film criticism, being an integral part of Belarusian journalism, activates cultural processes in the media, which is extremely important in the conditions of an overabundance of information, monetization of spiritual values and ideals.

One of the first mass media in Belarus, where film criticism was formalized as a special kind of creative activity, focused on the artistic and aesthetic needs of the audience and the professional and creative needs of film production participants in a qualified assessment, is the film magazine “On Screens”. The magazine began its history in 1957 with a small bulletin “On the screens of Belarus”, which was the body of the Main Directorate of Cinematography and Film Distribution of the Ministry

of Culture of Belarus. It was conceived as an advertising and information publication for the announcement of a cinema repertoire, the main purpose of which was to systematically inform people about new films. In fact, the film distribution bulletin “On the screens of Belarus”, despite the small volume and frankly advertising nature, became the first specialized publication, which was not only the “center of semantic production” for finding information, but also the first Belarusian advertising project of the Soviet era. The content basis of the publication was the advertising of new films in different forms: a detailed movie poster, composed of short, unnamed publications in the genre of abstracts; background information intended for film distribution workers. An important component of the publication was the visual part—photos of famous actors and shots from films. No less important was the journalistic content itself. The publication began to ensure the interaction of two different content elements—journalistic and advertising ones, which could not but influenced each other. The demand for journalistic content led to the promotion of advertising appeal. As it is known, the focus of the media on advertising content creates favorable conditions for the economic development of publications¹. However, in the Soviet years, the advertising presentation of films affected not so much the financial stability of the publication as the financial statements of cinemas, since it stimulated the choice of readers. The circulation of the publication by the end of the 60s was record-breaking—500 thousand copies per month.

In the 1980s, the publication was transformed into an advertising newspaper Minsk Film Week, retaining the same functions, but in a different format. The newspaper got an opportunity to diversify announcements and repertoire tables with author’s texts in the genres of interviews, sketches and mini-reviews. The weekly newspaper Minsk Film Week, which became the successor of the first specialized film publication, on the one hand, continued the advertising direction that was in demand in the Soviet film distribution system, on the other hand, it developed film criticism itself. Minsk Film Week is the first film edition that is defined as corporate. It is no coincidence that in 1996, on the basis of the news-

paper Minsk Film Week, there appeared a specialized magazine “On Screens”, the media practice of which at the present stage represents a synthesis of information representation, analytical comprehension of Belarusian, foreign film culture and advertising and commercial promotion of the products of the national film industry. The changed name indicated the expansion of thematic content and the transformation of typological parameters. In the modified edition, the emphasis was placed on the presentation of screen culture as a significant part of the modern socio-cultural space. Although the magazine follows the stated slogan “Cinema for all, cinema for the distinguished, the distinguished—about cinema”, the pages of the publication publish texts about television, computer technology, and the possibilities of modern photography. The preserved feature of the uniqueness of existence predetermined the multi-vector content directions and the variety of formal features².

Since the very beginning, focused on the promotion and popularization of cinema, the magazine “On Screens” has never deviated from its concept. In the most difficult times for print media, the magazine continued to cover cinema — domestic, foreign, popular, elite, classics and premieres, competitions and festivals. The magazine was at the origins of the Minsk International Film Festival “Listapad” and is its chronicler throughout the years of existence of the most important film forum of the country. There is practically no significant film action in the country and abroad that would not have a relevant response in the magazine, but with the obligatory observance of the priority of Belarusian cinema. The content of the magazine “On Screens” is distinguished by a harmonious combination of film criticism and popular genres, an abundance of photographic materials, exclusive interviews with authoritative persons from the world of cinema. The platform for statements is open both for the established cinematographers, and for students, cinematographers of the “next” generation.

“On Screens” is a reliable information partner of the National Film Studio “Belarusfilm”. The joint actions of the magazine, the film studio and the Belarusian Union of Cinematographers are of particular interest to readers, namely: special issues dedicated to the premieres of the

1 Albarran, Media, 2002, p. 250.

2 Sayenkova-Melnitskaya, Belarusian, 2020, p. 25.

Belarusfilm film studio, masters of national cinema and thematic film calendars. The publication harmoniously combines information designed for the mass reader and information for film professionals, it also harmoniously combines the functions of an entertainment publication and of a cultural-educational publication, a glossy one

and a specialized one, designed for the corporate community. Having its own history, having passed its tests, the magazine “On Screens” continues to be the main film publication, representing both national and world screen culture.

REFERENCES:

- Albarran A. *Media Economics: Understanding Markets, Industries and Concepts*. Wiley-Blackwell, 2002.
- Sayenkova-Melnitskaya L. *Belarusian film criticism of the 20th-21st centuries: from first announcements in print to hybrid genres on the Internet*. Minsk: BSU, 2020.

კოლმეურნეობა, როგორც ახალი სოციალურ-კულტურული სივრცე ქართულ კინოში (1937-1953 წლები)

ნინო ქავთარაძე

საკვანძო სიტყვები: ქართული საბჭოთა კინო, კოლმეურნეობა, მაღალი სტალინიზმი, მშრომელი ქალი, მცირეფილმიანობა

1930-იანი წლებიდან საბჭოთა სისტემა გაკულაკების „მასობრივ ოპერაციასა“ და კოლმეურნეობების შექმნას იწყებს. რეპრესიების ფონზე გაჩაღებული სტახანოვური და საკოლმეურნეო შრომის პროცესი II მსოფლიო ომის „ქრონიკებმა“ ჩაანაცვლა, 1945 წლიდან კი ფრონტის ხაზზე მებრძოლი „გმირი“ ისევ კოლმეურნეობაში ბრუნდება. „ტრიუმფირატი“ - შრომა, ბრძოლა და კვლავ შრომა - საბჭოთა ეკონომიკური პოლიტიკის ქრონოლოგიურ გამოხატულებად იქცა, რომლის პროცესში კოლმეურნეობა „ადამიანთა ყოფის“ უპირობო ალტერნატივად გვევლინება.

პარტიული იდეოლოგიის „გენერალურ ხაზს“ ქართული კინოც იზიარებდა. ნიკოლოზ შენგელაიას 1937 წელს გადაღებული ფილმი „ნარინჯის ველი“ სოცრეალიზმის ვიზუალური რიტორიკის მკაფიო გამოხატულებაა. ფილმში სანიმუშო კომკავშირელები, აგიტატორები, კლასობრივი მტრები და მავნებლები ზუსტად ეწერებიან „სტალინური კინოს მითოსში“. 30-იან წლებში დაწყებულმა კოლექტივიზაციის კურსმა ძალაუფლება წაართვა გლეხობას და პროცესის ერთგვარი „ფემინიზაციაც“ კი გამოიწვია. ქართულ კინოში, საკოლმეურნეო თემაზე შექმნილ ფილმებში ხშირია მშრომელი ქალ(ებ)ის ხატი. „სოციალისტური სამოთხის“ მშენებლობაში ჩაბმული „ბედნიერი“ საბჭოთა მოქალაქის ვიზუალური და ვერბალური რეპრეზენტაცია ხშირად სტალინის კონტექსტშია წარმოდგენილი („ბედნიერი შეხვედრა“ - 1949, „გაზაფხული საკენში“ - 1950).

კინოში საბჭოთა იმპერიის მმართველი „ფსიქოლოგიურზე მეტად ონტოლოგიური თვისებებით იყო დაჯილდოებული“ (ბაზენი). მისი და კოლმეურნე ქალების სოცრეალისტური იკონოგრაფია ანალიზის ახალ საკვლევ სივრცეს ხსნის ისტორიულ და გენდერულ დისკურსში.

კოლმეურნეობა საბჭოთა ადამიანებში ახალ ჩვევებსა და ქცევებს ამკვიდრებს, როდესაც ყოფიერება აპირობებს ცნობიერებას. საკოლმეურნეო ფილმების ამგვარი „წაკითხვა“ და დღევანდელი პერსპექტივიდან მათი ინტერპრეტაცია საინტერესო ფორმას იძენს.

ძთავარ ძალას სოციალიზმის შენებისთვის საბჭოთა სინამდვილეში მშრომელი ადამიანი წარმოადგენდა. 1930-1950-იან წლებში კომუნისტური იდეოლოგიის გავლენით, საბჭოთა მოქალაქისა და შრომის აღმნიშვნელი განსაზღვრებები იცვლება. გლეხი, მუშა, კულაკი და კოლმეურნე - საბჭოთა კინოში ზუსტად ამ დრამატურგიით ჩნდებიან - „მაღალი სტალინიზმიდან“ „მცირეფილმიანობის“ ჩათვლით.

1930-იანი წლებიდან სისტემა გაკულაკების „მასობრივ ოპერაციასა“ და კოლმეურნეობების შექ-

მნას იწყებს. კოლექტივიზაციის პროცესი, რომელიც სრულიად აგრარულ მიმართულებას გულისხმობდა, პოლიტიკური რეპრესიების პარალელურად მიმდინარეობდა. ეს ყოველივე საკოლმეურნეო თემაზე შექმნილ ფილმებში აისახებოდა. ეკრანზე ბედნიერი ცხოვრების, ერთგვარი „მიწიერი სამოთხის“ სურათი იხატებოდა, რეალობა კი სასტიკი იყო.

თუ „1860-იან წლებამდელ ცარიული ბატონყმობის ხანაში, გლეხს მემამულე ტანჯავდა, ახლა კოლმეურნედ ქცეული „წარსულის მავნე გადმონაშ-

თებისგან გათავისუფლებული“ გლეხისთვის მემამულე, ანუ ბატონი, საბჭოთა სახელმწიფომ ჩაანაცვლა¹; ოღონდ, ახალი სახელით, ახალი ფორმითა და იდეით და სწორედ „მაშინ, როცა 1930-იან წლებში, კოლექტივიზაცია შეუქცევადი და ძალდატანებითი გახდა, საბჭოთა ხელისუფლება გლეხთა სხვადასხვა ნაწილში 13754 მასობრივ გამოსვლას გაუმკლავდა. საიდანაც 3712, ქალთა აქტიური მონაწილეობითა და ხელმძღვანელობით მოხდა“.²

ათწლეულის დასაწყისში ყველა სოფელში, რომლებშიც კოლექტივიზაცია წარმატებით დასრულდა, კოლმეურნეები აიძულეს, შეესყიდათ კინოპროექტორები და კლუბები აეშენებინათ. შედეგად მთელი საბჭოთა იმპერია ყველა იმ ეკრანული მითის თანაზიარად ხდებოდა, რომელსაც „წარმატებით“ ტირაჟირებდა სტალინური კინოპროპაგანდა.

30-იანი წლების ქართული კინო სრულად იზიარებდა პარტიული იდეოლოგიის „გენერალურ ხაზს“. „ნიკოლოზ შენგელაიას „ნარინჯის ველი“ - 1937 წლის საბჭოთა კულტურისთვის ტიპური გმირებით: სანიმუშო კომკავშირელებით, აგიტატორებითა და კლასობრივი მტრით“³, საკოლმეურნეო მშენებლობის თემაზე შექმნილი ფილმი, რომელშიც სოცრეალისტური იკონოგრაფიითა და პარტიული რიტორიკის სრული დაცვით, „სტალინური მითოლოგიური“ რეალიზმისთვის ნიშანდობლივი სახეები იქმნება.

რეპრესიების თანადროულად შექმნილ საბჭოთა კინოში მავნებლის არსებობა აუცილებელი პირობა გახდა, რომელიც შინაური მტრის იდეური გამოხატულება იყო და, ამავდროულად, მნიშვნელოვანი ფაქტორი ტოტალიტარული სახელმწიფოს ჩამოყალიბებაში. მტრის ხატის კონსტრუქცია ფილმებში ორ სახეს ითვალისწინებდა - შორეული, გარეშე მტერი - გარეგანი საფრთხის სახე-სიმბოლო, რომელიც ფილმებში, ფაქტობრივად, არასდროს იცვლის ფორმასა და შინაარსს (მსოფლიო ბურჟუაზია, ფაშისტები, იმპერიალისტები) და შინაური მტერი - ფარული და უჩინარი. ის მუდმივად იცვლის „ნიღაბს“ და, ცალსახად, ანტი-საბჭოთა მოქმედებებს ჩადის. 30-იან წლებში საბჭო-

თა ხელისუფლების შიდა მტრად სწორედ მავნებელი გვევლინება. საკოლმეურნეო სივრცეში, პერსონაჟთა დრამატურგიული რეკონსტრუირებისას, ამ უკანასკნელს არასდროს აქვს ცენტრალური ადგილი, მისი ინტერესები განსხვავდება პარტიის მიზნებისგან, ის სიუჟეტის ერთგვარი დანამატია და, როგორც წესი, ფულთან კონტექსტშია წარმოდგენილი.

საინტერესოა, რომ პერსონაჟთა შორის ქალი „მავნებელი“ თითქმის არ გვხვდება. მათ ფილმებში სხვა მისია და ფუნქცია ეკისრებათ. საბჭოთა სისტემაში ქალები „მშრომელ არმიად“ ჩამოაყალიბა! 30-იან წლებში დაწყებულმა კოლექტივიზაციამ ძალაუფლება წაართვა გლეხობას და პროცესის ერთგვარი „ფემინიზაციაც“ კი გამოიწვია.

30-50-იანი წლების ქართულ საბჭოთა კინოში საკოლმეურნეო თემაზე შექმნილ ფილმებში ხშირად გვხვდება მშრომელი ქალ(ებ)ის სახეები. კადრის კომპოზიციაში მათი გამოსახვა კი, ზუსტად იმეორებს პროპაგანდისტული პლაკატისა თუ საბჭოთა მონუმენტური მხატვრობის პრინციპებს. მუდამ მოლიმარი, მშრომელი ქალი ან ქალთა ჯგუფი, რომლებიც ჩაის პლანტაციებში, სიმინდის ყანებში ან/და ტრაქტორის მართვისას, შემხვედრს ბედნიერი ღიმილით ეგებებიან.

კინომცოდნე ლილია მამატოვა წერილში, „საბჭოთა ქალის მითოლოგია“ 1930-იანი წლების კინოში“, ქალის ეკრანულ რეპრეზენტაციას აანალიზებს: „თუ დამწყებ სტახანოველ ქალს დაუკმაყოფილებელი პატივმოყვარეობა აწუხებს, გამოღვიძების გზაზე დამდგარ მოქალაქე ქალს შფოთი მოიცავს, სანამ მშობლიურ კოლექტივსა და ოჯახს ფხიზელ თვალს არ მიაპყრობს, არ ამხელს კლასობრივ მტერს - თუნდაც საკუთარი მეუღლეს და მის ნივთებში დაიწყებს ქექვას, მაკომპრომეტირებელი დოკუმენტების აღმოსაჩინად“.⁴

გმირის ცნობიერების გარდატეხის ვიზუალური ხერხები საბჭოთა კინოში ცენზურის მიერ „კანონიკურად“ გაწერილი და რეჟისორების მხრიდან მკაცრად დაცული იყო. საკოლმეურნეო თემა-

1 ბექიშვილი, ქალები, 2017, გვ. 8.

2 სნაიდერი, სისხლიანი, 2015.

3 გვახარია, ნარინჯის, 2007.

4 Маматова, Машенька, 1991, ст. 114.

ტიკაზე შექმნილ ფილმებში ერთგვარი „სოციალური ველი“ იქმნებოდა კოლმეურნეობის სახით. „ნებაყოფლობითი გულავი“, რომელიც საბჭოთა ადამიანებში ახალ ჩვეულებებსა და ქცევას ამკვიდრებდა და სადაც „ყოფიერება განაპირობებდა გმირების ცნობიერებას“.

მამატოვას თქმით, საბჭოთა კინოში ავტორთა წინაშე ახალი გამოწვევა გაჩნდა: „თუ როგორ უნდა შეთავსებოდა დიალექტიკურად, თითოეული პიროვნებაში კონკრეტული და ინდივიდუალური მის სოციალურ როლს, მის ზოგადს. სოციალური როლი, რომელსაც ტოტალიტარიზმი თავს ახვევდა ადამიანს ეკრანზეც, თრგუნავდა პიროვნებას მისი „კონკრეტულითა და ინდივიდუალურით“. როლურისა და ინდივიდუალურის სათანადოდ შეთავსება, ცხადია, ვერ ხერხდებოდა. ეკრანზე რაიმე ერთი ბატონობდა: ან სოციალური როლი, ან კონკრეტულად პიროვნული. ეს მეორე კი, უპირატესად, ლირიკულ ურთიერთობებში იჩენდა თავს“.⁵

სოცრეალისტური კინოენა ნათლად ვლინდება 30-იანი წლების საკოლმეურნეო ფილმების ცალკეული კადრის კომპოზიციასა თუ მიზანსცენაში. პერსონაჟი კამერის ობიექტივში მით უფრო აქცენტირებული და უტრირებული იყო, თუ ის პარტიული ლიდერის როლს ირგებდა. ინტერიერი (რომელშიც თეთრი ფერი დომინირებდა), საძინებელი ოთახი და ყოველივე პირადი მინდვრებმა, სკვერებმა და საჯარო სივრცეებმა შეცვალეს და 20-იანი წლების ასოციაციურ-მონტაჟური კინო, რომელმაც რთული და მრავალმხრივი სახეები შექმნა, მონუმენტურმა სტილმა სრულად ჩაანაცვლა.

სტალინიზმის მკვლევარ ბრიტანელ მეცნიერ რობერტ კონკვესტს საბჭოთა რეჟიმის რეალური მიზნების აღსაწერად ადგილობრივი მმართველის სიტყვები მოჰყავს, რაშიც ზუსტად იკითხება 30-იანი წლების რეალობა: „დაგვჭირდა შიმშილი, რომ გვეჩვენებინა გლეხებისთვის, ვინაა აქ უფროსი. ეს მილიონობით სიცოცხლედ დაგვიკვდა, კოლმეურნეობის სისტემა კი გადარჩა. ჩვენ ომი მოვიგეთ...“.⁶

რეპრესიების ფონზე გაჩაღებული შრომის აღწერის პროცესი II მსოფლიო ომმა ჩაანაცვლა, 1945

წლიდან კი მებრძოლი „გმირი“ ფრონტიდან კოლმეურნეობაში ბრუნდება. „ტრიუმფირატი“ – შრომა, ბრძოლა და კვლავ შრომა – საბჭოთა ეკონომიკური პოლიტიკის ქრონოლოგიურ გამოხატულებად იქცა. თუ 40-იანი წლების დასაწყისში საბჭოთა იმპერიის დასაცავად, მამაკაცები ფრონტზე თავს არ ზოგავდნენ, შინ დარჩენილი „ზურგის დიასახლისები“ – საბჭოთა ქალები მამაკაცების შრომასაც ითავსებდნენ.

შოთა მანაგაძის „ჭირვეული მეზობლები“ 1945 წელს შეიქმნა. კინოკომედიაში სარკისებრი პრინციპით აგებული, ორივე ოჯახის მთავარი საბრუნავი ომში საბჭოთა მებრძოლების დახმარებაა. ფილმში ქალი პერსონაჟების „ემანსიპაცია“, ცხადია, იდეოლოგიური ხასიათი ჰქონდა. ლიანა ასათიანის გმირი თვითმფრინავმშენებელ ქარხანაში მუშაობს და თავის წვლილი შეაქვს საავიაციო ინდუსტრიის განვითარებაში. „მამაკაცური“ პროფესიების ქალური ესტაფეტა, „მოჩვენებითი“ ემანსიპაციის გამოხატულება იყო და ეს ტენდენცია „მცირეფილმიანობის პერიოდიდან“ 60-იან წლებამდე ერთ-ერთ ნიშანდობლივ ტენდენციად დარჩა.

40-იანი წლების მეორე ნახევრის ქართულ კინოში, ვიზუალური თუ ვერბალური ფორმით აისახებოდა არა ომით გამოწვეული შედეგები, არამედ ქვეყნის აღმშენებლობის ახალი გეგმა: მშრომელი ხალხის „გმირული“ ყოფა და პერსონაჟთა „რთული“ გზა, ფრონტის ხაზიდან პირდაპირ კოლმეურნეობაში, ზუსტად ისე, როგორც ნიკოლოზ სანიშვილის „ბედნიერ შეხვედრაშია“ (1949) – ომიდან დაბრუნებული ახალგაზრდა აგრონომი მაშინვე საკოლმეურნეო აღმშენებლობის პროცესში ერთვება და მას პარტოგანიზაციის მდივნადაც კი ირჩევენ.

საბჭოთა პრესა ასე აფასებდა ფილმს: „ბედნიერი შეხვედრა“ სოციალისტურ სინამდვილეს გვიჩვენებს... თქვენს თვალწინ არიან ქალაქური კომფორტის პირობებში მცხოვრები ადამიანები... ესენი ქართველი კოლმეურნენი არიან, სრულიად ახალი გლეხები...“.⁷

ფილმის ერთ-ერთი მაგისტრალური ხაზია საბჭოთა მეცნიერების როლი კოლმეურნეობაში. საცდელი სასელექციო ნაკვეთის სივრცეში კვლევითი ინსტიტუტის მეცნიერ-მუშაკი ელენე (თამარ ციციშვი-

5 იქვე, სტ. 117.

6 Conquest, The Great, 2008, p. 57.

7 ლიტერატურა და ხელოვნება, 1949, N 39 (284).

ლი) ქართული ჩაის უხვმოსავლიანობის მიზეზად არა პირად, არამედ საერთო მიჩურინული მეცნიერების გამარჯვებას თვლის. ბუნებაზე ბატონობისა და მისი დამორჩილების იდეა საბჭოთა სისტემის განუყოფელ ნაწილად იქცა, რასაც მიჩურინის სიტყვებიც მოწმობს. მეცნიერის თქმით, საბჭოთა მეცნიერება ვერ დაელოდებოდა წყალობას ბუნებისაგან, მისი ამოცანა იყო გამოერთვა ეს წყალობა მისთვის... და რომ საკოლმეურნეო წყობა, რომლის საშუალებითაც კომუნისტურ პარტიას ქვეყნის განახლების დიადი საქმე მიჰყავდა წინ, მშრომელ კაცობრიობას ბუნების ძალებზე ნამდვილ ბატონობას მიანიჭებდა.

„ბედნიერ შეხვედრაში“ სტალინისა და კოლმეურნე ქალების ვიზუალური იკონოგრაფიის გამოხატულებაა ვერიკო ანჯაფარიძის გმირის სიტყვა პარტიულ კრებაზე, რომელსაც ბელადის პორტრეტის ფონზე წარმოთქვამს და ახალგაზრდა ქალებს საკუთარ გამოცდილებას უზიარებს. იდეოლოგიური ღობუნებებითა და პათეტიკით გაჯერებული ტექსტის ფონზე კადრის კომპოზიცია ისეა აგებული, რომ კამერა ქვედა რაკურსით აჩვენებს სტალინის ბრძნულად მოლიმარ სახეს, რაც მისი ფიზიკურად ყოფნის ილუზიას ქმნის. ამას ემატება ისიც, რომ დარბაზში დამსწრეთა უდიდესი ნაწილი ქალია. საბოლოოდ, სცენა კოლმეურნეობის თავმჯდომარის, მშრომელი ქალებისა და იოსებ სტალინის დიალოგს ემსგავსება, მათი მომავალი შრომაც ხომ სწორედ მისგანაა „კურთხეული“.

II მსოფლიო ომის შემდგომი პერიოდის ქართული სოფლის ცხოვრებას ასახავს ნიკოლოზ სანიშვილის მომდევნო ფილმიც „გაზაფხული საკენში“ (1950). აფხაზეთის მთიან მხარეში ახალგაზრდა ბრიგადირი კესოუ მირბა (ედიშერ მაღალაშვილი) ბარიდან მიემგზავრება. ომგამოვლილ გმირს სწამს, რომ მაღალმთიანი სოფლის აუთვისებელ მიწაზე სიმინდის უხვი მოსავლის მიღება და სოციალისტური სოფლის აღმშენებლობაა შესაძლებელი, თუ ადგილობრივი ბუნებრივი მინერალების (ფოსფორიტი) საბადოს მიაკვლევს, ესე იგი, ბუნებას „ჩართავს“ საკოლმეურნეო ცხოვრების დღის წესრიგში.

მოქმედება აფხაზეთის ეთნოგრაფიული სინამდვილის ფონზე იშლება. „ბრიგადირის“ კეთილშობილურ განზრახვას თანაბრად ჰყავს მომხრე და მოწინააღმდეგე, ეს უკანასკნელი ძველი ცხოვრების, მოძველებული და უსარგებლო ტრადიციების კრებით

სახეს ქმნის. კულმინაციურ მომენტში ახალგაზრდა აფხაზი ქალი – კამა (ლიანა ასათიანი) კესოუს მოწინააღმდეგე გლეხების მზაკვრულ გეგმას გამოაშკარავებს, საყვარელ მამაკაცს გადაარჩენს და სოფელ საკენს უპერსპექტივო მომავლისაგან იხსნის.

აფხაზურ ნაციონალურ სამოსში გამოწყობილი ახალგაზრდა ქალები კოლმეურნეობაში თავდაუზოგავად შრომობენ და თან ქართულ მიწას უმღერიან. ერთ-ერთ ეპიზოდში, კესოუსა და კამას დიალოგისას, ასეთი ფრაზა ისმის: „მიწას, როგორც პატარძალს, მოფერება და ალერსი უნდა“. თუ ეპიზოდს ისტორიულ-კულტურული ან ფემინისტური პერსპექტივიდან გავაანალიზებთ, მიწა ფემინური საწყისის მატარებელია და, ხშირად, საბჭოთა პროპაგანდისტულ პლაკატებშიც, ქალის ფიგურა სწორედ მიწათმოქმედების გამოხატულება ხდება.

შეყვარებული წყვილის დიალოგი ორი თემის ირგვლივ იშლება – მაღალმთიანი სოფლის კოლმეურნეობის საყოველთაო გეგმაში ჩართვის სურვილი და იოსებ სტალინი. ეს უკანასკნელი განსაკუთრებით საინტერესოა იმ თვალსაზრისით, რომ კესოუ და კამა მასზე შუალამისას ან/და ბუნებაში განმარტოებულები საუბრობენ. კაცის ომის გამოცდილება და ფრონტის პერიპეტეიებიც „დიდი ბელადის“ ირგვლივ ერთიანდება: „ჩვენი ეშელონი მოსკოვთან გაჩერდა, კრემლის ქონგურებიანი კედლები ჩანდა, შუქი ანათებდა... ამ დროს, ამბობდნენ, სტალინს არ სძინავსო. გამთენიისას, 5 საათზე ჩვენ შტაბში დარეკა... ვუყურებ ამ მთებს და მეჩვენება, თითქოს იმ მთებს იქით კრემლს ვხედავ...“.

მართალია, სტალინის ხატი სულ რამდენჯერმე ჩნდება, ისიც, პარტიული ჩინოვნიკის კაბინეტში მცირე ზომის პორტრეტის სახით, მაგრამ ვერბალურ დონეზე მისი ყოფნა დრამატურგიის ორგანული ნაწილია.

ანდრე ბაზენი საბჭოთა კინოს სითამამეს ისტორიული მატერიალიზმის თეორიის რეალიზაციაში ხედავდა და საბჭოთა იმპერიის მმართველს არა ფსიქოლოგიური, არამედ ონტოლოგიური თვისებებით დაჯილდოებულს უწოდებდა.

„თუკი, ჯერაც ცოცხალ სტალინს შეუძლია გახედეს ფილმის გმირი, მაშასადამე, იგი გააზრებულია არა ჩვეულებრივი ადამიანური არსების მასშტაბებში, არამედ მასზე ვრცელდება განსაკუთრებული, ცოცხალი ღმერთებისა და გარდაცვლილი გმირებისთვის

დამახასიათებელი ტრანსცენდენტურობა“⁸

კესოუ სოფლებს მიმართავს: „იცხოვრეთ და იმუშავეთ ისე, თითქოს ცხოვრობდეთ და მუაობდეთ მოსკოვში, დიდი სტალინის გვერდით“, რაც ერთგვარ რელიგიურ ქვეტექსტს სძენს გმირის გულწრფელ მოწოდებას, როდესაც შრომა ლოცვას უტოლდება, სტალინთან ახლოს ყოფნა - ღმერთთან მიახლოებას, ხოლო მოსკოვი წმინდა ადგილის სინონიმია.

თუ ფილმს ამგვარ რელიგიურ ან მითურ კონტექსტში გავაანალიზებთ, მთავარი გმირის ჰეროიკული შტრიხებიც იკვეთება: კესოუ „ახალი პრომეთეა“

(ამირანი), რომელმაც ცეცხლი (ფოსფორიტი) საკენის მკვიდრებს უნდა მიუტანოს, რათა მათი უკეთესი საკოლმეურნეო ყოფა, სოციალისტური მომავალი უზრუნველყოს და სოფელი საბჭოთა რუკიდან წაშლას გადაარჩინოს.

50-იანი წლების მეორე ნახევარში, საკოლმეურნეო თემატიკა ინდუსტრიული მიღწევების თემამ ჩააცვლა, 60-იანი წლების დამდეგს კი, ყველა ეს თემა დავიწყებას მიეცა, რადგან პოსტსტალინურმა ლიბერალიზაციამ ქართულ კინოში ახალი თემები და გმირები მოიყვანა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ბაზენი ა., სტალინის მითი საბჭოთა კინოში, საბჭოთა ხელოვნება, N 10, 1989.
- ბექიშვილი ნ., ქალი საბჭოთა სოფელში: გეპირი ისტორიები, თბ., 2017.
- გვახარია გ., „ნარინჯის ველი“ - 70, 2007. <https://www.radiotavisupleba.ge/a/1553378.html> 19.07.2024
- ლიტერატურა და ხელოვნება, თბ., N 39 (284), 1949.
- *სნაიდერი ტ.*, სისხლიანი მიწები: ევროპა ჰიტლერსა და სტალინს შორის, თბ., 2015.
- ხატიაშვილი თ., საბჭოთა მითოლოგიური რეალიზმი: ხელოვნება ტოტალიტარიზმის პერიოდში, 1930-1960, ტომი II, თბ., 2012.
- Conquest R., *The Great Terror: A Reassessment*, England, 2008.
- Гудков Л., *Техника пропаганды и мобилизации. Составляющие риторики “врага” в советском тоталитарном искусстве и литературе*, 2004. <https://psyfactor.org/lib/gudkov5.htm> 19.07.2024
- Reid E. S., *All Stalin’s Women: Gender and Power in Soviet Art of the 1930s*, 2017. <https://www.cambridge.org/core/journals/slavic-review/article/abs/all-stalins-women-gender-and-power-in-soviet-art-of-the-1930s/44660404138995B1C3687BC198F76E16> 19.07.2024
- Маматова Л., *Машенька и зомби - Мифология Советской Женщины*, Искусство Кино, N6, 1991.
- Маматова Л., *Модель киномифов 30-х годов*, Искусство Кино, N11, 1990.

⁸ ბაზენი, სტალინის, N 10, 1989, გვ. 26.

COLLECTIVE FARMING AS A NEW SOCIO-CULTURAL SPACE IN GEORGIAN CINEMA (1937-1953)

Nino Kavtaradze

Keywords: *Georgian Soviet cinema, collective farm, high Stalinism, worker woman, film shortage*

Since the 1930s, the Soviet system started a mass campaign of political repressions, including confiscating properties from kulaks and creating collective farms. The chronicles of World War II replaced the Stakhanovite movement and collective farming unleashed amidst repressions. Following 1945, “heroes” fighting at the frontline returned to collective farms. The triumvirate: labor, resistance, and labor again became a chronological expression of the Soviet economic policy where a collective farm appeared to be an unconditional alternative to human existence.

Georgian cinema shared the general line of party ideology. *Orange Valley*, a film directed by Nikoloz Shengelaia in 1937, was a visual expression of the rhetoric of socialist realism. In the film, role model communists, agitators, class enemies, and saboteurs precisely reflect the mythos of Stalinist cinema.

Collectivization that began in the 1930s disempowered the peasantry and even led to some kind of feminization. In Georgian cinema, films made on the theme of a collective farm frequently showed images of working women.

Visual and verbal portrayals of happy Soviet citizens engaged in the creation of a socialist paradise were often presented in the context of Stalin (*Happy Meeting*[1949], *Springtime in Saken* [1950]).

In cinema, a ruler of the Soviet empire was endowed with ontological rather than psychological qualities (Bazin). The iconography of such a ruler and female collective farmers opens a new space for analysis in historical and gender discourse.

Collective farm instills new habits and behaviors in the Soviet people when consciousness conditions existence. Such reading into films about collective farming and their interpretation from today’s perspective takes an interesting form.

In the Soviet reality, the main force for building socialism was a working man. In the 1930s and 1950s, under the influence of communist ideology, the definitions of a Soviet citizen and labor changed. A peasant, a worker, a kulak, and a collective farmer appear in the Soviet cinema through this dramaturgy, from high Stalinism, including film shortage.

In the 1930s, the Soviet system launched a mass campaign of dekulakization and the creation of collective farms. Collectivization, which was a completely agrarian process, was carried out along with political repressions. All this was reflected in films made on the topic of col-

lective farming. A picture of a happy life, an earthly paradise, was represented on the screen; however, reality was harsh.

“If until the 1860s, in the era of serfdom under tsarism, a peasant was tormented by a landlord, now the Soviet state, with a new name, a new form, and a new idea, has replaced this landlord or a master for a peasant, who has turned into a collective farmer and is freed from the harmful remnants of the past”¹. This took place “in the 1930s, when collectivization became irreversible and forced, and the Soviet authorities dealt with 13,754 mass demonstrations of peasantry, 3,712 of which were

¹ ბექიშვილი, ქალუბი, 2017, გვ. 8.

carried out with the active participation and leadership of women.”²

At the beginning of the decade, in all villages where collectivization successfully ended, collective farmers were forced to buy movie projectors and build clubs, so the entire Soviet empire was familiar with all those screen myths that were successfully replicated by Stalinist propaganda.

In the 1930s, Georgian cinema fully shared the general line of party ideology. Nikoloz Shengelaia's *Orange Valley* (with characters typical of the Soviet culture of 1937: exemplary communists, agitators, and class enemies³) is a film about collective farming which, with social realist iconography and complete adherence to party rhetoric, created characters typical for Stalinist mythological realism.

In Soviet cinema, developed simultaneously with repressions, the presence of a saboteur was a necessity, an ideological expression of a domestic enemy and, at the same time, an essential factor in a totalitarian state formation. In films, the image of an enemy included two faces: a distant, absent enemy, a symbol of external danger which never changed in form or content in films (world bourgeoisie, fascists, and imperialists), and a domestic enemy, hidden and invisible. A domestic enemy constantly changed his mask and committed anti-Soviet acts. In the 1930s, a saboteur was an internal enemy of the Soviet government. In film dramaturgy on collective farming, such characters never had a central place; his interests were different from the goals of the party, he was a kind of supplement to the story and usually linked to money.

Interestingly, there were no female saboteurs among such characters. Women had a different mission and function in said films. The Soviet system turned women into a labor army! Collectivization in the 1930s took power away from the peasantry and caused feminization.

In Georgian Soviet films about collective farming from the 1930s and 1950s, we often see the faces of working women. Their image in the frame exactly repeats the principles of propagandistic posters or Soviet monumen-

tal art. An ever-smiling, laborer woman or group of women greet visitors with a happy smile while working in tea plantations, cornfields, and/or driving a tractor.

In her article *The Mythology of a Soviet Woman in the Cinema of the 1930s*, film critic Lilia Mamatova, analyzes a screen image of women: “If a novice Stakhanovite woman is worried about unsatisfied ambition, a citizen woman standing on the path of awakening is anxious until she draws a realistic eye on her native collective farm and family, reveals class enemy, even her husband, and she will start searching his belongings to find incriminating documents.”⁴

The ways of visualization of the transformation of the hero's consciousness in Soviet cinema were written canonically by censors and film directors strictly adhered to these rules. A sort of social field was created in the form of a collective farm in films dedicated to collective farming. This was a Voluntary Gulag forming new customs and behaviors in the Soviet people where “existence determined consciousness of heroes”.

According to Mamatova, the authors in Soviet cinema faced a new challenge: “How to dialectically combine the specific and individual in each person with his/her social role.” The social role coerced by totalitarianism, even onscreen, suppressed a person's “specific and individual characteristics”. It was impossible to combine the social role and the individual; one of them dominated onscreen: either a social or a specific personal role. The latter mainly appeared in lyrical relationships.”⁵

The film language of socialist realism is represented in the composition of individual scenes or mise-en-scènes in films about collective farms made in the 1930s. If a hero was a party leader, his/her character was more accentuated and exaggerated. The interior (where white color dominated), the bedroom, and everything private were replaced by fields, squares, and public spaces. The associative and montage cinema of the 1920s, which created complex and multifaceted images, was completely replaced by the monumental style.

To describe the actual goals of the Soviet regime, British scientist Robert Conquest, a researcher of Sta-

2 სნაიდერი, სისხლიანი, 2015.

3 გვახარია, ნარიჩხის, 2007.

4 Маматова, Машенька, 1991, ст. 114.

5 *ibid.* გვ. 17.

linism, cites the words of a local ruler, which precisely reflect the reality of the 1930s: “We needed a famine to show to peasants who is a ruler here.” It cost us millions of lives, but a collective farm system survived. We won the war....”⁶

The process of labor registration, which started in the background of repressions, was replaced by World War II, and since 1945, a fighting “hero” returned to a collective farm from the front. The triumvirate: work, resistance, and again work was a chronological expression of the Soviet economic policy. During the war, men fought on the battlefield to protect the Soviet empire, and the background housewives, Soviet women, stayed at home and also did the man’s work.

Made in 1945, Shota Managadze’s comedy *The Stinky Neighbors* was built on a mirror principle, the core concern of two families is to help Soviet fighters in the war. The emancipation of female characters is an ideological tool. Liana Asatiani’s hero works in an airplane factory and contributes to the development of the aviation industry. Acquiring masculine jobs by females was an expression of illusory emancipation, and this trend remained relevant from the movie shortage period to the 1960s.

In the Georgian cinema of the second half of the 1940s, it was not the results of the war that were reflected visually or verbally but a new plan for the restoration of the country: the heroic existence of working people and difficult paths of characters, from the front directly to a collective farm! Exactly as Nikoloz Sanishvili describes it in *Happy Meeting* (1949). A young agronomist, back from the war, immediately engages in the reconstruction of a collective farm and is elected secretary of the Communist Party organization.

The Soviet press evaluated the film as follows: “*Happy Meeting* shows socialist reality... you see people living in urban comfort. These are Georgian collective farmers, completely new peasants.”⁷

One of the main lines of the film is the role of Soviet scientists in collective farming. A scientific worker of a research institute, Elene (Tamar Tsitsishvili), considers that the reason for the plentiful yield of Georgian tea harvested on the plot selected for a field trial is not per-

sonal but the victory of general Michurinian science. The idea of domination over nature and its subjugation became an integral part of the Soviet system, which could also be read in Michurin’s words: “We cannot wait for mercy from nature, our task is to take this mercy from it... I see that the collective farming system through which the Communist party leads the country to the renewal will endow the working humanity true domination over the forces of nature.”

In *Happy Meeting*, the visual iconography of Stalin and female collective farmers is expressed by Veriko Anjaparidze’s hero’s speech at a party meeting. She speaks against the background of the leader’s portrait and shares her experience with young women. The text of the speech is full of ideological slogans and pathos, and the composition of the shot is built in such a way that the camera shows Stalin’s wise smiling face from a lower angle, which creates an illusion of his physical presence, and the majority of the audience in the hall are women. Finally, the scene resembles a dialogue between a chairman of a collective farm, working women, and Joseph Stalin, who blesses their future work.

Nikoloz Sanishvili’s next film titled *Springtime in Saken* (1950) depicts the life of a Georgian village after World War II. Young brigadier Kesou Mirba (Edisher Magalashvili) goes to the mountainous region of Abkhazia after returning from war. The hero of war believes that it is possible to get an abundant harvest of corn on the unexploited land in high mountains and build a socialist village if he finds deposits of local natural minerals (phosphorite), i.e. involves nature on the agenda of collective farm life.

The story takes place in the ethnographic reality of Abkhazia. The noble intention of the young man has both supporters and opponents. The latter represent a common image of old life and obsolete, useless traditions. In the end, young Abkhazian woman Kama (Liana Asatiani) reveals the cunning plan of peasants opposing Kesou and saves her beloved man and the village from a hopeless future.

Young women in Abkhazian national dresses work tirelessly on a collective farm and sing to the Georgian land! In one episode, during the dialogue between Kesou

6 Conquest, *The Great*, 2008, p. 57.

7 ლიტერატურა და ხელოვნება, 1949, N 39 (284).

and Kama, such a phrase is heard: “The earth, as a bride, needs care and protection.” If we analyze the episode from a historical-cultural or feminist perspective the land is of feminine origin and in Soviet propagandistic posters, a female figure is a symbol of farming.

The couple’s dialogue revolves around two topics: the desire to engage a highland rural collective farm in the general plan and Joseph Stalin! The latter is interesting as Kesou and Kama talk about him at midnight and/or in nature while being alone. The man’s memories and experience of war go around the great leader: “Our echelon stopped near Moscow; the crumbling walls of the Kremlin were visible, the light was shining.... At that time, they said, Stalin was not sleeping. In the morning, at 5 o’clock, he called our headquarters.... I look at these mountains, and it seems as if I see the Kremlin over there....”

Stalin’s image appears only a few times, in the form of a small portrait in a party official’s office, but at the verbal level, his presence is an organic part of the dramaturgy. Andre Bazin saw the boldness of Soviet cinema in the realization of the theory of historical materialism and called the ruler of the Soviet empire endowed not with

psychological but with ontological qualities. “If still alive Stalin can become a film hero, then he is regarded to be not an ordinary human being, but special transcendent characteristic of living gods and dead heroes applies to him.”⁸

Kesou appeals to villagers: “Live and work as if you lived and worked in Moscow, next to great Stalin,” which adds a kind of religious subtext to the hero’s sincere call, when work is equal to prayer, closeness to Stalin means closeness to God, and Moscow is synonymous with a holy place.

Analyzing the film in this religious or mythical context, the heroic features of the main character can also be seen: Kesou is a new Prometheus (Amirani), who must bring fire (phosphorite) to the dwellers of Saken to ensure their better economic life and socialist future and save the village from being erased from the Soviet map.

In the second half of the 1950s, the collective farming theme was replaced by the theme of industrial achievements, and by the beginning of the 1960s, all these were forgotten because post-Stalinist liberalization brought new themes and heroes to Georgian cinema.

REFERENCES:

- ბაზენი ა., სტალინის მითი საბჭოთა კინოში, საბჭოთა ხელოვნება, N 10, 1989.
- ბექიშვილი ნ., ქალი საბჭოთა სოფელში: ზეპირი ისტორიები, თბ., 2017.
- გვახარია გ., „ნარინჯის ველი“ - 70, 2007. <https://www.radiotavisupleba.ge/a/1553378.html> 19.07.2024
- ლიტერატურა და ხელოვნება, თბ., N 39 (284), 1949.
- სნაიდერი ტ., სისხლიანი მიწები: ევროპა ჰიტლერსა და სტალინს შორის, თბ., 2015.
- ხატიაშვილი თ., საბჭოთა მითოლოგიური რეალიზმი: ხელოვნება ტოტალიტარიზმის პერიოდში, 1930-1960, ტომი II, თბ., 2012.
- Conquest R., The Great Terror: A Reassessment, England, 2008.
- Гудков Л., Техника пропаганды и мобилизации. Составляющие риторики “врага” в советском тоталитарном искусстве и литературе, 2004. <https://psyfactor.org/lib/gudkov5.htm> 19.07.2024
- Reid E. S., All Stalin’s Women: Gender and Power in Soviet Art of the 1930s, 2017. <https://www.cambridge.org/core/journals/slavic-review/article/abs/all-stalins-women-gender-and-power-in-soviet-art-of-the-1930s/44660404138995B1C3687BC198F76E16> 19.07.2024
- Маматова Л., Машенька и зомби – Мифология Советской Женщины, Искусство Кино, N6, 1991.
- Маматова Л., Модель киномифов 30-х годов, Искусство Кино, N11, 1990.

⁸ ბაზენი, სტალინის, N 10, 1989, გვ. 26.

1. ბედნიერი შეხვედრა
რეჟისორი: ნიკოლოზ სანიშვილი / 1949.
HAPPY MEETING
DIRECTOR: NIKOLOZ SANISHVILI / 1949.



2. ბედნიერი შეხვედრა
რეჟისორი: ნიკოლოზ
სანიშვილი / 1949.
HAPPY MEETING
DIRECTOR: NIKOLOZ SANISHVILI
/ 1949.



3. გაზაფხული საკენში
რეჟისორი: ნიკოლოზ
სანიშვილი / 1950.
SPRIGTIME IN SAKEN
DIRECTOR: NIKOLOZ SANISHVILI
/ 1950.

4. გაზაფხული
საკენში
რეჟისორი:
ნიკოლოზ
სანიშვილი / 1950.
SPRIGTIME IN SAKEN
DIRECTOR: NIKOLOZ
SANISHVILI / 1950.



5. ჭირვეული
მეზობლები
რეჟისორი: შოთა
მანაგაძე / 1945.
THE STINGY
NEIGHBOURS
DIRECTOR: SHOTA
MANAGADZE / 1945.



ფოტომასალა: კინოფოტოფონოდოკუმენტების ცენტრალური არქივი
FOTOS: CENTRAL ARCHIVE OF AUDIO-VISUAL DOCUMENTS

საიდუმლოს ამოხსნის მცდელობა: რატომ გადაიტანეს რვა ქვეყნის ეკრანებზე რუმინელი დრამატურგის, მიჰაილ სებასტიანის პიესები

მარიან ცუცუი

საკვანძო სიტყვები: მიჰაილ სებასტიანი, რუმინული დრამატურგია, ტელეფილმები, „უსახელო ვარსკვლავი“, „არდადეგების თამაში“, „ბოლო ჟამი“

ის ფაქტი, რომ რუმინელი დრამატურგის, მიჰაილ სებასტიანის (1907-1945), სულ მცირე, სამი პიესა გადაიტანეს უცხოეთის ეკრანებზე, თავისთავად ყურადსაღებია. ადაპტაციები, ძირითადად, სატელევიზიო ფილმებს გულისხმობს და ისინი მხოლოდ თავიანთი წარმოების ქვეყნებში გავიდა ეკრანებზე. შესაბამისად, თავად რუმინული თეატრისა და კინოს ექსპერტებმაც კი უყურადღებოდ დატოვეს ისინი. ამ სიაში შესულია პიესა „უსახელო ვარსკვლავი“ (1942), რომელიც იმავე სახელწოდებით (ფრანგულ ვერსიაში *Mona, l'étoile sans nom*) 1966 წელს ეკრანზე გადაიტანა ანრი კოლპიმ ერთობლივი ფრანგულ-რუმინული წარმოების ფარგლებში, თუმცა, ამ პიესის ეკრანიზაცია ხორციელდებოდა როგორც მანამდე, 1962 წელს ფინეთში (*Nimetön tähti*, რეჟისორი მაუნო ჰოვენენი), ისე შემდეგაც, 1969 წელს იუგოსლავიაში (*Bezimena zvezda*, რეჟისორი იოვან კონიოვიჩი), 1971 წელს უნგრეთში (*Névtelen csillag*; რეჟისორი ოტო ადამი), 1979 წელს საბჭოთა კავშირში (*Bezymyannaya zvezda*, რეჟისორი მიხაილ კობაკოვი) და 1979 წელს საბერძნეთში (*Asteri horis onoma*, რეჟისორები - კოსტას ასიმაკოპულოსი და სტელიოს რალისი). გარდა ამისა, განხორციელდა შემდეგი პიესების ეკრანიზაცია: „არდადეგების თამაში“ (1939) (*Le Jeu des vacances*, 1967, საფრანგეთი, რეჟისორი ჟილბერ პინო) და „ბოლო ჟამი“ (1932) (*Letzte Nachrichten*, 1973, გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკა, რეჟისორი დიტერ პერლვიცი და *Posledná hodina*, 1987, ჩეხოსლოვაკია, რეჟისორი მილოშ პიეტორი). მართალია, სებასტიანის პიესები წარმატებით სარგებლობდა რუმინელ მაყურებელთა და კრიტიკოსთა შორის, მაგრამ ისიც ფაქტია, რომ ისინი დაიწერა მეორე მსოფლიო ომამდე, ანუ პერიოდში, როდესაც რუმინული ლიტერატურა თითქმის არ ითარგმნებოდა და, შესაბამისად, ვერ პოვებდა საერთაშორისო აღიარებას. კოსტას ასიმაკოპულოსის შემთხვევა გამონაკლისად შეიძლება ჩაითვალოს რუმინეთთან ამ ბერძენი რეჟისორის მჭიდრო კავშირების გამო. ყველა დანარჩენ შემთხვევაში კი თარგმნისა და ეკრანისთვის ადაპტაციის მოტივაცია არ არის გამოკვეთილი. დასკვნის სახით შეიძლება დავძინოთ, რომ არა მარტო პიესების ღირებულებამ არამედ მათმა მელოდრამატულმა და რომანტიკულმა ნოტებმა დაარწმუნეს რამდენიმე რეჟისორი, რომ მათ ეკრანიზაციას წარმატება შეიძლება მოჰყოლოდა.

უცნაური ბედი: მიჰაილ სებასტიანი და მისი პიესები

მიჰაილ სებასტიანი (1907-1945) იყო რუმინელი მწერალი, რომლის ხანმოკლე სიცოცხლეს თან ახლდა დრა-

მატული წარმატებები და წარუმატებლობები. მიუხედავად იმისა, რომ იგი წარმოშობით ებრაელი იყო,¹ მას იზიდავდა მემარჯვენე პოლიტიკური დოქტრინა, განსაკუთრებით ფილოსოფოს ნაე იონესკუს (1890-1940) იდეები. წინასიტყვაობაში თავისი რომანისთვის „2000

1 მიჰაილ სებასტიანი იყო მისი ფსევდონიმი, ხოლო ნამდვილი სახელი - იოსიფ მენდელ ჰეხტერი.

წლის განმავლობაში“ (1935), რომელშიც აღწერილია ებრაელთა ყოფა რუმინეთში, ნაე იონესკუმ გააჟღერა ანტისემიტური განწყობები, რამაც სებასტიანისა და ავტორის მეგობრების უკმაყოფილება გამოიწვია. გარკვეული დროის განმავლობაში სებასტიანი ითვლებოდა წარმატებულ და პერსპექტიულ ავტორად, მაგრამ ომის პერიოდში მის წინააღმდეგ გაჩაღდა დევნა, რაც მან აღწერა კიდევ შოკისმომგვრელ დღიურებში, რომლებიც მხოლოდ 60 წლის შემდეგ, 1996 წელს, გამოქვეყნდა. სებასტიანი დაიღუპა 1945 წელს მომხდარი ავტოკატასტროფის დროს. ასე რომ, მას არ დასცალდა მოპოვებული თავისუფლებით ტკბობა. სებასტიანი იყო ნაყოფიერი ჟურნალისტი, რომელმაც მარსელ პრუსტისა და ანდრე ჟიდის გავლენით ასევე დაწერა სამი თანამედროვე რომანი. მისი შემოქმედების მნიშვნელობა კომუნისტურ ეპოქაშიც არ დაკნინებულა, რისი მიზეზიც, ძირითადად, გახლდათ მისი სამი პიესა: „არდადეგების თამაში“ (1939), „უსახელო ვარსკვლავი“ (1942) და „ბოლო ჟამი“ (1945),² ასევე დღიურები.

მიჰაილ სებასტიანის პიესების ეკრანიზაცია კომუნისტურ რუმინეთში

ის ფაქტი, რომ მისი პიესები იქცა შთაგონების წყაროდ ოთხი ფილმის შესაქმნელად კომუნისტური პერიოდის რუმინეთში, არაა გასაკვირი, მიუხედავად იმისა, რომ ავტორი არ ემხრობოდა მემარცხენე იდეებს. „ცხელი ამბების“ შემდეგ მისი პიესის მიხედვით გადაღებული ფილმი „პროტარის საქმე“ (1956, რეჟისორი ჰარალამბი ბოროში) – მელოდრამატული კომედია მოულოდნელი და კეთილი დასასრულით ნომინირებული იყო კანის ფესტივალის „ოქროს პალმის“ პრიზზე. ფილმში ერთი ისტორიკოსი წერს საგაზეთო სტატიას ალექსანდრე მაკედონელის შესახებ, სადაც დაშვებულია ტიპოგრაფიული შეცდომა, ამ შეცდომამ მიიპყრო ერთ-ერთი მრეწველის ყურადღებას, რომელიც თვლის, რომ მას აშანტაჟებენ. ლექტორზე შეყვარებული უნივერსიტეტის სტუდენტი კი ამაში ხედავს კარგ შესაძლებლობას და არწმუნებს მეწარმეს, დააფინანსოს ლექტორის სამეცნიერო ექსპედიცია ცენტრალურ აზიაში, რათა გამოიკვლიოს ალექსანდრე მაკედონელის მარშრუტი, რის სანაცვლოდაც სტატიიდან ამოღებული

უნდა იყოს მითითება მის ნამდვილ ბიზნესზე. ცხადია, ეს სიუჟეტი მოეწონა როგორც საზოგადოებას, ისე ხელისუფლებას, რადგან მისი სოცრეალისტური პათოსი ფარდას ხდიდა თაღლითურ გარიგებებს ომებს შორის პერიოდში.

1960-იან წლებში რუმინელებმა არა მხოლოდ საბჭოთა კავშირთან, ჩეხოსლოვაკიასა და უნგრეთთან, არამედ ასევე კანადასთან, დასავლეთ გერმანიასთან და, განსაკუთრებით, საფრანგეთთან (ერთობლივი წარმოების ხუთი კინოსურათი) თანამშრომლობით გადაიღეს მთელი რიგი ფილმები ერთობლივი წარმოების ფარგლებში. რა თქმა უნდა, ერთობლივი კინოწარმოება რუმინელი კინემატოგრაფისტებისთვის წარმოადგენდა კარგ საშუალებას, გასცნობოდნენ ცნობილ ოსტატებს და, ამავე დროს, მსოფლიოსთვის გაეცნოთ რუმინული ფილმები. ასევე საინტერესოა, რომ რუმინეთის ლიდერს – გეორგე გეორგიუ-დეჟს (1901-1965), რომელიც მართავდა ქვეყანას 1965 წლამდე, ჰყავდა მსახიობი ქალიშვილი – ლიზა გეორგიუ, რომელმაც დაითანხმა მამა კინოინდუსტრიაში მნიშვნელოვანი თანხების ჩადებაზე, ბუქარესტის მახლობლად უზარმაზარი სტუდიების აშენებაზე 1957 წელს და ძვირადღირებული ფილმების მხარდაჭერაზე დასავლელი მსახიობებისა და რეჟისორების მონაწილეობით. პანაიტ ისტრატის რომანის „კოდინი“ იმავე სახელწოდებით წარმატებული ადაპტაციის შემდეგ (1963), რომელიც კანის ფესტივალზე დაჯილდოვდა საუკეთესო სცენარის კატეგორიაში (დუმიტრუ კარაბატი, ანრი კოლპი და ივ ჟამიაკი), ანრი კოლპის სთხოვეს, გადაეღო კიდევ ერთი ფილმი: „უსახელო ვარსკვლავი“ (1966, რუმინეთ-საფრანგეთის ერთობლივი წარმოება) მიჰაილ სებასტიანის 1942 წლის ამავე სახელწოდების პიესის მიხედვით. ფილმმა მოხიბლა აუდიტორია ორი დაპირისპირებული სამყაროს თავმოყრით, რომელთაც განასახიერებენ განებივრებული და ზედაპირული ქალიშვილი, მონა (მარინა ვლადი) და მარინ მიროუ (კლოდ რიში), მოკრძალებული და დელიკატური მასწავლებელი პროვინციული ქალაქიდან. დიალოგები მომაჯადოებელია, ისევე როგორც ჟორჟ დელერუს მუსიკა და იონ ოროვეანუს სცენოგრაფია, რომელიც მოიცავს პრალის ბარანდოვის კინოსტუდიის მიერ დამზადებულ შემოსაზღვრულ ინტერიერს და თვალწარმ-

2 პიესა დაიწერა 1944 წელს და გამოიცა 1956 წელს. სპექტაკლის პრემიერა კი შედგა 1945 წლის 25 იანვარს.

ტაც ნახევრად ველურ ბაღს, ორივეს მნიშვნელოვანი წვლილი შეაქვთ ამ საუცხოო ფილმში. წლების შემდეგ მარინა ვლადი იხსენებდა ამ სასიამოვნო მომენტებს: „მონა - უსახელო ვარსკვლავი: საუცხოო სათაური ამ მშვენიერი მარტივი ისტორიისთვის. ნამუშევრის სინატიფე ძვეს დიალოგებსა და კონფრონტაციაში ორ ურთიერთდაპირისპირებულ პერსონაჟს შორის [...] ეს ფილმი შეიქმნა ეიფორიის ატმოსფეროში და სამუდამოდ დარჩება ჩემს ფავორიტთა შორის, მიუხედავად იმისა, რომ მან, სამწუხაროდ, ვერ მიაღწია წარმატებას საფრანგეთში. ჩემი აზრით, ანრი კოლპი აცდენილი იყო დროს, სხვა სამყაროში იმყოფებოდა, და მაინც, მან შექმნა კინემატოგრაფიის ერთ-ერთი ულამაზესი ნიმუში - ნაადრევი თუ ზედმეტად უჩვეულო?“³

1979 წელს, კომუნისტების ეპოქაში, რეჟისორმა ტიმოტეი ურსუმ გადაიღო პიესის „არდადეგების თამაში“ (1939) ადაპტაცია. სებასტიანის პიესაში მოთხრობილია საუცხოო ისტორია ზღვისპირა სასტუმროს შესახებ, სადაც ლამაზი გოგონა აჯადოებს და ატყვევებს ორ კაცს და ყმაწვილს თავისი სილამაზითა და წარმოსახვის უნარით. ამ არდადეგების ფინალი ასევე მოასწავებს საყოველთაო ილუზიების დასასრულს. ტიმოტეი ურსუს ფილმი, სებასტიანის პიესისგან განსხვავებით, განისაზღვრება დროისა და სივრცის თვალსაზრისით, თუმცა მაინც ინარჩუნებს ორიგინალის მომხიბვლელობას.

1983 წელს ევგენ ტოდორანმა გადაიღო „უსახელო ვარსკვლავის“ სატელევიზიო ეკრანიზაცია. ეს გახლდათ ერთმნიშვნელოვნად ბევრად უფრო მოკრძალებული დადგმა, თუმცა ისეთი დიდებული მსახიობების წყალობით, როგორცაა: ენიკო სილაგი (მონა), ფლორინ ბამფირესკუ (მირიუ), იულიუ მოლოდოვანი (გრიგი), როდიკა ტაპალაგა (ქალბატონი კუკუ), პეტრიცა გეორგიუ და სხვ. ეს ფილმიც სსენების ღირსია.

თავად რუმინეთში იგნორირებული უცნაურობა: სებასტიანის პიესების 9 ეკრანიზაცია 7 ქვეყანაში

უცნაურია, მაგრამ სებასტიანის პიესების მიხედვით გადაღებულია 9 ეკრანიზაცია 7 ქვეყანაში. ეს ფაქტი თითქმის შემთხვევით აღმოვაჩინე ვებგვერდზე IMDB.COM

და გადავწყვიტე, დამეწერა რუმინული კინემატოგრაფიისთვის ამ მნიშვნელოვანი, მაგრამ უცნობი ფაქტის შესახებ. მეორე მხრივ, ჩემს კვლევას ამ ფილმებთან დაკავშირებით ხელს უშლის ის, რომ მათი უმრავლესობა არის 60-70-იან წლებში შექმნილი სატელევიზიო პროდუქცია, რომელიც, წარმოების ქვეყნის გარდა, არსად არ გასულა. მაშინაც კი, როცა ვმუშაობდი რუმინეთის კინემატოგრაფიის ეროვნულ არქივში, არ მქონდა წვდომა ფილმთა უმრავლესობაზე, რადგან ისინი ტელევიზიების კუთვნილებას წარმოადგენდნენ. გარდა ამისა, ტელევიზიებს არ ჰქონდათ DVD ასლები ინგლისური თუ ფრანგული სუბტიტრებით.

1979 წელს საბჭოთა კავშირში მიხაილ კოზაკოვის მიერ გადაღებული „უსახელო ვარსკვლავი“ არაა ცნობილი რუმინეთში, რადგან ის ჩვენს ეკრანებზე თუ ტელევიზიით არასდროს გასულა. მეორე მხრივ, ის დღეს იოლადაა ხელმისაწვდომი ონლაინ და დიდი პოპულარობით სარგებლობს რუს მაცურებელს შორის. მაგალითად, roskino.com ვებგვერდის თანახმად, მიხაილ კოზაკოვის ფილმი 64-ე ადგილზეა ყველაზე პოპულარულ ფილმებს შორის, „სტალკერსა“ (1979, რეჟისორი ანდრეი ტარკოვსკი) და „დონ კიხოტს“ (1957, რეჟისორი სერგეი გერასიმოვი) შორის.

სებასტიანის პიესა „უსახელო ვარსკვლავი“ წარმატებით დაიდგა დიდ თეატრში 1956 წელს,⁴ ხოლო მიხაილ კოზაკოვი ჯერ კიდევ 1960-იანი წლების ბოლოს აცხადებდა, რომ გადაიღებდა ფილმს ამ წარმოდგენის საფუძველზე, თუმცა ცენზურამ დაბლოკა ეს პროექტი. მხოლოდ 1978 წელს მან დაარწმუნა გენადი ბოკარევი და შეძლო ფილმის გადაღება სვერდლოვსკის კინოსტუდიის ბაზაზე. თავის მესამე სარეჟისორო ნამუშევარში კოზაკოვმა წარმატებით შეინარჩუნა რუმინეთის ატმოსფერო. ფილმისთვის შერჩეული შენობები პეტერბურგში რუმინულ ქალაქს მოგვაგონებს. ფილმში შესულია ისეთი ტიპური დეტალები, როგორც ბადრიჯნის ყიდვა ტრადიციული რუმინული კერძისთვის. ცხადია, რომ აქ გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება ისეთი დიდი მსახიობების მიერ შეტანილ წვლილს, როგორცაა იგორ კოსტოლევსკი (მირიუ), ანასტასია ვერტინსკაია (მონა), სვეტლანა კრიუჩკოვა (ქალბატონი კუკუ) და თავად კოზაკოვი მონის საქმროს როლში.

3 Delerue, 24 Images, 2005, p. 22.

4 ანდრეი სომანჩუკი (რეჟისორი). მიხაილ კოზაკოვის „უსახელო ვარსკვლავი“ (დოკუმენტური ფილმი სერიიდან „კინოს ლეგენდები“). მე-8 სტუდია, შეკვეთილი პეტერბურგის მე-5 არხის მიერ. პროექტი „ცოცხალი ისტორია“ (2007).

რა შეიძლება ითქვას სხვა სატელევიზიო ფილმების შესახებ, რომელთა დეტალებიც ჩვენთვის უცნობია? აღმოსავლეთ ბანაკის ქვეყნებში: აღმოსავლეთ გერმანიაში („უკანასკნელი ჟამი“, 1973, რეჟისორი დიტერ პერლვიცი), უნგრეთში („უსახელო ვარსკვლავი“, 1971, რეჟისორი ოტო ადამი) და იუგოსლავიაში („უსახელო ვარსკვლავი“, 1969, იოვან კონიოვიჩი), „მეგობრული ქვეყნების“ წარმომადგენელი დრამატურგების პიესები საკმაოდ ხშირად იდგმებოდა. და თუკი ეს პიესები წარმატებული აღმოჩნდა, სრულიად ბუნებრივია, რომ რეჟისორებს სურდათ მათი ეკრანიზაცია, სულ მცირე, სატელევიზიო ფილმის ფორმატში. მაგრამ რით აიხსნება სატელევიზიო ეკრანიზაციები, გადაღებული საფრანგეთში („არდადეგების თამაში“, 1967, რეჟისორი ჟილბერ პინო), ფინეთში („უსახელო ვარსკვლავი“, 1962, რეჟისორი მაუნო ჰოვენენი) და საბერძნეთში („უსახელო ვარსკვლავი“, 1979, რეჟისორები კოსტას

ასიმაკოპულოსი და სტელიოს რალისი)?

ფინური სატელევიზიო ფილმი „უსახელო ვარსკვლავი“ (რეჟისორი მაუნო ჰოვენენი) იყო სებასტიანის ნაწარმოების პირველი ადაპტაცია, გადაღებული ჯერ კიდევ 1962 წელს. რაც შეეხება საბერძნეთს, აღსანიშნავია, რომ ბერძენი მწერალი და რეჟისორი კოსტას ასიმაკოპულოსი რამდენჯერმე ეწვია რუმინეთს და ინარჩუნებდა კონტაქტს რიგ რუმინელ ინტელექტუალებთან.

მიჰაილ სებასტიანი არ არის უდიდესი რუმინელი დრამატურგი. შესაბამისად, საფრანგეთსა და ფინეთში მისი პიესების ეკრანიზაციის გადაწყვეტილება ამ ეტაპზე მარტივად შეიძლება აიხსნას მხოლოდ მათ მიმართ სიმპათიით. რადგან ეს პიესები ხასიათით რომანტიკული თუ მელოდრამატულია, მათ აქვთ მაყურებელს შორის წარმატების მიღწევის პოტენციალი.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Delerue G., 24 images / second, Éditions Fayard, Paris, 2005.
- 100 лучших фильмов России, https://www.kinopoisk.ru/lists/movies/top_100_russian_by_roskino/?page=2 19.07.2024

AN ATTEMPT TO SOLVE A MYSTERY: WHY THE ROMANIAN PLAYWRIGHT MIHAIL SEBASTIAN WAS SCREENED IN EIGHT COUNTRIES

Marian Țuțui

Keywords: Mihail Sebastian, Romanian dramaturgy, TV films, “The Unnamed Star”, “The Holiday Game”, “The Last Hour”

It is suggestive that no less than three plays by the Romanian playwright Mihail Sebastian (1907-1945) have been adapted for screen abroad. These adaptations are mainly TV films that have not been presented elsewhere but in the countries of production; therefore, even Romanian experts in theatre or cinema have ignored them. The list includes the play *The Unnamed Star* (1942), which was adapted by Henri Colpi in 1966 in a French-Romanian co-production with the same title (or in French *Mona, l'étoile sans nom*), but even before, in 1962 in Finland (*Nimetön tähti*, directed by Mauno Hyvönen), or later in Yugoslavia in 1969 (*Bezimena zvezda*, directed by Jovan Konjović), in Hungary in 1971 (*Névtelen csillag*, directed by Ottó Ádám), in the USSR in 1979 (*Bezimyannaya zvezda*, directed by Mikhail Kozakov), and in Greece in 1979 (*Asteri horis onoma*, directed by Kostas Asimakopoulos and Stelios Rallis). We can add the play *The Holiday Game* (1939), adapted in France in 1967 (*Le Jeu des vacances*, directed by Gilbert Pineau) or *The Last Hour* (1932), in the GDR in 1973 (*Letzte Nachrichten*, directed by Dieter Perlwitz) or the Czech Republic in 1987 (*Posledná hodina*, directed by Milos Pietor). Sebastian's plays were successful with the public and critics in Romania, but they were written shortly before WW2, and Romanian literature almost never enjoyed numerous translations and international success. In the case of the Greek director Kostas Asimakopoulos, we can invoke his connections with Romania. Still, in other cases, the motivation for translating and adapting these plays for the screen is not apparent. We can conclude that not only their value but also their melodramatic and romantic notes convinced several directors that their screen adaptations could be successful.

A Strange Destiny: Mihail Sebastian and His Plays

Mihail Sebastian (1907-1945) was a Romanian writer with a short life and career but both with dramatic ups and downs. Although he was Jewish¹, he was attracted by the right-wing political doctrine and especially by the ideas of the philosopher Nae Ionescu (1890 - 1940). For his novel *For Two Thousand Years* (1935) about what meant to be Hebrew in Romania Nae Ionescu wrote an anti-Semitic preface which made him distance from his former master and of his friends.

For a while he had been considered a promising and successful writer but during the war, he suffered from persecution and kept a shocking diary, published only in 1996, 60 years later. He died in a road accident in 1945, so he could not enjoy enough the freedom he obtained. Although he was a prolific journalist and wrote three modern novels under the influence of Marcel Proust and Andre Gide, he continued to remain relevant, including during communism mainly thanks to his three plays, *The Holiday Game* | *Jocul de a vacanța* (1939), *The Nameless Star* | *Steaua fără nume* (1942) and *The Last Hour* | *Ultima oră* (1945)² and even due to his diary.

1 His most known pen-name was Mihail Sebastian but his real name was Iosif Mendel Hechter.

2 The play was written in 1944, played on the 25th of January 1945 and published in 1956.

Mihail Sebastian's Plays Become Films in Romania during Communism

The fact that his plays inspired four films in Romania during communism is not surprising, although the author did not have left-wing ideas. *The Protar Affair* (1956, directed by Haralambie Boroş) after his play *The Latest News* was presented in Cannes film festival and was nominated for the Golden Palm award. It is a melodramatic comedy with an unexpected and happy twist. A historian writes an article about Alexander the Great in a newspaper and a typographical error brings it to the attention of an industrialist who feels blackmailed. A student in love with her professor at the university understands the opportunity and persuades the industrialist to finance a scientific expedition for the teacher in Central Asia in the footsteps of Alexander the Great in exchange for the omission of the reference to his true business. Obviously, the subject was to the taste of the public and even the authorities in full socialist realism because it revealed the dishonest affairs of the interwar period.

In the 60s, the Romanians made a series of films in co-production not only with the USSR, Czechoslovakia and Hungary, but also with Canada, West Germany, Italy and especially in collaboration with France, with which no less than 5 films were made. International co-productions were, of course, a way for Romanian filmmakers to learn from renowned filmmakers, but also to more easily promote Romanian films abroad. We could also add the fact that the leader of Romania until 1965, Gheorghe Gheorghiu-Dej (1901-1965), had an actress daughter, Lica Gheorghiu (1928-1987), who led him to invest massively in the cinematographic industry, to build in 1957 impressive studios near Bucharest and then to support the production of expensive films with the help of actors and directors from the West. After some success with a screen adaptation of Panait Istrat's novel with the same title, *Codine* (1963), which won the best screenplay prize at Cannes (Dumitru Carabat, Henri Colpi and Yves Jamiague), Henri Colpi was asked to make a second movie, *The Nameless Star/ Steaua fără nume/ Mona, l'étoile sans nom* (1966, Romania- France), after Mihail Sebastian's play *Nameless Star* (1942). The film conquers the

audience by bringing together two opposite worlds, represented by Mona (Marina Vlady), a spoiled and superficial young woman and Marin Miroiu (Claude Rich), a shy and delicate teacher from a provincial town. The dialogues are captivating, the music by Georges Delerue and the scenography by Ion Oroveanu consisting of a constraining interior made in Prague at the Barrandov Studios and a lush semi-wild garden contribute to an exciting film. After a few years Marina Vlady remembered with pleasure: "Mona, the star with no name: beautiful title for this beautiful, simple story. All the subtlety of the work lies in the dialogues and the confrontation of two radically opposed characters. [...] It was in a climate of euphoria that we made this film which will remain among my favourites, even if, unfortunately, it did not achieve any success in France. I think that Henri Colpi was out of time, out of worlds, but that he created one of the most beautiful works of cinema. Too early or too unusual?"³

In 1979 director Timotei Ursu adapted the play *The Holiday Game* (1939) for the 80s during communism. Sebastian's play is a captivating story about a guest house by the sea where a beautiful girl holds two men and a teenager under a spell of her beauty and imagination. The end of the vacation is also the end of everyone's illusions. Timotei Ursu's film is not timeless and difficult to locate like Sebastian's play, but it retains a little of the charm of this story.

In 1983 Eugen Todoran made a TV version of *Nameless Star/ Steaua fără nume*. It is obviously a more modest production, but the contribution of great actors: Enikő Szilágyi (Mona), Florin Zamfirescu (Miroiu), Ovidiu Iuliu Moldovan (Grig), Rodica Tapalagă (Ms Cucu), Petrică Gheorghiu etc. makes this film worth mentioning.

A Strangeness that Is Ignored even in Romania: 9 Films in 7 Countries Based on Mihail Sebastian's Plays

It is a strange fact that no less than 9 films have been made in other 7 countries after Mihail Sebastian's plays. I found that almost by accident looking on www.imdb.com. I decided to write about that because although it is a meritorious fact for Romanian cinematography but

³ Georges Delerue, 24 images / second, Éditions Fayard, Paris, 2005, p.22 et passim.

it remained unknown. On the other hand, my approach to studying these films is complicated by the fact that most of the films are television productions made in the 60s and 70s that have never been released elsewhere but in the countries of production. Even when I was working at the National Film Archive of Romania, I could not have access to the majority of films since they belonged to televisions, not to mention that televisions do not have copies on DVD and by no means with English or French subtitles.

Nameless Star/ *Bezymyannaya zvezda* made in the USSR by Mikhail Kozakov in 1979 is unknown in Romania because it has never been shown on our screens or on some television but easy to download from the internet as it is still among the favorites of the Russian public today. Thus, according to the www.roskino.com website, Mikhail Kozakov's film is on the 64th place in the preferences of the Russian public between *Stalker* (1979, directed by Andrei Tarkovsky) and *Quiet Don* (1957, directed by Sergey Gerasimov)!⁴

Sebastian's play had been staged successfully at the Bolshoy Drama Theatre back in 1956⁵, and Mihail Kozakov boasted that he intended to make a film based on it since the end of the 60s, but the censorship rejected his project. It was only in 1978 that he convinced Gennady Bokarev and was able to make the film on television in Sverdlovsk⁶. In the third film that the great actor Kozakov directed, he tried quite successfully to preserve the Romanian atmosphere. The buildings of St. Petersburg chosen resembled a Romanian city. Details such as buying eggplants to cook a typical Romanian dish remain. Obviously, the contribution of great actors such as Igor

Kostolevskiy (Miroiu), Anastasiya Vertinskaya (Mona), Svetlana Kryuchkova (Ms Cucu) and his own role as Mona's fiancée remain decisive.

What can we say about the other TV movies for which we don't have details available? In countries from the Eastern camp, such as East Germany (*The Latest Hour/ Letzte Nachrichten*, 1973, directed by Dieter Perwitz), Hungary (1971 (Nameless Star/ *Névtelen csillag*, 1971, directed by Ottó Ádám) and even Yugoslavia (*Bezi-mena zvezda*, 1969, directed by Jovan Konjović), plays by playwrights from "friendly countries" were performed quite often. And if these plays were successful, it was quite natural somebody to try to screen them at least as television films. But how can we explain the TV movies made in France (*Le Jeu des vacances*, 1967, directed by Gilbert Pineau), Finland (Nameless Star/ *Nimetön tähti*, 1962, directed by Mauno Hyvönen) and Greece (Nameless Star/ *Asteri horis onoma*, 1979, directed by Kostas Asimakopoulos and Stelios Rallis)?

In fact, the Finnish TV film Nameless Star/ *Nimetön tähti*, directed by Mauno Hyvönen was the first film made after Sebastian, as early as 1962! In the case of Greece, we could invoke the fact that the Greek writer and director Kostas Asimakopoulos was several times in Romania and had connections with several Romanian intellectuals.

Mihail Sebastian is not the greatest Romanian playwright. So the initiative of making television films in France and Finland based on his plays can be explained for now by the fact that they liked his plays. They are either romantic or melodramatic, so with potential for audience success.

REFERENCES:

- Georges Delerue, 24 images / second, Éditions Fayard, Paris, 2005;
- 2. 100 лучших фильмов России https://www.kinopoisk.ru/lists/movies/top_100_russian_by_roskino/?page=2

4 100 лучших фильмов России.

5 Andrey Sozanchuk (director). Unnamed star of Mikhail Kozakov [Documentary film from the "Film Legends" series]. "Studio 8" commissioned by the Petersburg-5 channel: Project "Living History". (2007).

6 Ibid.



1. რუმინელი დრამატურგი
მიჰაილ სებასტიანი (1907-1945)
ROMANIAN PLAYWRIGHT MIHAIL
SEBASTIAN (1907- 1945)



2. ფრანგული აფიშა: ფილმიდან „მონა, უსახელო
ვარსკვლავი“ (1966)
FRENCH POSTER OF MONA, L'ÉTOILE SANS NOM
(1966)



3. კიდევ ერთი ფრანგული აფიშა: ფილმიდან „მონა,
უსახელო ვარსკვლავი“ (1966)
ANOTHER FRENCH POSTER OF MONA, L'ÉTOILE
SANS NOM (1966)



4. მარინა ვლადი და კლოდ რიში ფილმი „მონა, უსახელო
ვარსკვლავი“ (1966)
MARINA VLADY AND CLAUDE RICH
IN MONA. THE NAMELESS STAR (1966)



5. „უსახელო ვარსკვლავის“ საბჭოთა აფიშა (1979)
SOVIET POSTER OF BEZMYANNAYA ZVEZDA (1979)



6. იგორ კოსტოლევსკი და ანასტასია ვერტინსკაია
ფილმში „უსახელო ვარსკვლავი“
IGOR KOSTOLEVSKIY AND ANASTASIYA VERTINSKAYA
IN BEZMYANNAYA ZVEZDA



7. ლასლო საჩვაი და ევა ამასი ფილმში
„უსახელო ვარსკვლავი“ (1971)
LASZLO SZACVAY AND EVA AMASI IN
NÉVTELEN CSILLAG (1971)

8. ემილ ხორვათი (პროფესორ ანდრონიკის
როლში) ფილმში „უკანასკნელი შაბი“ (1987)
EMIL HORVÁTH ST. (AS PROFESSOR ANDRONIC)
IN POSLEDNA HODINA (1987)



ტიქნოლოგიური პროგრესი - კინოხელოვნების განვითარების მნიშვნელოვანი წყარო

გიორგი ხარებავა

საკვანძო სიტყვები: კინოტექნოლოგიები, სამონტაჟო ტექნიკა, მუმი, ხმოვანება კინოში, ფერადოვნება

კინოტექნოლოგიების განვითარება და ადამიანის შემოქმედებითი ფანტაზია მჭიდროდაა გადაჯაჭვული. ზოგჯერ შემოქმედებითი აზროვნება აძლევს ტექნოლოგიურ განვითარებას ბიძგს, ხოლო ზოგჯერ პირიქით - ტექნოლოგიური წინსვლა ხდება შემოქმედებითი სიახლეების მოტივაცია.

კინოს დაბადების თარიღად 1895 წლის 28 დეკემბერი მიიჩნევა, თუმცა, ოფიციალური დემონსტრაციის დღეს წინ უძღვის მთელი რიგი ტექნოლოგიური განვითარების ეტაპები, რაც ჯერ კიდევ 1640-იანი წლებიდან, „ლატერნა მაჯიკას“ გამოგონებიდან იწყება, ხოლო თავად ამ უკანასკნელზე გაცილებით ადრინდელია „კამერა ობსკურა“ და „ჩინური ჩრდილების თეატრი“.

ძმები ლუმიერების გამოგონებას უსწრებდა თომას ედისონის კომპანიაში შექმნილი კინოკამერა, სახელწოდებით „კინეტოგრაფი“, რომლის ავტორი იყო მისი თანამშრომელი, უილიემ დიქსონი. დიქსონმა 1891 წელს ააწყო „კინეტოსკოპი“, ანუ საჭვრეტი. ამ მოწყობილობით ადამიანებს შეეძლოთ, ეხილათ მოკლე, „მარტივი“ ფილმები. კინეტოგრაფი და კინეტოსკოპი საჯაროდ პირველად 1891 წლის 20 მაისს გამოიფინა. იმ ეპოქაში ტექნიკური განვითარება ტექნიკა, მოხდა, მათ შორის, 35 მმ კინოფირისაც, რომელიც ციფრული გამოსახულების ხარისხობრივი განვითარების მიუხედავად, დღემდე აქტიურად გამოიყენება.

უცნაური ისაა, რომ XIX საუკუნის ბოლოს არსებულმა გამოგონებებმა საფუძველი დაუდეს ისეთი ტექნოლოგიების მოგვიანებით განვითარებასა და გამოყენებას, როგორც რამდენიმე ათწლეულის შემდეგ გვხვდება. მაგალითად, 70 მმ სიგანის ფორმატის კინოფირები, რომელთა მასობრივი გამოყენება 1950-იანი წლების შემდგომ დაიწყო, კინოინდუსტრიის ადრეული პერიოდიდან არსებობდა.

70 მმ ფორმატის პირველ ფილმად შეიძლება მი-

ვიჩნოთ ჰენლი რეგატას კადრები, რომლებიც 1896 და 1897 წლებში უჩვენეს, თუმცა, შესაძლოა, ჯერ კიდევ 1894 წელს ყოფილიყო გადაღებული. მას სჭირდებოდა ისეთი სპეციალურად შექმნილი პროექტორი, რომელიც ჰერმან კასლერმა ნიუ-იორკში ააწყო და რომელსაც ჰქონდა სრული კადრის მსგავსი გვერდების თანაფარდობა - 2,75 ინჩი (70 მმ) 2 ინჩზე (51 მმ).

ასევე არსებობდა 50-დან 68 მმ-მდე სხვადასხვა ზომის ფირის რამდენიმე ფორმატი, რომლებიც 1884 წლიდან შეიქმნა, მათ შორის სინეორამა, რომელიც 1900 წელს რაულ გრიმუნ-სანსონმა ააწყო. 1914 წელს იტალიელმა ფილოტეო ალბერინიმ გამოიგონა პანორამული კინოსისტემა 70 მმ ფართო ფირის გამოყენებით, სახელწოდებით, Panoramica.

კინოს დაბადებიდან 130 წელი სრულდება. შეიძლება ითქვას, რომ ხელოვნების სხვა დარგებთან შედარებით, ის ერთ-ერთი ყველაზე ახალგაზრდა და სწრაფად ვითარდება. ამ მოკლე დროში დარგმა ტექნოლოგიური განვითარების უმაღლეს ხარისხს მიაღწია. მაგალითად, დაბადებიდან 5-6 წელიწადში ჩნდება მონტაჟის ჩანასახები, 11 წლის შემდეგ - ფერადოვნება, 32 წელიწადში - სინქრონული მონოხმოვანება, ხოლო 80 წლის შემდეგ - „დოლბი სტერეო“ ხმოვანება კინოფირის ოპტიკურ ბილიკზე.

აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ ტექნოლოგიური განვითარების პირობებში, მხოლოდ ერთი კომპონენტის გამოგონება არ ნიშნავს წინსვლას, მას აუცილებლად სჭირდება სხვა, დამხმარე კომპონენტი, რათა შესაძლებელი გახდეს ახალი მწვერვალის დაპყ-

რობა.

მაგალითისთვის: კინოს დაბადებას ერთდროულად დასჭირდა როგორც გადაძვლები კამერის გამოგონება, ისე კინოფირის ქიმიური დამუშავება, გამჟღავნების ლაბორატორია, ეკრანზე გამშვები ტექნიკა და მისთანები. სხვა შემთხვევაში, მისი პროგრესული წინსვლა შეფერხდებოდა. ასეც მოხდა, ვინაიდან სხვადასხვა კომპონენტი სხვადასხვა დროს განვითარდა. საჭირო გახდა ამ კომპონენტების გაერთიანება, შეჯერება და დაფიქსირება.

ცნობილი მემონტაჟე უოლტერ მარკი ინტერვიუში ამბობს: „ღიახ, კინოს ჰყავს სამი მამა: ედისონი, ბეთ-ჰოვენი, ფლობერი! ეს არის დამაინტრიგებელ კითხვაზე პასუხის გაცემის მცდელობა: გამოგონების შემდეგ რატომ განვითარდა კინო ასე სწრაფად, როგორც ამბების თხრობის საშუალება? დღეს ეს ბუნებრივად გვეჩვენება, მაგრამ საუკუნის წინათ ბევრი, მათ შორის, თავად კინოს გამოგონებლები - ედისონი და ძმები ლუმიერები - ასეთ განვითარებას არ ელოდნენ. ოგუსტ ლუმიერმა ისიც კი განაცხადა, რომ კინო არის გამოგონება, რომელსაც მომავალი არ აქვს“.¹

„მას შემდეგ, რაც გრიფიტმა კამერა სტაციონარული ერთწერტილიანი ხედვისგან გაათავისუფლა, კამერის გადაადგილება გახდა ვიზუალური ხელოვნების განვითარებადი ნაწილი. ჩვენ ვხედავთ კამერის მოძრაობის დინამიკას და ასევე, რამდენიმე მნიშვნელოვან გზას, რომლითაც ეს მიიღწევა. ურიკა, როგორც კამერის გადაადგილების საშუალება, XX საუკუნის დასაწყისით თარიღდება. კამერის ამწე მოგვიანებით გაჩნდა, 1920-იან წლებში. მოძრავი ტრანსპორტიდან გადაღებები მიმდინარეობდა ჯერ კიდევ ადრეულ, უხმო პერიოდში, განსაკუთრებით, კომიკურ ფილმებში, რომლებშიც არ ერიდებოდნენ კამერის დამაგრებას მანქანაზე ან მატარებელზე. ამწის გამოგონების შემდეგ, კამერის მოძრაობის საშუალებებში ცოტა რამ თუ შეიცვალა, გარეთ ბრაუნის მიერ „სტედიკამის“ გამოგონებამდე. „სტედიკამი“ პირველად გამოიყენეს ფილმებში: „გზად დიდებისკენ“ და „ნათება“.²

ალსანიშნავია, რომ დღეს, ლინზის ნაკლოვანებას - მოკლე ფოკუსურ არეალს, დადებითად აფასებენ, რაც საუკუნის წინათ ხელისშემშლელად ეჩვენებოდათ.

ბოლო, ვინაიდან ფოკუსის გასწორება, მაშინდელი ტექნიკის საშუალებით ძალიან ჭირდა. თეატრიდან კინოში მისულმა ორსონ უელემმა თავის ოპერატორ გრეგ ტოლენდს დაავალა, როგორმე ეს ნაკლოვანება აღმოეფხვრა და კონკრეტული სცენისთვის შეექმნა ობიექტივი, რომლის საშუალებითაც ყველაფერი ფოკუსში იქნებოდა. ასეთი დავალების შესრულება იოლი როდი იყო, თუმცა, ოპერატორმა ეს შეძლო და „მოქალაქე კეინისთვის“ (1941) სპეციალური ობიექტივი შეიმუშავა. ამან საფუძველი დაუდო ეგრეთ წოდებულ ღრმა ფოკუსის გამოყენებას, 1940-1950-იანი წლების კინოში.

კიდევ ერთი, ადამიანის ხედვისთვის უჩვეულო გამოგონება იყო ეგრეთ წოდებული ზუმი, ანუ ობიექტივის უნარი შეცვალოს ფოკუსური მანძილი გადაღების დროს.

პირველი ნამდვილი ზუმის მქონე ობიექტივი, რომელიც ინარჩუნებდა თითქმის მკვეთრ ფოკუსს, ხოლო შემკრები ლინზების ეფექტური ფოკუსური სიგრძე ცვალებადი იყო, 1902 წელს კლაილ ალენმა დააპატენტა პირველი ზუმისანი ობიექტივი, რომელიც კინოში 1927 წელს გამოჩნდა, ფილმის „იტ“ გამხსნელ სცენაში. პირველი ქარხნული ზუმისანი ობიექტივი, „ბელი და ჰოუელ კაკის“ წარმოების „ვარო“ - 1932 წელს გამოვიდა, რომელსაც ჰქონდა 40-120-მილიმეტრიანი ლინზა 35 მმ-იანი კინოკამერისთვის. ამ გამოგონების შემდეგ ზუმირება/მასშტაბირება (მოახლოება და დაშორება) აქტიურად გამოიყენებოდა 1940-1960-იანი წლების ფილმებში. ამ წინსვლას მოჰყვა კინოში ახალი ხერხის დაბადებაც, რომელსაც მოგვიანებით „ვერტიგოს ეფექტი“ (მეორენაირად დოლი-ზუმი) დაარქვეს. ეს ხერხი წარმოადგენს ზუმისა და ურიკა-რელსის ერთდროულ, საპირისპირო მოძრაობას. მაგალითად, თუ გამოსახულება ზუმისანი ობიექტივის მეშვეობით ახლოვდება, იმავე დროს, ურიკა შორდება გადასაღებ ობიექტს. „ვერტიგო“ ჰიჩკოკის ცნობილი ფილმია, რომელშიც მან ეს ხერხი პირველად გამოიყენა.

ჰიჩკოკის ინტერვიუდან: „ყოველთვის მასხოვს, ერთი ღამე, როდესაც ლონდონის „ალბერტ ჰოლში“ საშინლად მთვრალი ვიყავი და ისეთი შეგრძნება და-

1 Ondaatje, The Conversations, 2004, p. 105.

2 Brown, Cinematography, Theory and Practice, 2012, p. 210.

მეუფლა, თითქოს ყველაფერი ჩემგან შორს მიდიოდა“.³

1940 წელს, როცა იგი „რებეკას“ იღებდა, უნდოდა ამ შეგრძნების ვიზუალიზაცია ეპიზოდში, როდესაც მთავარ მოქმედ გმირს გული მისდის და ძირს ეცემა, თუმცა, როგორ გაეკეთებინა, ვერ მოიფიქრა. ამ ეფექტის მისაღებად, პრობლემა იყო გადასაღები სუბიექტის ერთ პოზიციაში დაჭერა (მასშტაბურად). იდეა ჰინჩოკს წლები არ შორდებოდა და შედეგს მხოლოდ „ვერტიგოს“ („თავბრუ“) გადაღებისას მიაღწია, ოპერატორ აირმინ რობერტის მეშვეობით. მას შემდეგ ეს ხერხი ბევრმა რეჟისორმა გამოიყენა.

დღეს ზუმის გამოყენება საკმაოდ იშვიათი და არაპოპულარულია, თუმცა, კვლავაც ხშირია ტელეპროდუქციასა და დოკუმენტურ კინოში.

ასეთივე წინგადადგმული ნაბიჯი იყო ფირის სამონტაჟო მოწყობილობის გამოგონება, რომელმაც ძალიან განავითარა ფირის მაკრატლით გაჭრისა და მიერთების მანამდე არსებული მარტივი მეთოდი.

1917 წელს ივან სერურიემ შექმნა მოწყობილობა, რომელიც ფილმების საყურებლად გამოიყენებოდა. ის მალევე, 1924 წელს გახდა სამონტაჟო საშუალება „მოვილა“ და ახლა ცნობილია, როგორც კინომონტაჟის პირველი მოწყობილობა. ის აღიარეს დიდმა კინოკომპანიებმა და თითქმის 1970-იან წლებამდე იყენებდნენ.

ამ შემთხვევაშიც დასაფიქრებელია, რომ სამონტაჟო განვითარდა და დაეფუძნა კინოპროექციის (ინდივიდუალური პროექციის) მოწყობილობას. ერთმა გამოგონებამ წარმოშვა მეორე, ხოლო ამ ორივეს კინოკამერის საინჟინრო სტრუქტურა უდგას სათავეში. თუ კინოკამერაში ობიექტივის გავლის შემდეგ სხივთა ნაკადი კინოფირზე აღიბეჭდება, კინოპროექტორში უკუპროექცია - სხივთა ნაკადი კინოფირს გავლის და ობიექტივის საშუალებით ეკრანზე იშლება.

1980-1990-იან წლებში კომპიუტერული ტექნიკის განვითარებამ გააჩინა არამიმდევრობითი ციფრული მონტაჟი, რომელიც ითვლებოდა მონტაჟის ბევრად უფრო მარტივ გზად, ვიდრე მანამდე არსებული - მიმდევრობითი. იმის მიუხედავად, რომ ეს არ იყო იდეა, რომელიც ბევრ მემონტაჟეს მოეწონა, მის გამოყენებას ყურადღება მიაქციეს მონტაჟის ინდუსტრიაში არ-

სებული უპირატესობების გამო.

„ედიტროიდი“ იყო არამიმდევრობითი ციფრული სამონტაჟო, რომელიც „ლუკასფილმმა“ 1980-იან წლებში შექმნა. ხალხმა ის ისეთ გამოგონებას ამჯობინა, როგორც იყო „მოვილა“, რადგან ბევრად უფრო მოხერხებული იყო, ნაჭრების არჩევაც უფრო სწრაფად შეიძლებოდა და შედეგიც უკეთესი გამოიღო. ის, ანალოგიური პროცესისგან განსხვავებით, არ საჭიროებდა ფირის მოჭრასა თუ შეწყობას, ვინაიდან ყველაფერი ციფრულად ხდებოდა.

ამ ტექნოლოგიის წინსვლაც დროში სწრაფად წარიმართა, თუმცა, დამოკიდებული იყო კომპიუტერული ტექნიკის განვითარებაზე. ეს უკანასკნელი კი კრებითი კომპონენტებისგან შედგება და მნიშვნელოვანია მისი თითოეული ნაწილის სწრაფი დახვეწა, რათა სხვა კომპონენტების განვითარება არ შეაფერხოს.

მაგალითად, კომპიუტერის ვიდეობარათის მონაცემთა ბრდა ითხოვს მთავარი დაფისა და პროცესორის მაღალხარისხობრივ მაჩვენებლებს, ამას სჭირდება შიდა მეხსიერებისა და ჩაწერა-აღწარმოების სიჩქარის გაზრდაც. ყველა კომპონენტი ერთმანეთზე დამოკიდებული და თუ რომელიმე ერთის განვითარება ჩამორჩება, მაშინ მთლიანად მანქანაც მოისუსტებს.

დღევანდელი სამონტაჟო კომპიუტერების მონაცემები კამერის მონაცემების პარალელურად იზრდება და ზომებშიც კლებულობს. თავისუფლად შეიძლება ითქვას, რომ ფილმის მონტაჟი აღარ ითხოვს დიდ, სტაციონარულ კომპიუტერს. თანამედროვე პორტატიულ კომპიუტერზეც სავსებით შესაძლებელია მაღალხარისხიანი ფილმის შექმნა. თუ ადრე კინოწარმოება მთელ ინდუსტრიას ითხოვდა, ახლა სახლის პირობებშიც შეიძლება ფილმის წარმოება, რამაც უამრავი სხვადასხვა ტიპის პროდუქცია შექმნა.

„კინემატოგრაფის გამოგონებიდან თოთხმეტი წლის შემდეგ, კინოს გრამატიკა - ჭრები, ახლო ხედები, პარალელური მოქმედებები - უკვე გამოყენებული იყო „მატარებლის დიდ ძარცვაში“ 1903 წელს, ხოლო სოციალურმა და ეკონომიკურმა ცვლილებებმა ხელი შეუწყვეს კინოს ინტეგრირებას ადამიანების ყოველდღიურ ცხოვრებაში. კიდევ თორმეტი წლის შემდეგ, კინო იყო თითქმის ის, რაც დღეს ვიცით, - დევიდ

3 Truffaut, Hitchcock, 1985, p. 137.

უორკ გრიფიტი და „ერის დაბადება“ (1915). კიდევ თორმეტი წლის შემდეგ, სინქრონული ხმის დამატებაში პრაქტიკულად დაასრულა რევოლუცია“, – ამბობს კანადელი მწერალი ფილიპ მაიკლ ონდაატი.⁴

იმის მიუხედავად, რომ პირველი ხმოვანება კინოში 1900 წელს გაჩნდა, ის მაინც არ იყო ხმის სინქრონული ჩანაწერი. ამის მიღწევას მთელი დეკადა დასჭირდა. ხმოვანი კინოს მიმართულებით პირველი მნიშვნელოვანი ნაბიჯები 1920-იანი წლების ბოლოს გადაიდგა. თავიდან, ხმოვანი, სინქრონული დიალოგების შემცველი ფილმები, ცნობილი, როგორც „მოლაპარაკე სურათები“ ან „მოსაუბრეები“ – მოკლემეტრაჟიანი იყო.

ჩაწერილი ხმის მქონე ყველაზე ადრეული მხატვრული ფილმები მოიცავდნენ მხოლოდ მუსიკასა და ეფექტებს. დიალოგის შემცველი პირველი სრულმეტრაჟიანი კინოსურათი იყო ალან ქროსლენდის „ჯაზის მომღერალი“, რომლის პრემიერა 1927 წლის ნოემბერს გაიმართა. შექმნას ხელი შეუწყო „ვატაფონის“ არსებობამ, რომელიც იმ დროს დისკზე ხმის ჩაწერის ტექნოლოგიის წამყვანი ბრენდი იყო. თუმცა, ეგრეთ წოდებული Sound-on-film მალე გახდა „მოლაპარაკე სურათების“ სტანდარტი, ანუ ნელ-ნელა ხმოვანმა კინომ უხმო კინო ჩაანაცვლა.

ხმოვანი კინოს განვითარების მომდევნო ნაბიჯი იყო ჩამწერი ტექნიკის იმგვარი დაპატარავება და შემსუბუქება, რაც საშუალებას მისცემდა, მხოლოდ სტუდიებში ჩაწერის ნაცვლად, გარეთაც გასულიყვნენ და ჩაწერათ ყოფითი სინქრონული ხმაურები.

აუდიოჩაწერის მნიშვნელოვანი განვითარება დაიწყო 1945 წელს. ეს იყო მაგნიტურ ფირზე ჩაწერა. ტექნოლოგია გამოიგონეს 1930-იან წლებში, მაგრამ გამოიყენებოდა მხოლოდ გერმანიაში (რადიომაუწყებლობაში), მეორე მსოფლიო ომის დასრულებამდე. მაგნიტურმა ფირმა კიდევ ერთი სერიოზული გარღვევა მოახდინა აუდიომიმართულებაში – მართლაც, პირველად შენიშნეს, რომ წინასწარ ჩაწერილი რადიოპროგრამების აუდიოხარისხი პრაქტიკულად არ განსხვავდებოდა პირდაპირი ტრანსლაციისგან.

1950 წლიდან მოყოლებული, მაგნიტური ლენტი სწრაფად გახდა აუდიომასტერ ჩაწერის სტანდარტული

საშუალება რადიოსა და მუსიკის ინდუსტრიაში, რამაც გამოიწვია პირველი Hi-Fi სტერეოჩანაწერების განვითარება შიდა ბაზრისთვის, მუსიკის მრავალხიანი ჩანაწერის შექმნა და დისკის, როგორც ხმის ძირითადი მასტერმედიის, გამოცემა.

მაგნიტურმა ფირმა ასევე რადიკალურად შეცვალა ჩაწერის პროცესი – მან შესაძლებელი გახდა ბევრად უფრო ხანგრძლივი და შესანახად სანდო ჩანაწერების გაკეთება, ვიდრე მანამდე და ხმის ინჟინრებს შესთავაზა იგივე მოქნილობა, რაც მანამდე ფირმა მისცა კინომემონტაჟეებს – ფირზე ჩაწერილი ხმის იოლი მონტაჟი და შერწყმა, რაც უბრალოდ შეუძლებელი იყო დისკზე ჩანაწერებით.

ერთდროულად მსუბუქი, პორტატიული მიკროფონებისა და ჩამწერი მოწყობილობის შექმნამ ისეთი შემოქმედებითი მიდგომები გამოიწვია, რაც, ძირითადად, ფრანგული „ახალი ტალღის“ პერიოდს უკავშირდება. ხელოვანი ადამიანები თავს ადვილად აძლევდნენ რეალურ გარემოში ბუნებრივი ხმებისა და ხმაურების ჩაწერის უფლებას.

ამ პერიოდში გაჩნდა ისეთი მოწყობილობა, რომელსაც კამერასთან სინქრონულად შეეძლო ნატურალური ხმის ჩაწერა. მას „ნაგრა“ (NAGRA) ეწოდებოდა.

ეს ჩამწერები პოლონელმა გამომგონებელმა შტეფან კუდელსკიმ შექმნა და მისმა კომპანიამ მათი სიზუსტისა და საიმედოობისთვის მრავალი ჯილდო მოიპოვა. „ნაგრა“ კუდელსკის მშობლიურ პოლონურ ენაზე ნიშნავს – „ის ჩაიწერს“. ასეთი ჩამწერების პარალელურად, ხდებოდა სპეციალური პორტატიული აკუმულატორების გამოგონებაც, რისი მეშვეობითაც ჩამწერ მოწყობილობას სავსე პირობებში უნდა ემუშავა.

„ნაგრას“ ბრენდის მაგნიტოფონები წარმოადგენდნენ სტანდარტულ ხმის ჩამწერ სისტემას კინოსა და ერთკამერიანი სატელევიზიო წარმოებისთვის, 1960-იანი წლებიდან 1990-იან წლებამდე. დღეს არსებობს ამ ბრენდის ციფრული ჩამწერები, რაც დიდი პოპულარობით სარგებლობს პროფესიონალთა შორის.

ამავე გამოგონებამ 1960-იან წლებში მოითხოვა სპეციალური „ბოქსის“, ანუ ყუთის აუცილებლობა კინოკამერისთვის, რაც თავად კამერიდან მომდინარე

4 Ondaatje, *The Conversations*, 2004, p. 108.

ხმაურებს ჩაახშობდა. ტექნოლოგიურად დახვეწილი და მეორე მსოფლიო ომის დროს, საჭიროების გამო დაპატარავებული კამერები ამიტომ დამძიმდნენ და ისევ მოითხოვეს მძლავრი საყრდენი მოწყობილობა, შტატივებისა და ამწეების სახით.

ხმის ჩაწერის, დამუშავებისა და აღწარმოების დღევანდელი სისტემები გაცილებით მაღალ შედეგებს იძლევიან. კინოში შეიძლება მოისმინოთ მოცულობითი ხმოვანება, რომელიც 10 და მეტ არხზეა გაშლილი.

რაც შეეხება ფერს, პირველად 1895 წელს შეიქმნა ხელით გაფერადებული ფილმი „ანაბელის ცეკვა“ „კინეტოსკოპის“ მაცურებლისთვის.

პირველი ფერადი ფირი იყო ადიტიური ფერთა სისტემით. ასეთია ედუარდ რეიმონდ ტარნერის მიერ 1899 წელს დაპატენტებული და 1902 წელს გამოცდილი ნიმუში. კინოფილმები ორთოქრომატული იყო. აღიბეჭდებოდა ლურჯი და მწვანე შუქი, მაგრამ არა წითელი.

ჟორჟ მელიესმა მაცურებელს, დამატებითი ღირებულების სანაცვლოდ, საკუთარი შავ-თეთრი ფილმების ხელით გაფერადებული ვერსიები შესთავაზა, მათ შორის, ვიზუალური ეფექტების პიონერი – „მოგზაურობა მთვარეზე“ (1902). კინოსურათის სხვადასხვა ნაწილის გაფერადებაზე ოცდაერთი ქალი მუშაობდა.

1930-იან წლებში, პრაქტიკულად, პირველად დაინერგა სუბტრაქტულ ფერთა პროცესი, როდესაც სამფენიანი Technicolor გაჩნდა, რომლის სუბტრაქტულ ტექნოლოგიაში გამოიყენებოდა მხოლოდ ფერის ორი კომპონენტი და შესაძლებელი იყო ფერთა მხოლოდ შეზღუდული დიაპაზონის გადმოცემა.

1935 წელს შეიქმნა „კოდაკრომი“ (Kodachrome), რასაც 1936 წელს მოჰყვა „აგფაქოლორი“ (Agfacolor). ისინი დაფარული იყო სხვადასხვა ფერისადმი მგრძობიარე ემულსიის სამი ფენით, რაც ჩვეულებრივ, „ფერად ფილმს“ გულისხმობს, რომელიც დღესაც გამოიყენება.

ასეთი ტექნოლოგიით გადაღებულ პირველ ფილმად მიიჩნევა უოლტ დიზნის ანიმაციური „ყვავილები და ხეები“ (1932), ხოლო მხატვრულ სრულმეტრაჟიან კინოსურათად – „ჯადოქარი ოზის ქვეყნიდან“ (1939).

ორივე გადაღებულია ფირზე, რომლის ფერთა დამუშავების ტექნოლოგია დღევანდელი პროცესების იდენტურია.

ყოველი ახალი გამოგონება წინგადადგმული ნაბიჯია, თუმცა, ყველა სიახლეს თან ახალი თავსატეხი სდევს. სწორედ ამ შემთხვევაშიც ფერის გაჩენამ კინოს კიდევ დამატებითი საზრუნავი მოუტანა – თუ აქამდე, შავ-თეთრი ფილმის გადაღებისას, განათების ელფერს დიდი მნიშვნელობა არ ენიჭებოდა, ახლა ამ ხელსაწყოებს ბუსტი ფერი უნდა გადმოეცათ და თან სხვადასხვა ტიპის ხელსაწყოს არ უნდა აეჭრა გადასაღები ფერის ბალანსი კინოფირის შუქმგრძობიარე ფენაზე. ამას გარდა, ფერთა ბუსტად გადმოსაცემად ოპტიკური საშუალებების დახვეწაც აუცილებელი იყო.

ფერადი კინოს განვითარების მიუხედავად, შავ-თეთრი ფილმების წარმოება არ შეწყვეტილა. ამ ხერხს დღესაც ბევრი ავტორი მიმართავს. ზოგიერთი შავ-თეთრ ეპიზოდებს ფილმში, ხშირად, წარსულის მოგონების გადმოსაცემად სვამს. თუმცა, ფილმში „ჯადოქარი ოზის ქვეყნიდან“ პირიქითაა. აწმყო გადაღებულია სეპია (შავ-თეთრ) ტონალობაში, ხოლო ზღაპრული წარმოსახვითი გარემო – ფერადია. დღეს შავ-თეთრი მეტად ხელოვნური, შეიძლება ითქვას, ხელოვნებისეულია, ვინაიდან უჩვეულოა ადამიანის სტანდარტული მხედველობისთვის.

„უნდა აღინიშნოს, რომ 1956 წელს, გამოცემა „დეილი ვერაიეთის“ (Daily Variety) ერთ-ერთ გვერდზე, ვიდეოფირის გამოგონების შესახებ სტატიის ზემოთ, გამოტანილი ჰქონდა სათაური – კინოფირი მკვდარია!.. რა თქმა უნდა, ვიდეოჩანაწერმა ბევრი რამ შეცვალა გასართობ ინდუსტრიაში. გააფართოვა შესაძლებლობები, თუმცა, კინოფირი არ მოკლა. დღეს ბევრი ფიქრობს, რომ ფილმის გადაღება ახლა, როცა არ გჭირდება ძვირადღირებული განათება, კინოფირის მარაგი, დიდი ჯგუფი და სტუდია, ყველას შეუძლია. უბრალოდ აიღე კამერა და გადაიღე. იმის მიუხედავად, რომელ მედიას იყენებთ, უცვლელი რჩება კითხვა – რას იღებ? რა ამბავს ჰყვები? როგორ არის ეს ამბავი საუკეთესოდ წარმოდგენილი გამოსახულებაში? ადვილად გამოსაყენებელი კამერა ამ კითხვებს თავისთავად ვერ უპასუხებს.“⁵

5 Haase, Acting, 2003, p. 155.

ვიდეოფირის გამოგონებამ ბევრი რამ გაამარტივა, თავიდან ტელევიზიის ყოველდღიური ჩანაწერების მიმართულებით, ხოლო შემდგომ ზოგიერთებმა ამ საშუალებით კინოს გადაღებაც დაიწყეს.

ეგრეთ წოდებული სახლის ვიდეოთი, VHS ვიდეოფირზე გადაღებულ პირველ ფილმად ცნობილია კიმ კი დუკის კორეული ფილმი „ახალგაზრდა მასწავლებელი“ (1970), რომელიც ეკრანებზე 1972 წელს გამოვიდა, ხოლო მასობრივად გამოიცა 1976 წელს, ანუ იმავე წელს, როდესაც გაყიდვაში საოჯახო „ვიდეოფილმები“ ჩაეშვა. ამ ფაქტით აღსანიშნავია, რომ ფილმის გადაღება რამდენიმე წლით ადრე მოხერხდა, თუმცა, მის დანიშნულებისამებრ გავრცელებას კიდევ დასჭირდა გარკვეული დრო ტექნოლოგიური წინსვლის საჭიროების გამო.

ამერიკელ რეჟისორ კრისტოფერ ლუისს 1985 წლის საშინელებათა ჟანრის ფილმი „სისხლის კულტი“ ერთ-ერთი პირველთაგანია, რომელიც ვიდეოფირზე „ბეტაკამის“ ორი კამერითაა გადაღებული. ამ კინოსურათის ვიდეოგაქირავება იმავე პერიოდში საკმაოდ გაჭირდა და DVD დისკებზე მხოლოდ 2001 წელს ჩაიწერა.

მოძრავი ნიღბისა და ოპტიკური ჩაბეჭდვის შემოღებამდე ორმაგი ექსპოზიცია გამოიყენებოდა სცენაში ისეთი ელემენტების შესატანად, რომლებიც საწყის ფირზე არ იყო.

წლების განმავლობაში კომბინირებული კადრების კინოფირზე გადაღებისას გამოიყენებოდა შავი ფონი (შავი ხავერდის ქსოვილით), ვინაიდან, ის კინოფირის შექმნისთვის ფენაზე არ აღიბეჭდება. მისი მეშვეობით, კონკრეტული ადგილების დაფარვა (მასკირება) შესანიშნავ ეფექტს იძლეოდა. ასეთი მიდგომა პირველმა ჯორჯ ალბერტ სმიტმა 1898 წელს გამოიყენა.

ჯერ კიდევ 1903 წელს ფილმში „მატარებლის დი-ძარცვა“ ედვინ პორტერმა მთავარ გამოსახულებაზე ფანჯარაში ორმაგი ექსპოზიციით მოძრავი მატარებლის კადრები დაადო, რათა გამოჩენილიყო მატარებლის სადგურიდან გასვლა.

იმისთვის, რომ ერთ ექსპოზიციაში მოძრავი ფიგურები რეალურად გადაადგილებულიყვნენ მეორეში აღბეჭდილი ფონის წინ, საჭირო იყო მოძრავი ნიღბით თითოეულ კადრში ფონის კონტურის დასაბლოკად.

1918 წელს ფრენკ უილიამზმა დააპატენტა მოძ-

რავი ნიღბის ტექნიკა, ისევ შავი ფონის გამოყენებაზე დაფუძნებული. ეს ტექნიკა გამოიყენეს 1933 წელს გადაღებულ ამერიკულ ფილმში „უჩინმაჩინი“.

ლურჯი ფონის მეთოდი წარმოიშვა 1930-იან წლებში „არქეიო რედიო ფიქჩერში“ (RKO Radio Pictures). ლინვუდ დანმა გამოიყენა მოძრავი ნიღბის ადრეული ვერსია „გადასვლების“ შესაქმნელად - აქ იყო ისეთი გადასვლები, როგორცაა საქარე მინის საწმენდი - ფილმში, „დაფრენა რიოში“ (1933).

ლერი ბატლერს ეკუთვნის ბოთლიდან გაქცეული ჯინის სცენა, რომელშიც პირველად გამოიყენა ზუსტად ლურჯი ფონის პროცესი, რათა შეექმნა მოძრავი ნიღბი ფილმისთვის „ბაღდადელი ქურდი“ (1940), რომელმაც იმ წელს „ოსკარი“ მიიღო საუკეთესო სპეცეფექტებისთვის.

დღეს კადრების კომბინაციისა და კომპოზიციურობისთვის, ძირითადად, გამოიყენება მწვანე ან, ზოგ შემთხვევაში, ლურჯ ფონზე გადაღება, რის შემდეგაც იჭრება ეს ერთგვაროვანი ფონი და ნებისმიერი სხვა ფონით ნაცვლდება. ეს მეთოდი ციფრული ტექნიკის მეშვეობით გაცილებით გამარტივდა და ისეთ ხარისხობრივ მაჩვენებლებს მიაღწია, რომ მაყურებლის თვალი ნამდვილ კადრს კომბინირებული გამოსახულებისგან ვერ არჩევს.

ყველასთვის ცნობილი ვიზუალური ეფექტი „ტყვიის დრო“, რომელიც ასევე ცნობილია, როგორც მატრიცის ეფექტი, არის დროის მონაკვეთი, რომელიც შექმნილია მრავალი კამერის გამოყენებით დროის შენელების ან საერთოდ გაჩერების შთაბეჭდილების მისაღწევად.

ტერმინი „ტყვიის დრო“, ანუ ეგრეთ წოდებული მატრიცის ეფექტი პირველად 1999 წელს გამოიყენეს ფილმში „მატრიცა“. მასში არის სცენა, როდესაც ტყვიები ჰაერში ნელი მოძრაობით მისრიალებენ მთავარი პერსონაჟის, ნეოს თავზე.

ჯონ გაეტასა და მანექსის გამოგონებამ ეფექტს 3D კომპიუტერული გრაფიკის გარეშე მიაღწია. ბევრმა არ იცის, რომ ამ ეფექტის პირველწყარო თავად კინოს გაჩენას უსწრებს წინ. 1878 წელს ედვერდ მაიბრიჯის გადაღებული მორბენალი ცხენების ფოტოფაზები სწორედ „ტყვიის დროის“ ეფექტია. ფოტოკამერების გვერდიგვერდ დაყენებით, მაიბრიჯმა შეცვალა ხედვის პერსპექტივა, რომ ცხენის მოძრაობის ილუზია შეექმნა. თუ დავაკვირდებით, ამ პირველ გამოგონებასა

და „მატრიცაში“ მისი დახვეწილი ვარიანტის გამოყენებას შორის სხვაობა 120 წელია. ამ ხნის განმავლობაში ამ ეფექტის განსხვავებულად გამოყენების მხოლოდ ერთეული შემთხვევებია.

1980-იან წლებში ეფექტმა ადგილი პოვა ტელევიზიასა და კინოში. 1985 წელს Accept-მა „ტყვიის დროის“ ეფექტი მუსიკალურ ვიდეოში „Midnight Mover“ გამოიყენა, რომელშიც აღბეჭდა სოლო გიტარის დაკვრის ეპიზოდი 360-გრადუსიანი მოძრაობით. მოგვიანებით, 90-იან წლებში, ეფექტი გამოიყენეს რეკლამებში, მათ შორის „GAP Khaki Swing“-ის რეკლამაში, რათა მომენტალურად გაეშეშებინათ ხაკისფერი შარვლების ბედნიერი პატრონები, როდესაც ისინი ერთმანეთს ახტებოდნენ.

შეიძლება ითქვას, რომ ტექნიკა და ტექნოლოგიური განვითარების შესაძლებლობები ამოუწურავია, მითუმეტეს დღეს, ციფრული ტექნოლოგიების ხანაში. ის ვითარდება და ყოველთვის სიახლეს გვთავაზობს. საკმარისია ბოლო რამდენიმე მნიშვნელოვანი გამოგონების ჩამოთვლა და ადგილი მისახვედრი იქნება, რამხელა მნიშვნელობა შეიძინა ამ ახალმა ტექნიკამ შემოქმედებით პროცესებში, კინოს, ტელევიზიისა თუ მედიასივრცეში.

ესენია:

- ციფრული კინოკამერები, რომელთა გამოსახულების ხარისხი და გარჩევადობა უკვე აჭარბებს

კინოფირის შესაძლებლობებს;

- 3D კომპიუტერული გრაფიკის ტექნოლოგია;
- 7D-8D კინოპროექციის შესაძლებლობები;
- გიმბალი - გამოსახულების სტაბილურად გადაღებისთვის;
- დრონი - მაღალი წერტილებიდან სტაბილური გამოსახულების გადაღებისთვის;
- LED ტიპის განათების ხელსაწყოები, რომლებიც პრაქტიკულად ანაცვლებენ ძველ, მძიმე და მძლავრი ელექტრომომხმარების განათების ხელსაწყოებს;
- VR - ვირტუალური რეალობის ტექნოლოგია;
- ციფრული ტექნოლოგიების მთელი კასკადი, რომელიც უკვე ჩვეულებრივ მომხმარებელთათვისაც კი ხელმისაწვდომია.

საოცარია იმის დანახვა, თუ როგორ ახდენს ტექნოლოგია გავლენას კინოინდუსტრიაზე, ფილმის გადაღებიდან ვერცხლისფერ ეკრანზე პროექციამდე. ეჭვგარეშეა, რომ ტექნოლოგიური განვითარება გააგრძელებს გადაღებისა და მაყურებლის შეგრძნებების გარდაქმნას.

ვიზუალიზაციის მოწინავე ტექნიკის, ინოვაციური გავეტების, კინოს გადაღებისთვის შექმნილი პროგრამული უზრუნველყოფისა და სხვა ინსტრუმენტების გამოყენება დაეხმარება კინორეჟისორებს გააგრძელონ ექსპერიმენტები ხელოვნების ამ დარგში და მაყურებლებს განსაცვიფრებელი კინო შესთავაზონ.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Brown, B., Cinematography, Theory and Practice. England, 2012.
- Haase, C., Acting for Film, New York, 2003.
- Ondaatje, M., The Conversations. Walter Murch and the Art of Editing Film, New York, 2002.
- Truffaut, F., Hitchcock, New York, 1985.

TECHNOLOGICAL PROGRESS AN IMPORTANT SOURCE FOR THE DEVELOPMENT OF CINEMA

Giorgi Kharebava

Keywords: film technologies, editing techniques, zoom, sound in cinema, colorfulness

The development of film technologies and the creative imagination are closely intertwined. Sometimes creative thinking gives impetus to technological development and vice versa, technological progress becomes a motivation for creative innovations.

December 28, 1895 is considered the birth date of cinema, but this official demonstration day was preceded by a series of technological development stages, starting with the invention of the *Laterna Magica* in the 1640s, with *Camera Obscura* and Chinese Shadow Theater dating even earlier.

The Lumiere brothers' invention was preceded by a motion picture camera created in Thomas Edison's company called *Kinetograph*, by his employee, William Kennedy Dickson. In 1891, Dixon built the *Kinetoscope*. With this device, people could watch short, "simple" movies. The *Kinetograph* and *Kinetoscope* were publicly exhibited for the first time on May 20, 1891. During that era, many technical developments took place, including 35 mm film, which, despite the qualitative development of digital imaging, is still actively used today.

Strangely enough, the inventions of the late 19th century set the stage for the later development and use of technology that would be found only a few decades later. For example, 70 mm wide format film, widely used after the 1950s, was around since the early days of the film industry. The Henley Regatta footage shown in 1896 and 1897 can be considered the first 70mm format film, although it may have been filmed as early as 1894. It required a specially designed projector built by Herman Casler in New York and had a full-frame aspect ratio of 2.75 inches (70 mm) by 2 inches (51 mm). There were also several film formats from 50 to 68 mm, developed since 1884, including *Cinéorama*, built by Raoul Grimoin-Sanson in 1900. In 1914, Italian Filoteo Alberini invented a panoramic cinema system using 70 mm wide film called

Panoramica.

Although cinema has been around for 130 years, cinema—compared to its counterparts—is arguably the youngest and fastest developing branch of art. In this short time, the field has reached the greatest peaks of technological development: for example, within 5-6 years after inception, the earliest forms of editing appear, with color and synchronous monophonic sound emerging 11 and 32 years later, respectively, and the Dolby Stereo sound on the optical path of film 80 years later. Notably, as part of technological development, the invention of just one component does not mean progress, requiring another supporting component to make a leap to a new peak. For example, the birth of cinema required the invention of the camera, the chemical processing of film, the exposure laboratory, projection technology, etc. at once. Otherwise, its progressive advancement would be delayed, and it was, since different components developed at different times. It was necessary to combine, reconcile, and secure these components.

Famous editor Walter Murch said in an interview: "Yes, the three fathers of film: Edison, Beethoven, Flaubert! It's an attempt to answer a tantalizing question: Why did film develop as a storytelling medium so quickly after its invention? It seems natural to us today, but there were many people a century ago, including even the inventors of film—Edison and the Lumière brothers—who didn't foresee this development. Auguste Lumière went so far as to say that cinema was 'an invention without a future'".¹

"Since Griffith freed the camera from its stationary

¹ Ondaatje, *The Conversations*, 2004, p. 105

singular point of view, moving the camera has become an ever increasing part of the visual art of filmmaking. In this section we will look at the dynamics of camera movement and also take a look at some representative ways in which this is accomplished. The dolly as a means of moving the camera dates from the early part of the 20th century. The crane came into its own in the 1920s. Shots from moving vehicles were accomplished in the earliest of silents, especially with the silent comedians, who didn't hesitate to strap a camera to a car or train.... After the introduction of the crane, little changed with the means of camera movement until the invention of the Steadicam by Garrett Brown. It was first used in the films *Bound for Glory* and Kubrick's *The Shining*.²

Notably, today the disadvantage of the lens, its short focal area, is evaluated positively, having been seen as a hindrance a century ago, since it was very difficult to adjust the focus with the equipment of that time. Transitioning from theater to cinema, Orson Welles instructed his cameraman, Gregg Toland, somehow to eliminate this fault and create a lens for a specific scene, through which everything would be in focus. It was not an easy task, but the cinematographer successfully developed a special lens for *Citizen Kane* (1941), laying the foundation for the use of so-called Deep Focus in the cinematography of the 1940s and 1950s.

Another invention unusual for human vision was so-called Zoom, or the ability of the lens to change the focal length during shooting. The first true zoom lens, which maintained near-sharp focus while the effective focal length of a converging lens was variable, was patented in 1902 by Clile Allen. The first zoom lens appeared in cinema in 1927 in the opening scene of the movie *IT*. The first factory zoom lens came out in 1932 with Bell and Howell Cooke's Varo, which had a 40-120mm lens for a 35mm film camera. After this invention, zooming was actively used in films from the 1940s and 1960s. This progress was followed by the birth of a new technique in cinema, dubbed later called as Vertigo effect (aka Dolly-Zoom). This saw a simultaneous, opposite movement of the zoom and the carriage-rail. For example, if the image is zoomed in through a zoom lens, the dolly moves away from the subject. In his iconic *Vertigo*, Hitchcock's used this technique

for the first time. From the Hitchcock interview: "I always remember one night when I was terribly drunk in the Albert Hall in London and I felt as if everything was slipping away from me."³ In 1940, when he was shooting *Rebecca*, he wanted to visualize this feeling at the moment when the main character's heart breaks and falls to the ground, but he could not think of how to do it. To get this effect, the problem was to hold the subject in one position (to scale). This idea did not leave Hitchcock for years, and only during the shooting of *Vertigo* was the cameraman, Irmin Roberts, able to do it. Since then, this method has been used by many directors.

Today, the use of zoom is quite rare and unpopular, though still common in television productions and documentaries. A similar step forward was the invention of a film editing device that greatly improved the previously simple method of cutting and splicing film with scissors. In 1917, Iwan Serrurier created a device used to watch movies. It evolved into the Moviola tool in 1924 to be known as the first film editing device. It was recognized by major movie companies, being in use until almost the 1970s. In this case, too, it is conceivable that the installation was developed and based on the device of film projection (individual projection). One invention begot another, and both were preceded by the engineering structure of the motion picture camera. If, after passing through the lens in the film camera, the beam of rays is captured on film, in the film projector, the reverse process occurs: the beam of rays passes through the film and spreads out on the screen through the lens.

Advances in computer technology in the 1980s-1990s gave rise to non-linear digital editing (NLE), a much simpler way of editing than the earlier linear ones. Although not hailed by many editors, its use has gained attention in the editing industry due to its advantages. Editroid non-linear digital editing was developed by LucasFilm in the 1980s. People preferred it over inventions like Moviola because it was much more convenient, with easy-to-pack pieces and ultimately better results. Unlike the analog process, it required no film cutting or pasting, since everything was done digitally. The advancement of this technology also happened quickly in time, although it depended on the development of computer technology.

² Brown, *Cinematography, Theory and Practice*, 2012, p. 210

³ Truffaut, *Hitchcock*, 1985, p. 137.

The latter consists of collective components, and it is important to quickly refine each of its parts so as not to delay the development of other components. For example, increasing the power of the video card of the computer requires power of the main board and processor, also increased RAM and storage speed. All components are interdependent; and, if the development of one of them lags behind, the whole machine falls short.

The parameters of modern editing computers grow and shrink alongside camera resolution and data storage. It is safe to say that today film editing no longer requires a large, stationary computer, but it is quite possible to create a high-quality film on a modern portable computer. While requiring an entire industry in the past, now it is possible to produce a film at home, a way to create myriad types of productions.

“Within fourteen years of its invention, film grammar is being determined in *The Great Train Robbery*—the cut, the close-up, parallel action—even while social and economic changes are helping integrate cinema into the pattern of people’s daily lives, and making the whole thing pay for itself. Within another dozen years, the feature film was almost as we know it today, thanks to D. W. Griffith and *The Birth of a Nation*. And then synchronous sound was added twelve years later, virtually completing the revolution.” – Walter Murch says⁴.

Although the first sound in cinema appeared in 1900, it still did not involve synchronized sound recording, something that took a whole decade to achieve. The first important steps in the direction of sound cinema were taken in the late 1920s. Initially, sound movies containing synchronized dialogue, known as talking pictures or talkers, were shorts. The earliest feature films with recorded sound included only music and effects. The first full-length film with dialogue was Alan Crosland’s *The Jazz Singer* premiering on October 6, 1927. Its creation was facilitated by the existence of Vitaphone, the leading brand of disc recording technology at the time. However, the so-called Sound-on-film soon became the standard for talking pictures, i.e. sound cinema gradually replaced silent films. The next step in the development of sound cinema was to make recording equipment smaller and lighter so that, instead of recording only in studios, it was possible to go outside and record available synchronized

noises.

Audio recording progressed significantly after 1945 in the form of a magnetic tape recording. The technology was invented in the 1930s, but was only used in Germany (in radio broadcasting) until the end of World War II. The Magnetic company made another major leap in the audio direction: indeed, for the first time, they noticed that the audio quality of pre-recorded radio programs was virtually indistinguishable from live broadcasts.

From the 1950s onwards, magnetic tape quickly became the standard audio master recording medium in the radio and music industries, leading to the development of the first Hi-Fi stereo tapes for the domestic market, multi-channel recording of music, and the release of disc as the primary audio master media. The magnetic tape also revolutionized the recording process, allowing for much longer and more reliable recordings than before, and offering sound engineers the same flexibility that the tape had previously given to film editors: easy editing and mixing of sound recorded on tape, which was simply not possible with disk recordings.

The creation of both lightweight, portable microphones and recording equipment led to creative approaches that largely emerged during the French New Wave period. Creatives easily afforded to record natural sounds and noises in the real environment.

This period saw the creation of NAGRA, a device recording natural sound synchronously with the camera. This recorder was first developed by Polish inventor Stefan Kudelski, and his company won many awards for accuracy and reliability. Nagra means it will record in Polish, Kudelski’s native language. In parallel with such recorders, the invention of special portable batteries was in progress, through which the recording equipment could work in field conditions.

NAGRA brand tape recorders were the standard sound recording system for film and single-camera television productions from the 1960s to the 1990s. Today there are digital recorders of this brand, which are very popular among professionals.

The same invention in the 1960s necessitated a special box for the motion picture camera that would suppress noises coming from the camera itself. Cameras that were technologically sophisticated and undersized

4 The Conversations, 2004, p. 108.

by necessity during World War II became heavier and again required powerful support equipment in the form of tripods and cranes. Today's sound recording, processing, and playback systems produce much higher results. In the cinema, you can hear surround sound, which is spread over 10 or more channels.

As for the appearance of color in cinema, the first hand-colored film, *Annabelle's Dance*, was created for the Kinetoscope audience in 1895.

The first color film was an additive color system. Such was the one patented by Edward Raymond Turner in 1899 and tested in 1902. Motion pictures were orthochromatic, showing blue and green light but not red. Georges Méliès offered viewers hand-tinted versions of his own black-and-white films, including the visual effects pioneer *A Trip to the Moon* (1902), for added value. Twenty-one women worked on coloring different parts of this film.

In the 1930s, the subtractive color process was practically introduced for the first time, when three-layer Technicolor was introduced, whose subtractive technology used only two color components and could only reproduce a limited range of colors. In 1935, Kodachrome was developed, followed by Agfacolor in 1936. These were coated with three layers of different color-sensitive emulsions, commonly referred to as the color film, a term still in use. Walt Disney's animated film *Flowers and Trees* (1932) and *The Wizard of Oz* (1939) are considered the first films made with such technology. These films were shot on film with color processing technology identical to today's processes.

Every new invention is a step forward, but with every innovation comes a new puzzle. In this case, the appearance of color brought additional concerns to the cinema: if before, when shooting black-and-white film, the shade of lighting was not of great importance, now these tools had to convey accurate color, and at the same time, different types of tools should not break the color balance on the light-sensitive layer of the film. In addition, it was necessary to refine the optical means to accurately convey the colors.

Despite the development of color cinema, black-and-white film production did not die out, and many authors still use this method. Some use B/W scenes in a

film, especially to convey memories of a bygone era, but the 1939 film *The Wizard of Oz* does the opposite. The present tense is shot in sepia (black and white) tones, while the fairy-tale imaginary environment is in color. Today, on the contrary, black and white is very artificial, one can say artistic, because it is unusual for standard human vision.

"It's interesting to note that in 1956 the entertainment publication *Daily Variety* had as a page one headline, 'Film Is Dead!' above an article announcing the invention of videotape. Certainly, videotape changed many things in the entertainment industry; it broadened the possibilities. It did not, however, kill film. Today many have the opinion that anyone can make a movie, now that you don't need expensive lights, film stock, a large crew, and a studio. Just pick up the camera and shoot. The question remains the same regardless of what medium you use—shoot what? What is the story you are telling? How is that story best represented in images? An easy-to-use camera does not answer these questions by itself"⁵.

The invention of videotape made things easier, initially in the direction of daily TV recordings, being later used to make movies. *The Young Teacher* (1970), Kim Kikuk's Korean film, was released in 1972 and was widely released in 1976, the same year that home video players went on sale. Notably, the movie was shot a few years earlier, but its intended distribution took some time due to the need of technological progress. The horror film *Blood Cult* produced in 1985 by American director Christopher Lewis is one of the first to be shot on videotape with two Betacams. The video rental of this film was quite difficult during the same period and was only released on DVD in 2001.

Before the introduction of moving masks and optical printing, double exposures were used to introduce elements into a scene that were not on the original tape.

For years, a black background (with a piece of black velvet) was used for composite shots on film, since it does not print on the photosensitive layer of the film. In this way, covering (masking) specific places gave an excellent effect. George Albert Smith was the first to use this approach in 1898.

Back in 1903, in the film *The Great Train Robbery*, Edwin Porter placed a moving train in a double exposure window

5 Haase, *Acting for Film*, 2003, p. 155.

in the main image to show the train leaving the station. In order for moving figures in one exposure to actually move in front of the captured background in another, a moving mask was needed to block the outline of the background in each shot. In 1918, Frank Williams patented the moving mask technique, again based on the use of a black background. This technique was used in a 1933 American film, *The Invisible Man*. The blue background method originated in the 1930s at RKO Radio Pictures. Linwood Dunn used an early version of the moving mask to create transitions, such as the windshield wiper in *Flying Down to Rio* (1933). Larry Butler is credited with the genie-out-of-the-bottle scene, in which he first used the exact blue background process to create a moving mask for *The Thief of Bagdad* (1940), which won the Academy Award for Best Special Effects that year.

Today, combining and compositing shots generally involves shooting against a green or, in some cases, blue background, and then cutting out that homogenous background and replacing it with any other background. This method has been greatly simplified through digital technology and has reached such quality indicators that the viewer's eye cannot distinguish the real shot from the combined image.

The well-known visual effect of bullet time, also known as *the matrix* effect, is a time-lapse created using multiple cameras to give the impression of time slowing down or stopping altogether. The term bullet time or the so-called Matrix effect was first used in the 1999 movie *The Matrix*, in which bullets fly in slow motion over the head of the main character, Neo. This invention by John Gaeta and Manex achieved the effect without 3D computer graphics. Not many people know that the origin of this effect predates the emergence of cinema itself. Photo Phases of running horses taken by Edward Muybridge in 1878 represent the bullet time effect. By placing cameras side by side, he changed the perspective to create the illusion of the horse moving. In fact, the difference between this first invention and the use of its refined

version in *The Matrix* is 120 years. To date, there have been only a few cases of using this effect differently.

In the 1980s, the effect found its way into television and film. In 1985, Accept used the bullet time effect in their music video for *Midnight Mover*, where they depicted a part of the guitar solo playing in 360-degree motion. Later in the 1990s, the effect was used in commercials, including the GAP Khaki Swing commercial, to momentarily fire up the happy wearers of khakis as they bounced off each other.

It can be said that the possibilities of technology and technological development are inexhaustible, especially today, in the age of digital technologies. It is evolving, always offering us something new. It would suffice just to list a few recent important inventions and it is easy to see how important this new technique has become in creative processes, in cinema, television and media space alike. these are:

- digital film cameras, whose image quality and resolution already exceed the capabilities of film;
- 3D computer graphics technology;
- 7D-8D film projection capabilities;
- Gimbal for stable image capture;
- Drone for capturing stable images from high points;
- LED lighting devices, which practically replace old, heavy and powerful lighting devices;
- VR: Virtual Reality technology;
- And the entire cascade of digital technologies, which are already available even to ordinary users.

It is amazing to see how technology is impacting the film industry, from making a film to projecting it on the silver screen. Undoubtedly, technological advances will continue to transform the way movies are made alongside the viewer's experience.

The use of advanced visualization techniques, innovative gadgets, software designed for cinematography, and other tools will help filmmakers continue to experiment in this field of art and offer viewers stunning cinema.

REFERENCES:

- Brown, B., *Cinematography, Theory and Practice*. England, 2012.
- Haase, C., *Acting for Film*, New York, 2003.
- Ondaatje, M., *The Conversations. Walter Murch and the Art of Editing Film*, New York, 2002.
- Truffaut, F., *Hitchcock*, New York, 1985.

ისტორიის საწყისებთან, ისტორიის გარეთ

თეო ხატიაშვილი

საკვანძო სიტყვები: ალის გი-ბლაშე, ფემინიზმი, მეხსიერების პოლიტიკა, „გენერალური“ და „პერიფერიული“ კინოს ისტორია

ქალთა მიმართ მეხსიერების პოლიტიკა, მისი პერმანენტული დავიწყების საუკუნოვანი პრაქტიკა უნივერსალური - პატრიარქალური იდეოლოგიის თანმდევი ძალაუფლებრივი მექანიზმია, რომელიც მოდერნისტულ მე-20 საუკუნეშიც ჯერ კიდევ წარმატებით მუშაობდა. ამის მკაფიო მაგალითია ალის გი-ბლაშე, პირველი ქალი რეჟისორი, სცენარისტი და პროდიუსერი, რომელმაც გომონის სტუდიაში მუშაობისას შეიმუშავა სცენარის მწყობრი სტრუქტურა, გადაღებისას იყენებდა სპეციალურად შერჩეულ ადგილმდებარეობებსა და მსახიობებს, ორმაგ ექსპოზიციას, მსხვილ ხედს, ატარებდა ექსპერიმენტებს ხმოვან-მუსიკალური კინოსა და ტონირებული, შეფერილი გამოსახულების მისაღებად.

1919 წლიდან ის, ფაქტობრივად, იძულებით ჩამოშორდა კინოწარმოებას. გი-ბლაშეს ფილმების ნაწილი დაკარგული იყო ან დაკარგულად მიიჩნეოდა, ნაწილი კი სხვა ავტორებს მიეწერებოდა, ამიტომ დიდი ხნის განმავლობაში ის კინოს ისტორიაში არ მოიხსენიებოდა.

რამ განაპირობა ორი ათწლეულის მანძილზე კინოს სფეროში წარმატებული და პოპულარული ქალის დისპოზიცია? უპირველეს ყოვლისა, კინო „საეჭვო რეპუტაციის“ გასართობიდან (შესაბამისად, კაცებისთვის ნაკლებად საინტერესო ბიზნესი, რაც ქალებისთვის ათავისუფლებდა ადგილს) იქცა კინონდუსტრიად, რომელიც მამაკაცების კორპორაციებმა ჩაიგდო ხელში. საგულისხმოა, რომ სწორედ ამ პერიოდში ის იძენს სტრუქტურირებულ ენას, რის საშუალებითაც ყალიბდება ამბის თხრობის დომინანტური ფორმა, როგორც ფალოგოცენტრული სისტემის საფუძველი. გი-ბლაშესთვის ადგილი არც მარგინალურ ავანგარდულ მოძრაობაში მოიძებნება, რადგან მისი ენაც სრულიად განსხვავდებოდა კინოს პიონერის შემოქმედებისგან.

ფემინისტური მოძრაობის ტალღაზე 1970-იანი წლებიდან იწყება ალის გი-ბლაშეს დაკარგული შემოქმედების ძიება, შესწავლა და ისტორიის „ჩასწორება“. თუმცა, ის ჯერ კიდევ რჩება ერთგვარ სქოლიოდ კინოს გენერალურ ისტორიაში, რადგან ქალი რეჟისორების კინოს ისტორია ჯერ კიდევ „პერიფერიულ“ ისტორიად განიხილება.

ისტორიულ ცოდნაში ბევრი ნაპრალი, ხვრელი, გამოტოვებაა, რომელიც არა უბრალოდ თანდათან შევსებას, არამედ „დიდი ნარატივის“ გადახედვასაც საჭიროებს. მეხსიერების პოლიტიკა, როგორც კოლექტიური მახსოვრობის მუდმივი „კორექტირება“, ცოდნა აგებული იმაზე, თუ რა უნდა დავივიწყოთ და რა შევინახოთ, პოლიტიკური აგენტების, სხვადასხვა დომინანტური იდეოლოგიისა და გარკვეული ძალაუფლების მატარებელი ჯგუფების მიერ ხორციელდება, რაც, უმთავრესად, მიმართულია სახელმწიფოს ჩამოყალიბებასა და ეროვნული იდენტობის განსაზღვრისკენ და, შესაძლოა, სხვადასხვა დროს სხვადასხვაგვარი ძალაუფლების ვექტორზე აიგოს. ქალთა მიმართ მეხსიერების პოლი-

ტიკა გაცილებით სტაბილურ და საყოველთაო მიდგომას ინარჩუნებს, რადგან ქალის პერმანენტული დავიწყების, მისი ისტორიიდან ამოშლის საუკუნოვანი პრაქტიკა მყარი და უნივერსალური იდეოლოგიის - პატრიარქალური იდეოლოგიის თანმდევი ძალაუფლებრივი მექანიზმია, რომელიც მოდერნისტულ, ემანსიპირებულ მე-20 საუკუნეშიც ჯერ კიდევ წარმატებით მუშაობს. ამ მექანიზმს განვიხილავ ფრანგი რეჟისორის, სცენარისტისა და პროდიუსერი ქალის, ალის გი-ბლაშეს მაგალითზე, რომლის ბიოგრაფია, ერთი მხრივ, გასული საუკუნის გარიჟრაჟზე ქალთა ემანსიპაციის პროცესის კვალდაკვალ საჯარო სივრცეში ქალის თამამი შემოსვლის, მისი მრავალფეროვანი უნარების რეალიზების მკაფიო ნიმუშია, მეორე

მხრივ, კი წარმატების, პოპულარობისა და ამა თუ იმ სფეროში შეტანილი წვლილის მიუხედავად, მისი დავიწყების გლობალური პრაქტიკის განგრძობადობაზე მეტყველებს.

აღის გიმ ბავშვობა და ადრეული წლები ჩილესა და საფრანგეთს შორის გაატარა, სადაც მამის, სანტი-აგოსში წიგნის მაღაზიის მფლობელისა და გამომცემლის, ემილ გის გარდაცვალების შემდეგ, საბოლოოდ დასახლდა დედასთან ერთად. ის მუშაობას იწყებს სტენოგრაფისტად და მალევე მოხვდება ლეონ გომონის კომპანიაში, რომლის სტუდიის მენეჯერი და რეჟისორიც ხდება 1896 წლიდან. აღის გი, რომელიც სხარტ გონებასა და კრეატიულ აზროვნებასთან ერთად - რის გამოც გომონი მას ყოველთვის ენდობოდა ახალ-ახალი იდეების ექსპერიმენტირებაში - კომუნიკაბელურობითაც გამოირჩეოდა, გაიცნობს ფოტოგრაფიის სფეროში მომუშავე უამრავ ადამიანს, მათ შორის ლუი და ოგიუსტ ლუმიერებს, რომლებთანაც მეგობრობდა გომონი. ამ უკანასკნელთან ერთად აღის გიც ესწრება ლუმიერების სასწაულებრივი გამოგონების ერთ-ერთ პირველ ჩვენებას. მიუხედავად იმისა, რომ, როგორც კამერისა და ფირის მწარმოებლები, გომონი და ლუმიერები კონკურენტები იყვნენ, მათ აერთიანებდათ უფრო მნიშვნელოვანი იდეა/მიზანი - ტექნიკური შესაძლებლობების დახვეწა მოძრავი სურათის მისაღებად. იმაზე რომ, მათთვის ტექნოლოგიური პროგრესი უპირატესი იყო კინოზე, როგორც ხელოვნების ახალ ფორმაზე, მეტყველებს ის ფაქტიც, რომ „ფილმები ამ ეტაპზე უფრო მეტად იწარმოებოდა კამერის აღჭურვილობის გაყიდვის მიზნით; ფილმები აჩვენებდნენ, თუ რისი გაკეთება შეეძლო კამერას და ხანდახან მოწყვებოდა გაყიდულ კამერას ისევე, როგორც დღეს კომპიუტერებს აქვთ პროგრამული უზრუნველყოფა“.¹

როგორც სუზან ზონტაგი ფოტოგრაფიის ისტორიაში აღნიშნავს, სიმპტომატურია, რომ ფოტოგრაფია გაჩნდა მაშინ, როცა კაპიტალისტური სისტემისა და ურთიერთობების ჩამოყალიბებასთან ერთად, ტემპი დაჩქარდა, როცა ყველაფერი (ურბანული გარემო, ცხოვრების წესი, სოციალური სტრუქტურა

რა სოფლიდან ქალაქში მიგრაციის შედეგად და ასე შემდეგ) იცვლება, თანაც იცვლება სწრაფად, შესაბამისად ძველი იკარგება. ამიტომ ადრეული ფოტოგრაფია, რომელიც ძირითადად საოჯახო და/ან ტურისტულ გამოცდილებას უკავშირდება, ნოსტალგიურია და მახსოვრობის შენახვა უდევს საფუძვლად. „თითქოს ყველაფერი გადაიქცა იმისთვის, რომ ფოტოზე იყოს აღბეჭდილი“ - წერს ზონტაგი². იგივე შეიძლება ითქვას პირველ ფილმებზეც, რომლებშიც აღბეჭდილი იყო „აღლუმები, რკინიგზის სადგურები, მუშების პორტრეტები, რომელიც მოწოდებული იყო, როგორც საჩვენებელი ფილმი,³ მაგრამ იყო ხანმოკლე და განმეორებადი“ (აღის გი-ბლაშეს მოგონებებიდან).

პირველ კინოსეანსზე მოხვედრილ აღის გი-ბლაშეს, თითქმის მთელ მსოფლიოში უსწრაფესად გავრცელებული ამ სასწაულით მონუსხული მაყურებლისგან განსხვავებით, უჩნდება ამბიციაც, რომ ის რეალობის უბრალო დუბლიკაციას გადააქცევს თავშესაქცევ ისტორიად. „მოვიკრიბე გამბედაობა და გომონს შევთავაზე, დამეწერა ერთი ან ორი პატარა სცენა, სადაც ჩემი რამდენიმე მეგობარი ითამაშებდა. იმ დროსთვის კინოს განვითარების განტვირთვა რომ ყოფილიყო შესაძლებელი, მის თანხმობას ვერასდროს მივიღებდი. ჩემი ახალგაზრდობა, ჩემი გამოუცდელობა, ჩემი სქესი - ყველაფერი ჩემს წინააღმდეგ მოქმედებდა“⁴ - იხსენებს ავტობიოგრაფიაში გი-ბლაშე, რომელსაც მხოლოდ იმ პირობით თანხმდება გომონი, რომ გადაღება მისი, როგორც მდივნის, მოვალეობების შესრულებას ხელს არ უშლიდა.

თუ ჟორჟ მელიესს შეიძლება ვუწოდოთ პირველი ავტორი-რეჟისორი, რომელმაც თავისი გამოკვეთილი სტილი შექმნა, აღის გი-ბლაშე არის არა მხოლოდ პირველი რეჟისორი ქალი, არამედ პირველი რეჟისორი იმ გაგებით, რომ ის გასცდა ფილმების სპონტანურად, ცხოვრებისეულ ფრაგმენტებად გადაღების პრაქტიკას და შეიმუშავა სცენარის მწყობრი სტრუქტურა. ეკრანზე გადასატანად იყენებდა სპეციალურად შერჩეულ ადგილმდებარეობებს.

1 McMahan, Lost, 2014.

2 ზონტაგი, ფოტოგრაფია, 2023, გვ. 39.

3 ტექნიკურად რაღაც ახლის, ყოველდღიურობის დემონსტრირების, რომელიც მოძრაობაშია დაჭერილი.

4 McMahan, Lost, 2014.

რეობებსა და მსახიობებს, ისეთ ტექნიკურ ხერხებს, როგორც არის ორმაგი ექსპოზიცია, უკუგადახვევის ეფექტი, ელისონ მაკმაჰანის მტკიცებით, მსხვილი ხედიც კი (ჯერ კიდევ გრიფიტამდე);⁵ მის პირველივე ფილმებში იგრძნობა მწყობრი კომპოზიცია და მიზანსცენები და მიუხედავად იმისა, რომ სტატიკური კამერა ერთი ადგილიდან აფიქსირებს ინტერიერისა („ჩამოცვენილი ფოთლები“, ო'ჰენრის „უკანასკნელი ფოთოლის“ ვარიაცია, „პიანინოს დაუძლეველი ძალა“, „ფემინიზმის თანმდევი შედეგები“ და სხვა) თუ ქუჩის შემოსაზღვრულ გარემოს, კადრში სივრცული განზომილება და დინამიკა შემოდის („გმირი“, „ქორწინების შეზღუდული სიჩქარე“, „სულელი და მისი ფული“ და სხვა). ის ერთმანეთს უხამებს გათამაშებულ, სტუდიაში დადგმულ ეპიზოდებსა და ცხოვრების ნაკადს „შემოყოლილ“ ფრაგმენტებს (ქუჩა, სათამაშო მოედანი, რკინიგზის ხაზი და ასე შემდეგ). უკვე 1900-იანი წლების დასაწყისში გი-ბლაშე აკეთებს ხმოვან-მუსიკალურ კინოს („ჩაი 5 საათზე“), ატარებს ექსპერიმენტს ფირის ტონირებასა („ცეკვა-სერპანტინის“ ვარიაციები) და ამ გზით ფერადი გამოსახულების მიღებაზე.⁶

შესაბამისად, გი-ბლაშეს ფილმებმა გომონის სტუდიას დიდი წარმატება მოუტანა. კინოინდუსტრიის გაფართოების მიზნით, გომონი მას ქმართან, ჰერბერტ ბლაშესთან ერთად, ამერიკის შეერთებულ შტატებში აგზავნის წარმომადგენლად, სადაც ისინი აარსებენ სტუდია „სოლაქს“ (1912), ცოტა ხანში კი მისგან მიღებული მოგების ინვესტიციის სახით – ფორტ ლის სტუდიას. გი-ბლაშე ამ სტუდიაში სამუშაოდ იწვევს პირველ ამერიკელ რეჟისორ ქალ ლუი ვებერს, როგორც მანამდე გომონის სტუდიაში – ლუი ფეიადს, რომელიც ადრეული პერიოდის ფრანგული

კინოს ცნობილი რეჟისორი გახდება და გი-ბლაშეს ფილმების ნაწილის ავტორობასაც მიაწერენ.

ლიტერატურის მკვლევარი მერი კელი ისტორიაში უხილავად დარჩენის ერთ-ერთ გავრცელებულ ფორმად მიიჩნევს მწერლის ანონიმურობას ან სხვა სახელით წერის პრაქტიკას. გი-ბლაშეს ფილმების კაც რეჟისორზე მიწერაც მსგავს პრაქტიკად შეიძლება განვიხილოთ. ის თავადაც მოკრძალებით აფასებს თავის დამსახურებას ავტობიოგრაფიულ წიგნში, სადაც თავს მოიაზრებს არა როგორც ახალი ხელოვნების ერთ-ერთ დამფუძნებლად, არამედ როგორც დაბადების მოწმედ. ეს დაბალი თვითშეფასება ალის გი-ბლაშეს მორიდებულობას არ უნდა მიეწეროს,⁷ არამედ საზოგადოებრივ-კულტურული ნორმით არის გამოწვეული. მე-19 საუკუნის ქალ ლიტერატორებზე წერისას მერი კელი აღნიშნავს: „კაცებისგან განსხვავებით, ქალს საზოგადოებრივი ყურადღებისგან დამცავი ფარი უნდა ჰქონოდა. არც მისი ეგო, არც მისი გონება არ იყო დამყარებული საზოგადოებრივ აღიარებაზე. მისი შესაფერისი სფერო ხომ სახლი იყო. ის უნდა მდგარიყო ფონზე, გვერდზე. მისი მორალური, სოციალური თუ პერსონალური გამოცდილების გამოვლინებაც კი უნდა ყოფილიყო არაპირდაპირი, რბილი და სიმბოლური. მისი ხმა უნდა ყოფილიყო ნაზი, დახშობილი და დაფარული. არსებითად, ის უხილავი უნდა დარჩენილიყო“.⁸

ზოგადად, ადრეული კინოს შესწავლის პრობლემა რიგ ობიექტურ ფაქტორთან არის დაკავშირებული: პირველი წლების კინოწარმოება არათუ არ არის სისტემატიზირებული, არამედ „სახელდარქმეულიც“. რადგან წლების განმავლობაში ის უფრო კომერციულ და ნაკლებად შემოქმედებით სანახაობად განიხილებოდა, არასტრუქტურირებულ სისტემაში,

5 McMahan, Lost, 2014.

6 ცალკე კვლევის საკითხია, თუ რას იღებს და რა იქცევა გი-ბლაშეს ინტერესის საგნად. ის ეხება სოციალურ კულტურულ თემებს, ქალის სოციალურ მდგომარეობას, ქორწინებისა თუ განქორწინების საკითხს, ორსულობას და ა.შ. რომელთა წარმოჩენისას ირონიულად რეფლექსირებს კაცების შფოთვებზე. ავტობიოგრაფიაში ის ერთ მთლიან თავს უთმობს იმის აღწერას, თუ სად დადიოდა რეალობის ეკრანული დოკუმენტირებისთვის და შეისწავლიდა გარემოს, იქნება ეს ობოლთა თავშესაფარი, ფსიქიატრიული საავადმყოფო თუ განუკურნებელ დაავადებათა ჰოსპიტალი, ციხე და ა.შ. გი-ბლაშესთან ჩნდება რასობრივი საკითხიც, მან პირველად ათამაშა შავკანიანი მსახიობები („სულელი და მისი ფული“), რის გამოც ბევრმა თეთრმა მსახიობმა უარი თქვა შავკანიანთან ერთად გადაღებაზე.

7 1914 წელს The Moving Picture World-ში გამოქვეყნებულ წერილში ის ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ კინოფილმის დადგმაში და ამისთვის საჭირო ტექნიკური ხერხების დაუფლებაში არაფერია ისეთი, რასაც ქალი ისეთივე წარმატებით ვერ გააკეთებს, რასაც კაცი.

8 Hastie, The Memoirs, 2002.

სადაც არ არსებობდა კანონი (და არც კინოგრამა-ტიკა), ხშირად ფილმის ავტორი ანონიმური იყო, დოკუმენტებში ერთმანეთის სინონიმად გამოიყენებოდა სიტყვები „წარმოებული“ და „გადაღებული“ (produced by, directed by), არ არსებობდა საავტორო უფლებები და ერთმანეთისგან იღებდნენ სიუჟეტებს, ამიტომ ძნელდება დადგენა, ვინ არის ავტორი და ვინ იმეორებს ამა თუ იმ მოტივს, რომ აღარაფერი ვთქვათ ტექნიკურ ფაქტორზე, რის გამოც სწრაფად აალებად და მალეფუჭებად ფირზე გადაღებული უამრავი ფილმი დაიკარგა და ასე შემდეგ.

თუმცა, ამ ობიექტური მიზეზების გათვალისწინებითაც, თავისთავად ის ფაქტი, რომ ისტორიამ შემოინახა მელიესი, გომონი, პატე, ლუმიერები და ასე შემდეგ. მაგრამ დიდი ხნის განმავლობაში ალის გიბლაშე „ამოწერილი“ იყო ამ ისტორიიდან, სიმბოლურია და ადასტურებს ქალის დავიწყების განგრძობად პროცესს. გიბლაშეს დაკარგულ ან დაკარგულად მიჩნეულ ან სხვის ავტორობას მიწერილ ფილმებთან ერთად პირად ცხოვრებაში მომხდარი ცვლილებებიც გახდა, გარკვეულწილად, 1920-იანი წლებიდან მისი, როგორც კინოწარმოებიდან ჩამოშორების, ასევე კინოსტორიიდან ამოშლის მიზეზიც: ხანგრძლივი განშორებისა და გაფუჭებული ურთიერთობის შემდეგ გიბლაშე 1922 წელს ქმართან ოფიციალურად განქორწინდა და დაბრუნდა საფრანგეთში. ეს უკვე ის პერიოდია, როდესაც ფრანგული კინოწარმოება, როგორც სისტემა, ჩამოყალიბებული, განვითარებული და „დაკომპლექტებული“ კაცებით. ამასთანავე, ეს არის ავანგარდის აღმავლობის ხანა, სადაც – როგორც არადომინანტურ, „პერიფერიულ“ პროცესში – დაშვებული არიან ქალები, მაგრამ, ამჯერად, უკვე ახალი ფორმაა გიბლაშეს ნარატიულობისგან სრულიად განსხვავებული. ამიტომ მისთვის კინოში ადგილი აღარ მოიძებნება.

ალბათ, გაჩნდება კითხვა – რა შეიცვალა ორი ათწლეულის განმავლობაში, რამაც შეცვალა ქალის დისპოზიცია კინოწარმოებაში? პირველი სე-

ანსიდან მოყოლებული, კინოს წლები დასჭირდა, რომ ქცეულიყო გიგანტურ ინდუსტრიად, რომელსაც მამაკაცების კორპორაციები ჩაიგდებდნენ ხელში. მას თავდაპირველად სკეფსისითაც უყურებდნენ, რამდენად მომგებიანი იქნებოდა ფინანსურად და რა შესაძლებლობები ჰქონდა მას, როგორც მასობრივი კულტურის მნიშვნელოვან დასაყრდენს თუ, მითუმეტეს, როგორც ხელოვნების ახალ, უპრეცედენტო ფორმას. ამიტომ ამ „საექვო რეპუტაციის“ სფეროში ჯერ კარი ღიაა ქალისთვის.⁹ თანამედროვე კინოს ისტორიოგრაფია, რომელშიც კინოს განვითარების პირველი ეტაპის კლასიფიკაციისთვის ტერმინ „უხმოს“ ნაცვლად „ადრეულის“ გამოყენებას ენიჭება უპირატესობა, ამ უკანასკნელს განიხილავს არა როგორც უბრალოდ ქრონოლოგიას, არამედ თვისობრივ კატეგორიას, ტრანზაქციის პერიოდს, როდესაც კინო ატრაქციონიდან გადაიქცევა ფორმაში მოქცეულ ნარატივად. ამ პერიოდში კინო ქაოსურად განვითარებული ფილმწარმოებიდან არა მხოლოდ მძლავრ ინდუსტრიად ყალიბდება, არამედ იძენს სტრუქტურირებულ ენას. ადრეულ კინოში ჯერ კიდევ „ექსპიზიციონიზმი დომინირებს ვუაიერიზმზე, სიურპრიზი – სასპენსზე, სანახაობა – ამბავზე“, კინო ჯერ კიდევ არ მოქცეულა „ტოტალურად კონტროლირებულ და გენდერული ნიშნით განსაზღვრული მხერის ქვეშ“.¹⁰ ამ ტრანზაქციის დასასრულს, 1910-იანი წლების მიწურულს, საბოლოოდ ყალიბდება ამბის თხრობის დომინანტური ფორმა, რომელიც „გზას უხსნის შეთხზული რეალობის დამკვიდრებას, როგორც თვითკმარს, რომელსაც შეუძლია მაყურებლის აღქმის მართვა დროისა და სივრცის მანიპულირების შედეგად და რომელიც გამოორიცხავს გარე/გვერდითი აღმნიშვნელი სისტემების ქაოსურ ჩარევას/შემოჭრას“.¹¹ ფაქტობრივად, ეს არის ფალოგოცენტრული სისტემის ჩამოყალიბება/დამკვიდრება, რომლის „კანონის მიღმა“ არსებობდა ადრეული პერიოდის კინო. კანონზომიერია – რამდენიმე წელში დაიწყება ავანგარდული მოძ-

9 ისტორიკოსი ნილ გებლერი წიგნში „საკუთარი იმპერია: როგორ გამოიგონეს ებრაელებმა ჰოლივუდი“ (An Empire of Their Own: How the Jews Invented Hollywood) სწორედ ჯეროვანი ყურადღების მიღმა დატოვებული თავისუფალი ნიშის ფაქტორს მიიჩნევს იმის მთავარ მიზეზად, რომ ჰოლივუდის მსხვილი კინოსტუდიების ფუძემდებლები ევროპიდან ემიგრირებული, ღარიბი – ანუ მარგინალური – ებრაელები არიან.

10 Bean, Toward a Feminist, 2022, p. 6.

11 Bean, Toward a Feminist, 2022, p. 6.

რობაც, რომელიც, თუ ხელოვნების სხვა, ტრადიციულ დარგებში პრემოდერნისტული, კლასიციტური ფორმების მიმართ აჯანყებას გამოხატავდა, კინოში ახლად ჩამოყალიბებული კონვენციურ-კლასიციტური სისტემის მიმართ წინააღმდეგობას ნიშნავდა. ამ მოძრაობაში ავანგარდისტ კაცებთან ერთად, ქალებიც აქტიურად „არიან დაშვებული“ (თუმცა, ისტორიაში ისინიც ჩაიკარგებიან, მაგალითად, ჟერმენ დიულაკის „ნიჟარა და მღვდელი“, რომელიც „ანდალუსიურ ძაღლამდე“ ერთი წლით ადრეა გადაღებული, მაგრამ სწორედ ეს უკანასკნელი და მისი რეჟისორი ლუის ბუნიუელი, სალვადორ დალისთან თანავტორობით, მოიხსენიება სიურრეალისტური კინოს ფუძემდებლად).

საგულისხმოა იმის აღნიშვნაც, თუ ვინ წერს ისტორიას? – ვისაც აქვს სოციალური კაპიტალი, გავლენიანი და ავტორიტეტული კაცები. მათ შორის, ჟორჟ სადული, კინოს ისტორიის შესახებ ერთ-ერთი ყველაზე პირველი და ფუნდამენტური ტომების ავტორი, რომელთანაც გი-ბლაშე მოხსენებულის კი არ არის. 1975 წელს ერთ-ერთ ტელეგადაცემაში გომონის იმდროინდელ დირექტორსაც კი არაფერი სმენია მათივე სტუდიის პირველ რეჟისორ ქალზე, კინემატიკის დამფუძნებელი და კინომეხსიერების გადამრჩენელი ანრი ლანგლუაც დაეჭვებული კითხულობს, გი-ბლაშე იღებდა კიდევ თუ მხოლოდ პროდიუსერი იყო? ისტორიაში მნიშვნელოვანი კორექტივების შეტანა ისევ თავად გი-ბლაშეს წყალობით მოხდა, რომელმაც 1940 წელს დაწერა ავტობიოგრაფიული წიგნი, თუმცა, მისი დაბეჭდვა მხოლოდ 1976 წელს მოხერხდა და, რა თქმა უნდა, მის მიმართაც გაჩნდა გარკვეული ეჭვები და სკეფსისი – ჰყვებოდა თუ არა ის სიმართლეს? ემილი ჰასტის თქმით, ავტობიოგრაფია, ვალტერ ბენიამინის მოსაზრებას თუ გავიზიარებთ, უფრო ანტი-ავტობიოგრაფიაა, დაფუძნებული არა ფაქტების ქრონოლოგიურ უწყვეტობაზე, არამედ რემინისცენციებზე, სადაც ცალკეული მომენტები წყვეტილად არის გახსენებული. ის მიჩნეულია, როგორც სუბიექტური, შესაბამისად არასანდო და უპირისპირდება ისტორიის ოფიციალურ გაგებას, როგორც „ნამდვილს“, „ობიექტურს“. „მეხსიერება

არის მრავალჯერადი და ამასთანავე, სპეციფიკური; კოლექტიური, მრავლობითი და ამასთანავე ინდივიდუალური... ისტორია გვევლინება ფაქტის სტატუსით, მაშინ, როდესაც მეხსიერება – მისი სუბიექტური და, შესაბამისად, შეცდომებისკენ მიდრეკილი ბუნების გათვალისწინებით – გვეჩვენება პოტენციურად გამონაგონთან გათანაბრებულად.¹² „ისტორია გამუდმებით ეჭვის თვალთ უყურებს მეხსიერებას და მისი ნამდვილი მისია ამ უკანასკნელის ჩახშობა და განადგურებაა“ – თუმცა, იდენტობის ძიების პროცესში მეხსიერების როლის მკვლევარი, ისტორიკოსი პიერ ნორა მიიჩნევს, რომ მეხსიერებიდან ისტორიაში გადასვლა საკუთარი ისტორიის გახსენებით ნებისმიერი სოციალური ჯგუფის იდენტიფიკაციის განსაზღვრას ახასიათებს და მეტად მნიშვნელოვანია, რადგან ისტორიული მარგინალები თავად წერენ თავის ისტორიას, თვითონ ხდებიან ისტორიკოსები.¹³ ამიტომ პერსონალური ნარატივი აკავშირებს ან პირიქით, აცალკევებს ისტორიასა და მეხსიერებას. ისტორია დიალექტიკური პროცესია მეხსიერების შენახვასა და დავიწყების პრაქტიკას შორის. დისკუსია (ისტორიულ) სიმართლეზე ყოველთვის არის პოლიტიკური, იდეოლოგიური და ისტორიული.

გი-ბლაშეს ავტობიოგრაფიის გამოქვეყნებისა და მძლავრი ფემინისტური მოძრაობის ტალღაზე 1970-იანი წლებიდან იწყება გი-ბლაშეს დაკარგული შემოქმედების ძიება, შესწავლა, იწერება სტატიები თუ წიგნები, გადაღებულია დოკუმენტური ფილმები, რაც განსაკუთრებით ინტენსიურ ხასიათს 21-ე საუკუნის დასაწყისიდან მიიღებს. ფემინისტი მკვლევარი ჯენიფერ ბინი ამ პერიოდს „ფემინისტურ არქეოლოგიურ პროექტადაც“ კი მოიხსენიებს, როდესაც ქალი ავტორების „აღმოჩენა“ მასობრივ ხასიათს იღებს.

მიუხედავად ამისა, ალის გი-ბლაშე ჯერ მხოლოდ „ჩასწორების“ სახით შემოდის ისტორიაში ან, უფრო სწორად, ჯერ კიდევ რჩება მის მიღმა: ის არის არა კინოს „გენერალურ“, არამედ „პერიფერიულ“ – ქალი რეჟისორების ისტორიაში. როგორც რადა ვაცალი იყენებს შედარებას წერილში „სქოლიოს/შენიშვნების გადაფასება“, ადრეული პერიოდის ქალი ავტორების შემოქმედება და მათი ისტორიაში

12 Hastie, The Memoirs, 2002.

13 იქვე.

„მოთავსება“ ჰგავს სქოლიოს, რომელიც უაღრესად მნიშვნელოვანია აკადემიური თუ ნებისმიერი ცოდნის დაგროვებასა და მის კომპლექსური განხილვისას, მაგრამ არსებობს დამატების ან ჩასწორების სახით. „ადრეული კინოს აკადემიური წერის შემთხვევაში სქოლიო გვერდითი ტექსტია ან/და

მკვლევრის ნაშრომი, სადაც გადაყრილია წყაროები, ციტატები და თუ გაგვიმართლა, ძიების ისტორია მთელი თავისი წინააღმდეგობითა და ორაზროვნებით“.¹⁴ სქოლიო ის მნიშვნელოვანი ინფორმაციაა, რომელიც ტექსტის კუთხეებიდან ტექსტში უნდა გადმოვიტანოთ.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ზონტაგი ს., ფოტოგრაფია, თბ., 2023.
- Bean J.M., A Feminist Reader in Early Cinema: Toward a Feminist Historiography of Early Cinema, North Carolina, 2002. <https://www.jstor.org/stable/j.ctv111jjcz> 15.07.2024
- Gabler, N., An Empire of Their Own: How the Jews Invented Hollywood, New York, 1989.
- Hastie A., Circuits of Memory and History: The Memoirs of Alice Guy-Blaché, North Carolina, 2002.
- McMahan A., Alice Guy Blaché: lost visionary of the cinema, London, 2014. <https://www.aliceguyblache.com/lost-visionary/excerpts> 15.07.2024
- Vatsal R., A Feminist Reader in Early Cinema: Reevaluating Footnotes: Women Directors of the Silent Era, A Feminist Reader in Early Cinema, North Carolina, 2002. <https://www.jstor.org/stable/j.ctv111jjcz> 15.07.2024

¹⁴ Vatsal, Reevaluating, 2002.

AT THE ORIGINS OF HISTORY, BEYOND HISTORY

Teo Khatashvili

Keywords: Alice Guy-Blaché, feminism, politics of memory, history of general and peripheral cinema

The politics of memory towards women, centuries-old practice of its permanent oblivion is a power mechanism accompanying the universal ideology, a patriarchal ideology still working successfully even in the modernist 20th century. A clear example of this is Alice Guy-Blaché, the first female director, screenwriter and producer; while working at Gaumont's studio, she developed an orderly structure of the script, while shooting she used specially selected locations and actors, double exposure, wide shots; she experimented to receive sound-musical cinema and toned, colored images. In 1919 she was, in fact, forced away from film production. Some of Guy Blaché's films were lost or considered lost, and some were attributed to other authors, so she was not mentioned in the history of cinema for a long time.

What caused the disposition of a successful and popular woman in the field of cinema for two decades? First of all, cinema went from being an entertainment of *dubious reputation* (therefore, a business of less interest to men, which made room for women) to a film industry that was taken over by male corporations. Significantly, it was during this period that it acquired a structured language, through which the dominant form of storytelling was formed as the basis of the phallogocentric system. There was no place for Guy-Blaché even in the marginal avant-garde movement because her language was completely different from the work of the cinema pioneer.

On the wave of the feminist movement, in the 1970s, the search, study and *correction* of Alice Guy-Blaché's lost work began. However, it still remains a kind of footnote in the general history of cinema, as female directors' history of cinema is still considered *peripheral* history.

There are many gaps, holes, omissions in historical knowledge, which need not only to be gradually filled, but also to revise the grand narrative. The politics of memory, as a constant correction of collective memory, the knowledge constructed about what to forget and what to keep, is carried out by political agents, various dominant ideologies and certain power-bearing groups, it is mainly aimed at the formation of the state and the determination of the national identity, and may, at different times, take on a different power vector. The politics of memory towards women maintains a much more stable and universal approach, because centuries-old practice of permanently forgetting a woman, erasing her from history, is a power mechanism accompanying a solid and universal ideology, a patriarchal ideology still working successfully even in the modernist, emancipated 20th century. I will discuss this mechanism on the example of the French director, screenwriter and producer Alice Guy-Blaché, whose biography, on the one hand, is a clear example of women's bold entry into the public space at the dawn of the last century, in the wake of the process of women's emancipation, the realization of her diverse

skills, and on the other hand, it speaks to the continuity of the global practice of forgetting her despite her success, popularity and contributions in one or another field.

Alice Guy spent her childhood and early years between Chile and France, where she eventually settled with her mother after the death of her father, Émile Guy, a bookstore owner and publisher in Santiago. She started working as a stenographer and soon found herself in Léon Gaumont's company, whose studio manager and director she became in 1896. Alice Guy, who, along with a quick mind and creative thinking—explaining why Gaumont always trusted her to experiment with new ideas—was known for sociability, met many people working in the field of photography, including Auguste and Louis Lumière, with whom Gaumont was friends. Along with the latter, Alice Guy also attended the first demonstration of Lumiere's miraculous invention. Although Gaumont and Lumiere were competitors as camera and film manufacturers, they shared a more important idea/goal—to improve the technical capabilities of the moving image. The fact that for them technological progress was superior to cinema as a new art form is also shown by the fact that

“films at this stage were produced more for the purpose of selling the camera equipment; the films showed off what the camera could do and were sometimes included with the sale of the camera, in the same way that computers are bundled with software today”.¹

As Susan Sontag notes in *On Photography*, it is symptomatic that photography emerged when along with the emerge of the capitalist system and relations, the pace was accelerated, when everything (urban environment, lifestyle, social structure as a result of migration from rural areas to urban ones, etc.), was changing, and changing rapidly, therefore the old one is lost. Therefore, early photography, which is mainly related to family and/or tourist experiences, is nostalgic and memory-based. “It’s as if everything has turned to be captured in a photograph”,² wrote Sontag. The same can be said about the first films, which captured “parades, railroad stations, portraits of the laboratory personnel, which served as demonstration films but were both brief and repetitious”.³

Attending the first movie screening, Alice Guy-Blaché had the ambition to turn a simple duplication of reality into a fascinating story unlike the spectators who were amazed by this miracle that spread almost all over the world. “Gathering my courage, I timidly proposed Gaumont that I might write one or two little scenes and have a few friends perform in them. If the future development of motion pictures had been foreseen at this time, I should never have obtained his consent. My youth, my inexperience, my sex, all conspired against me. I did receive permission, however, on this express condition that this would not interfere with my secretarial duties,” Guy-Blaché recalls in her autobiography.

If Georges Méliès can be called the first auteur-director to create his own distinctive style, Alice Guy-Blaché is not only the first female director, but also the first director in the sense that she went beyond the practice of making films spontaneously, in fragments of life and developed an orderly structure of the script, and for screening which she used specially selected locations and actors, such techniques as double exposure, the reverse effect,

as Alison McMahan stated, even the close-up (even before Griffith). In her very first films, orderly composition and mise-en-scène are felt, and although the static camera captures the interior from one place (*Falling Leaves*, a variation of O. Henry’s *The Last Leaf*, *The Irresistible Power of the Piano*, *The Consequences of Feminism* and others) or the enclosed environment of the street, the spatial dimension and dynamics enter the shot (*The Hero*, *The Cabbage Fairy*, *Matrimony’s Speed Limit*, *A Fool and His Money*; *A House Divided* and others). She matched acted out, studio-staged episodes with fragments flowing with life (a street, a playground, a railway line, etc.). Already in early 1900s, Guy-Blaché made sound-music cinema (*Five O’clock Tea*), experimented with film toning (Danse Serpentine variations) and in this way obtaining a color image.⁴

Consequently, Guy-Blaché’s films brought great success to Gaumont’s studio. In order to expand the film industry, Gaumont sent her to the United States with her husband, Herbert Blaché, as a representative, where they established one of the first studios, Solax (1912), and after a while, as an investment of the profits received from it, the Fort Lee Studio, which functioned as a center of American film production before the formation of Hollywood. Guy-Blaché invited the first American female director Lois Weber to work in this studio, as she invited before Louis Feuillade to Gaumont’s Studio, who became a famous director of early French cinema and is credited with the authorship of some of Guy-Blaché’s films.

Literary researcher Mary Kelly considers authorial anonymity, or the practice of writing under a different name, to be one of the most common forms of invisibility in history. Attributing Guy-Blaché’s films to a male director can be considered a similar practice. She herself modestly assesses her merits in an autobiographical book, where she considers herself not as one of the founders of the new art, but as a witness of its birth. This low self-esteem should not be attributed to the evasiveness of Alice Guy-Blaché,⁵ but is caused by the social-cultural norm. Writing about 19th-century women writers, Mary Kelly notes: “Un-

1 McMahan, *Lost Visionary*, 2003

2 მონტაგი, ფოტოგრაფია, 2023, გვ. 39.

3 From Alice Guy-Blaché’s *Memories*.

4 It is a matter of separate research, what gets and what becomes the subject of interest of Guy-Blaché. It deals with socio-cultural topics, women’s social status, the issue of marriage or divorce, pregnancy, etc. which ironically reflects on the anxieties of men. In her autobiography, she devotes an entire chapter to describing where she went to document reality on screen and explore the environment, be it an orphanage, a mental hospital or a hospital for incurable diseases, a prison, etc. Racial issues also arise with Guy-Blaché, who cast black actors for the first time, which is why many white actors refused to act with a black man.

5 In a letter published in *The Moving Picture World* in 1914, she emphasized that there was nothing a woman could not do with

like a male, a female person was to be shielded from public scrutiny. Neither her ego nor her intellect was cultivated for future public vocation. After all, her proper sphere was the home. She was to stand in the background, out of the way. Even her exercise of moral, social, or personal influence was to be indirect, subtle, and symbolic. Her voice was to be soft, subdued, and soothing. In essence, hers was to remain an invisible presence”⁶

In general, the problem of studying early cinema is related to a number of objective factors: the film production of the first years is neither systematized nor even named. Since it was considered a more commercial and less creative spectacle over the years, in an unstructured system where there was no law (and no film grammar), the author of the film was often anonymous, the documents used the words produced by and directed by interchangeably, there were no copyrights, and stories were taken from each other, so it is difficult to determine who the author is and who repeats this or that motif, not to mention the technical factor, due to which a lot of films shot on fast-burning and perishable tapes were lost, etc.

However, considering these objective reasons, even the fact that history has preserved Méliès, Gaumont, Pate, Lumiere, etc. but for a long time Alice Guy-Blaché was “written out” of this history, is symbolic and confirming the ongoing process of forgetting women. Along with Guy-Blaché’s films that are lost or considered lost or attributed to someone else’s authorship, the changes in her personal life became to some extent the reason for her withdrawal from film production and her removal from film history from the 1920s: after a long separation and a broken relationship, Guy-Blaché officially divorced her husband in 1922 and returned to France. This is already the period when French film production as a system was formed, developed and staffed by men. At the same time, this is the age of the rise of the avant-garde, where-as in a non-dominant, “peripheral” process—women are admitted, but this time in a new form completely different from Guy-Blaché’s narrative. Therefore, there will be no place for her in cinema.

Perhaps the question will arise, what changed in two decades, that caused a change in a woman’s disposition

in film industry too? From the first screening, it took years for cinema to become a giant industry taken over by male corporations. It was initially viewed with skepticism as to how profitable it would be financially and what possibilities it had as an important pillar of mass culture, or even more so as a new, unprecedented art form. Thus, the door is open for women in this area of dubious reputation.⁷ Modern historiography of cinema, giving preference to the use of the term early instead of silent for the classification of the first stage of cinema development, considers the latter not simply as a chronology, but as a qualitative category, a period of transaction, when cinema turns from an attraction into a shaped narrative. In this period, cinema not only becomes a powerful industry from chaotically developed film production, but also acquires a structured language. In early cinema still “exhibitionism dominates voyeurism, surprise-over suspense, spectacle over -story,” cinema had not yet come under the “totally controlled and gendered gaze.”⁸ At the end of this transaction, in the late 1910s, a dominant form of storytelling was finally established, “paving the way for the establishment of a fabricated reality, as self-sufficient, capable of managing the viewer’s perception through the manipulation of time and space, and which excludes the chaotic interference/intrusion of external/lateral signifying systems.”⁹ In fact, it is the formation/establishment of a phallogocentric system, beyond the law of which existed early cinema. Naturally, the avant-garde movement would also begin in a few years, which, if expressed a rebellion against pre-modernist, classicist forms in other, traditional branches of art, we can see resistance to the newly established conventional-classicist system in cinema. Along with avant-garde men, women were actively allowed in this movement (although they would also be lost in history, for example, Germaine Dulac’s *La Coquille et le Clergyman* filmed a year before *Un Chien Andalou* but it is the latter and its director Luis Buñuel who are mentioned as the founder of surrealist cinema with co-authors Salvador Dalí).

Is it also worth mentioning who is writing history? Those who have social capital and who are influential and authoritative men. Among them, Georges Sadoul,

the same success as a man in directing a motion picture and mastering the techniques required for it.

6 Hastie, *The Memoirs of Alice Guy-Blaché*, 2002.

7 Historian Neal Gabler in his book, *An Empire of Their Own: How the Jews Invented Hollywood*, considers the factor of a free niche that has been left out of the spotlight as the main reason that the founders of the major Hollywood film studios were immigrants from Europe, poor—that is, they are marginal—Jews.

8 Bean, *Toward a Feminist Historiography of Early Cinema*, 2022, p.6.

9 Ibid.

the author of one of the first and fundamental volumes on the history of cinema, with whom Guy-Blaché is not even mentioned. In one of the TV programs in 1975, even the director of Gaumont had not heard anything about the first woman director of their own studio, the founder of Cinematic and the savior of film memory, Henri Langlois, suspiciously asked if Guy-Blaché shot or was only a producer. Important corrections in history were again made thanks to Guy-Blaché herself, who wrote an autobiographical book in 1940, although it was printed only in 1976, and of course some doubts and skepticism arose about her—was she telling the truth? According to Amelie Hastie, an autobiography, if we share the opinion of Walter Benjamin, is more anti-autobiography, based not on chronological continuity of facts, but on reminiscences, where individual moments are remembered intermittently. It is seen as subjective, relatively unreliable and opposed to the official understanding of history as true, objective.¹⁰ Memory is by nature multiple and yet specific; collective, plural and yet individual. History thus appears to have the status of fact, whereas memory—owing to its subjective and hence fallible nature—appears potentially aligned with fiction. History is perpetually suspicious of memory and its true mission is to suppress and destroy it. However, historian Pierre Nora, a researcher of the role of memory in the search for identity, believes that the transition from memory to history by recalling one's history characterizes the determination of the identity of any social group and is very important, because the historical marginalized write their own history, become historians themselves.¹¹The passage from memory to history has

required every social group to redefine its identity. This is why personal narrative connects or reconnects history and memory. History is a dialectical process between the preservation of memory and the practice of forgetting. The discussion about (historical) truth is always political, ideological and historical.

Following the publication of Guy-Blaché's autobiography and the strong feminist movement in the 1970s, starts the search and study of Guy-Blaché's lost work; articles and books are written, documentaries are made, which became especially intense from the beginning of the 21st century. Feminist researcher Jennifer Bean (Jennifer M. Bean, 2022) even refers to this period as a "feminist archaeological project," when the discovery of female authors takes on a massive character.

Nevertheless, Alice Guy-Blaché enters the history only as a correction or rather, remains outside it: she is not in the general but in the peripheral, history of cinema of female directors. As Radha Vatsal uses the comparison in *Revaluing Footnotes/Notes*, the work of early female authors and their placement in history is like a footnote, which is extremely important in the accumulation and complex discussion of academic or any knowledge, but it exists as an addition or correction. "In the case of academic writing on early cinema, a footnote is a side text and/or a researcher's paper, where sources, quotations and, if we are lucky, the history of the search in all its contradictions and ambiguities are thrown away."¹²A footnote is the important information that should be transferred from the corners of the text to the text itself.

REFERENCES:

- ზონტაგი ს., ფოტოგრაფია, თბ., 2023.
- Bean J.M., *A Feminist Reader in Early Cinema: Toward a Feminist Historiography of Early Cinema*, North Carolina, 2002. <https://www.jstor.org/stable/j.ctv111jcz> 15.07.2024
- Gabler, N., *An Empire of Their Own: How the Jews Invented Hollywood*, New York, 1989.
- Hastie A., *Circuits of Memory and History: The Memoirs of Alice Guy-Blaché*, North Carolina, 2002.
- McMahan A., *Alice Guy Blaché: lost visionary of the cinema*, London, 2014. <https://www.aliceguyblache.com/lost-visionary/excerpts> 15.07.2024
- Vatsal R., *A Feminist Reader in Early Cinema: Reevaluating Footnotes: Women Directors of the Silent Era*, A Feminist Reader in Early Cinema, North Carolina, 2002. <https://www.jstor.org/stable/j.ctv111jcz> 15.07.2024

¹⁰ Hastie, *The Memoirs of Alice Guy-Blaché*, 2002.

¹¹ Ibid.

¹² Vatsal, *Reevaluating Footnotes*, 2002.

რელიგიური თემატიკის ასახვის ასპექტები პოსტსაბჭოთა პერიოდის ქართულ კინემატოგრაფში

ზაქარია ჯორჯაძე

საკვანძო სიტყვები: საბჭოთა პერიოდი, პოსტსაბჭოთა პერიოდი, რელიგია, სასულიერო პირი, კინემატოგრაფი

საქართველოს პოსტსაბჭოთა, დამოუკიდებელი რესპუბლიკის პერიოდში რელიგიის თავისუფლებამ, საბჭოთა მარწუხებისგან გათავისუფლებულმა თეისტურმა შეხედულებებმა საზოგადოების ცნობიერებაში აზროვნებისა და განსჯის სულ სხვა ნაკადი შემოიტანა. საზოგადოება ბინალურმა სულისკვეთებამ მოიცვა – ეროვნულ-განმათავისუფლებელმა და სარწმუნოებრივმა. ეროვნული განუყოფელი გახდა სარწმუნოებრივისაგან. პოსტსაბჭოთა პერიოდში საზოგადოებრივ-სოციალური მოთხოვნა შეიქმნა გადაღებულიყო ფილმები რელიგიურ თემატიკაზე, აქამდე ართქმულ ან ტაბუირებულ თემებზე. პრიორიტეტული გახდა როგორც საბჭოთა პერიოდის, ასევე თანამედროვე სასულიერო პირთა პარადიგმები. დაიწერა სცენარები ცნობილ ავტორთა ნაწარმოებების მიხედვით. რადგან ოფიციალური ცენზურა აღარ არსებობდა, შესაძლებლობა შეიქმნა თავისუფალი ინტერპრეტაციისა. ნაშრომი მოიცავს შემდეგ საკითხებს: საბჭოთა ათეისტური პერიოდის განმავლობაში შექმნილი სარწმუნოებრივი ვაკუუმის შევსება, საზოგადოების სხვადასხვა ფენის რელიგიური შემეცნების ამაღლება, ისტორიული ანალებების მაგალითზე რელიგიური სწავლების გავრცელება. სარწმუნოებრივად ინდიფერენტული ფენების გათვითცნობიერება რიტუალური წეს-ჩვეულებებიდან ზოგადრელიგიურ საკითხებზე რაციონალური მსჯელობის პერსპექტივებამდე. თანამედროვე საზოგადოების დამოკიდებულება სარწმუნოებისადმი და საზოგადოებრივ-სოციალური მოთხოვნა კინემატოგრაფში რელიგიური თემატიკის ასახვისა, რელიგიური თემების აქტუალობა. ათეისტური სტერეოტიპების დაძლევა, თანამედროვე ხელოვნების მიერ რელიგიური თემატიკის ასახვა კინემატოგრაფში, საბჭოთა პერიოდში ტაბუდადებულ რელიგიურ თემებზე შექმნილი ნაწარმოებების ახლებური აღქმა და გააზრება. პოსტსაბჭოთა პერიოდში ცენზურის არარსებობის გამო ქართულ კინემატოგრაფში თანამედროვე რეჟისორების მიერ რელიგიურ თემატიკის, სარწმუნოებრივი საკითხის, სასულიერო პირების ინტერპრეტირებულად ასახვა. მღვდელმსახურთა ეკრანზე წარმოჩინების ახალი ასპექტები პოსტსაბჭოთა პერიოდის ქართული ფილმების პარადიგმებით, ახალი ხედვა და განწყობები, „ანთიმომ ივერიელი“ (რეჟისორი გიული ჭოხონელიძე, 2001), „აღსარება“ (რეჟისორი ზაზა ურუშაძე, 2018), „ბეჭდების მბრძანებელი“ (რეჟისორი გია ბარაბაძე, 2020) – რა კითხვებს გააჩენს? როგორ მიიღებს თანამედროვე მაყურებელი რელიგიური თემების განახლებულ ან სტილიზებულ ვარიანტებს, პერცეფციების (აღქმის) როგორ ხარისხს გამოავლენს? დადებითია თუ არა ასეთი თამამი ინტერპრეტირება რელიგიური თემატიკისა, თეოლოგიაში მეცნიერული წვდომის უკმარისობაა თუ გამიზნულად კეთდება? ახდენს თუ არა იგი ზეგავლენას მაყურებლის ცნობიერებაზე? – ამას დრო გვიჩვენებს.

საბჭოთა სახელმწიფო არსებობდა, როგორც XX საუკუნის ანტირელიგიური სისტემისა და კულტურის მასობრივი დეფორმირების ისტორიულ-პოლიტიკური პრეცედენტი. საქართველოს

„კულტურა დასავლურ (ევროპულ) ცივილიზაციას განეკუთვნება“¹, მაგრამ საბჭოთა პერიოდში მისი სოციალკულტურული და სარწმუნოებრივი როლი გაუფასურებული იყო. „ეროვნული ერთიანობის განცდა,

1 ჩიქოვანი, რელიგია, 2006, გვ. 74.

უპირატესად, ქართულმა ეკლესიამ შეგვინარჩუნა, მისმა განუყოფლობამ².

საბჭოთა კინემატოგრაფი ჩამოყალიბდა, როგორც ათეისტური ქვეყნის ფენომენი, სადაც რეჟიმის დადგენილების შესაბამისად, რელიგიური თემატიკა მხოლოდ დეფორმირებულად, ფრაგმენტულად წარმოჩინდებოდა, ხოლო სასულიერო პირთა სახეების მასობრივი დაკნინება და პროფანაცია ხდებოდა.

პოსტსაბჭოთა პერიოდში ცენზურისგან გათავისუფლებულ ნაციონალურ ქართულ კინემატოგრაფში გამოიკვეთა რელიგიური თემის წარმოჩენის განსხვავებული ასპექტები. შესაძლებელი გახდა თანამედროვე რეჟისორების მიერ სასულიერო პირთა ინტერპრეტირებულად ასახვა, ახლებური გააზრება, რისთვისაც აუცილებელ პირობას წარმოადგენს სარწმუნოებრივი თემის სენსიტიურობის გათვალისწინება. რელიგიური თემების წარმოჩენა საღვთისმეტყველო საკითხებში განსწავლულობას და დიდ პასუხისმგებლობას მოითხოვს. შემოქმედი გათავისუფლებული უნდა იყოს გარეშე ზეგავლენებისგან და მხოლოდ პირუთვნელად, განსაკუთრებული სიფრთხილითა და მოკრძალებით ეკიდებოდეს ამ ურთულეს თემატიკას.

სახელმწიფოს „რელიგიური ნორმები და ღირებულებები კულტურული იდენტობის ცენტრალური ასპექტებია“³ საბჭოთა ეპოქაში ორიათასწლოვანი ქრისტიანული სახელმწიფოს – საქართველოს სარწმუნოებრივი და სოციოკულტურული როლი, რომელიც ისტორიულად ეჭირა მსოფლიო ქრისტიანულ სამყაროში, გაუფასურდა, დაკნინდა, მიუხედავად იმისა, რომ მისი ეკლესიის უპირატესობა ხანდაზმულობისა და მოციქულთა მოღვაწეობის კუთხით აღმატებული იყო დამპყრობლის წარმომავლობასა და საეკლესიო ტრადიციებზე. „რელიგიურ-სარწმუნოებრივ არგუმენტს ემყარება ვერსიაც, რომლის თანახმად, ქართული კულტურა დასავლურ (ევროპულ) ცივილიზაციას განეკუთვნება, რადგან იგი იყო ერთ-ერთი პირველი ევროპული ქვეყანა, სადაც ქრისტიანობა სახელმწიფო რელიგიად აღიარეს, ხოლო ევრო-

პული/დასავლური სამყარო სწორედ ქრისტიანულ ფასეულობებს დაეფუძნა“⁴. „საქართველოს კულტურული და ცივილიზაციური ორიენტაცია მტკიცედ იყო მიმართული ევროპისაკენ. ეს პოლიტიკა ქართველი ხალხის ტრადიციულ-ისტორიული სწრაფვაა, აზიაში შეჭრილი საქართველო თავის საქრისტიანო კულტურით მუდამ უფრო ევროპის ნაწილს წარმოადგენდა, ვიდრე აზიისას“⁵.

საბჭოთა რეჟიმის ძალადობრივი პროპაგანდა, ათეისტური შეხედულებებისა, რწმენის შეცვლისა და კომუნისტური იდეებით ჩანაცვლებისა, წარმოადგენდა საბჭოთა იდეოლოგიის ერთ-ერთ ცენტრალურ მიმართულებას. მთელი ძალისხმევა ამ ნეოპოლიტიკური მიმდინარეობისა მიმართული იყო იქითკენ, რომ მასების ცნობიერებაში ერის ისტორიულ-კულტურული და სულიერი მესხიერება მოეშალათ. საბჭოთა პერიოდის კინემატოგრაფში, რეჟიმის დადგენილების შესაბამისად, რელიგიური თემატიკა აქამდე მხოლოდ დეფორმირებულად, ფრაგმენტულად წარმოჩინდებოდა, მღვდელმსახურთა ეკრანული სახეები კი, დაკნინებული, გაშარჟებული და კომპრომეტირებული იყო.

„ეროვნული ერთიანობის განცდა, უპირატესად, ქართულმა ეკლესიამ შეგვინარჩუნა, მისმა განუყოფლობამ. ნიშანდობლივია, რომ რჯულისათვის ყველა კუთხეში თავს ერთნაირად სწირავდნენ. არავითარი პარტიკულარიზმი აქ არასოდეს გამოხატულა“⁶. საბჭოთა პერიოდის ბოლო წლებში თანდათან დაიწყო აღიარება ეკლესიისა, როგორც ერის გამაერთიანებელი ძალისა, რელიგიური ცნობიერება თანდათან აღწევდა საზოგადოების აზროვნებასა და ყოფაში. მრავალსაუკუნოვანი მართლმადიდებლური სულისკვეთება განაპირობებდა იმ სარწმუნოებრივი ვაკუუმის შევსებას, რაც მოიტანა საბჭოთა მმართველობამ, ქართული ცნობიერების განახლებას და კულტურულ-საზოგადოებრივ ცხოვრებაში სარწმუნოებრივი მრწამსის აღდგენა-ჩართვას. ასეთი განახლება ერის სულიერების ახალ ეტაპზე გადასვლის მაუწყებელი უნდა ყოფილიყო – *digna necessitas* (ლათ. ღირსეუ-

2 წერედიანი, თემა, 2018, გვ. 70.

3 კაკიტელაშვილი, კულტურათა, 2010, გვ. 54.

4 ჩიქოვანი, რელიგია, 2006, გვ. 74.

5 ლორთქიფანიძე, ფიქრები, 1995, გვ. 156-157.

6 წერედიანი, თემა, 2018, გვ. 70.

ლი აუცილებლობა), რაც სამომავლოდ შეამზადებდა საფუძველს სარწმუნოებრივ-მნიშვნელოვანი ტემპარითი იდეისთვის. ასეთი ეკტროპია (შემოქმედება) ხდება ერის კულტურის აღორძინებისა და აღმავლობის საწინდარი.

საქართველოს პოსტსაბჭოთა, დამოუკიდებელი რესპუბლიკის პერიოდში რელიგიის თავისუფლება, საბჭოთა მარწმუნოებისგან გათავისუფლებულმა თეისტურმა შეხედულებებმა საზოგადოების ცნობიერებაში აზროვნებისა და განსჯის ახალი ნაკადი შემოიტანა. საზოგადოება ბინალურმა სულისკვეთებაში მოიცვა – ეროვნულ-განმათავისუფლებელმა და სარწმუნოებრივმა. ეროვნული განუყოფელი გახდა სარწმუნოებრივისგან. ახალი ეპოქის დაწყებასთან ერთად გამოიკვეთა რელიგიური თემების აქტუალობა, რადგან XX საუკუნის დასასრულსა და XXI საუკუნეში წარმოდგენილია რელიგიის გარეშე შეხედულებათა სისტემების განხილვა. „სამეცნიერო ლიტერატურაში რელიგიური აღორძინება, ჩვეულებრივ, განიხილება როგორც პროცესი, რომელიც თან სდევდა ან მოსდევს ახალი ნაციონალური იდენტურობის ფორმირებას. იგი მიიჩნევა ფენომენად, რომელიც დამახასიათებელია მრავალი ტრანზიტული საზოგადოებისათვის პოსტსაბჭოთა სივრცეში. ამ საზოგადოებებში რელიგიისადმი ინტერესი მკვეთრად გაიზარდა, შესაბამისად, გაიზარდა რელიგიის როლიც საზოგადოებრივ ცხოვრებაში“.⁷ ცენზურისგან გათავისუფლებამ ხელოვნების ყველა მიმართულებით თავისუფალი შემოქმედებითი პროცესების დენალობა განაპირობა. აკრძალვები ტაბუირებულ თემებზე – რელიგიურ თემატიკაზე, პოლიტიკურ, ოდიოზურ პიროვნებებზე მოიხსნა. ასპარეზი მიეცა თემების თავისუფალ ინტერპრეტირებას. „შემოქმედება ყოველთვის თავისუფლებიდან მოდის“.⁸ 90-იანი წლებიდან ქართული ნაციონალური კინემატოგრაფი თანდათან გამოვიდა საბჭოთა ხელოვნების სივრციდან, იწყებოდა ახალი ეტაპი პოსტსაბჭოთა კინემატოგრაფისა ახალი გზებით, ახალი შეხედულებებით, დამოუკიდებელი გეზით ხელოვნებაში. ტაბუირებული თემები აუცილებელი და გადამწყვეტი მასალა გახდა კინემატოგრაფისთვის.

პოსტსაბჭოთა პერიოდში რელიგიისა და სიტყვის თავისუფლება დაკანონდა, აღდგა ღვთისმსახურება, ადამიანებს რელიგიური გრძნობების გამოხატვის საშუალება მიეცათ. ათწლეულობით ათეისტურ ვაკუუმში მყოფი საზოგადოების ნაწილი დაუბრუნდა ტრადიციულ სარწმუნოებას, ნაწილი ნომინალური ქრისტიანი გახდა, ნაწილს კი, ემპირიული ინერციით განუვითარდა ურწმუნოების სინდრომი, მღვდელმსახურთა მიმართ მათ ცნობიერებაში დაღეილი უნდობლობა კვლავ შეუნარჩუნდათ. რადგან „ხელოვნება ეპოქის სარკეა“, ეს განწყობები აისახა პოსტსაბჭოთა პერიოდის კინემატოგრაფიში. გაჩნდა საზოგადოების მოთხოვნა რელიგიურ თემებზე, წმინდანთა ცხოვრებაზე გადაღებულიყო კინოფილმები. შესაძლებელი გახდა თანამედროვე რეჟისორების მიერ რელიგიური თემატიკის, სარწმუნოებრივი საკითხის, სასულიერო პირების ინტერპრეტირებულად ასახვა, ახლებური აღქმა და გააზრება. მღვდელმსახურთა ეკრანზე წარმოჩინების განსხვავებული ასპექტები გამოიკვეთა პოსტსაბჭოთა პერიოდის ქართული ფილმების პარადიგმებში. მაგალითად: „ანთიმოზ ივერიელი“ (რეჟისორი გიული ტოხონელიძე, „ქართული ფილმი“, სტუდია „ფრესკა“, 2001), „ბეჭდების მბრძანებელი“ (რეჟისორი ვია ბარაბაძე, ტელევიზია „საზოგადოებრივი მაუწყებელი“, ტელეფილმების გაერთიანება, 2020), „აღსარება“ (რეჟისორი ზაზა ურუშაძე, „სინემა 24“, „ალფილმი“, 2017).

„მთელ რიგ უბედურებათა შორის, რაც ადამიანის სულსა და გულს სასტიკად ანადგურებს და ამახინჯებს, ყველაზე უფრო საშიშელია გაუნათლებლობა, უცოდინარობა და აზრის შეზღუდულობა“⁹ – ეს სიტყვები ეკუთვნის რუმინეთში მოღვაწე დიდ ქართველ ღვთისმეტყველსა და ფილოსოფოსს, განმანათლებელსა და მესტამბეს, საეკლესიო და პოლიტიკურ მოღვაწეს, რუმინეთისა და საქართველოს ეკლესიის მიერ წმინდანად შერაცხილ რუმინეთის მიტროპოლიტ ანთიმოზ ივერიელს (1650-1716), რომლის ცხოვრებასა და მოღვაწეობას ეძღვნება მხატვრული კინოფილმი „ანთიმოზ ივერიელი“. ოსმალების მიერ საქართველოდან გატაცებული, კონსტანტინოპოლში

7 ჩიქოვანი, რელიგია, 2006, გვ. 77.

8 ბერდიაევი, ღმერთი, 2004, გვ. 66.

9 ზაქარიაძე, ანთიმოზ ივერიელი.

ტყვეობიდან იერუსალიმის პატრიარქის მიერ გამოსყიდული და მის კარზე განსწავლული წმ. ანთიმობი (ერისკაცობაში – ანდრია) ვლახეთის მთავარმა მიიწვია. წმ. ანთიმობ ივერიელს დიდი წვლილი მიუძღვის რუმინული კულტურის აღორძინების, რუმინული სალიტერატურო ენის განვითარებისა და წიგნის ბეჭდვით საქმეში. მის სახელთანაა დაკავშირებული თბილისში პირველი სტამბის დაარსება 1709 წელს და ქართულ ენაზე „სახარების“ დაბეჭდვა. მას ეკუთვნის რამდენიმე ორიგინალური თხზულება, მათ შორის „ქადაგებანი“. წმ. ანთიმობ ივერიელის საღვთისმეტყველო მემკვიდრეობის ანალიზი გვიჩვენებს, რომ ახალი ეპოქის გამოწვევების კონტექსტში იგი ბიზანტიური თეოლოგიური ტრადიციების შენარჩუნებისა და განმტკიცების დახვეწილი ნიმუშია. ...მის მიერ ჩამოყალიბებული ეკლესიისა და სახელმწიფოს ურთიერთობის პრინციპები კანონიკური სამართლის პოზიციებიდან აქტუალურია თანამედროვე საქართველოსთვის. ...ჩატარებული კვლევები ანთიმობ ივერიელის შემოქმედებისა და მოძიებული მასალების ანალიზი საშუალებას გვაძლევს დავასკვნათ, რომ XVII-XVIII საუკუნეების გამოჩენილი მოღვაწის ანთიმობ ივერიელის შემოქმედება წარმოადგენს კულტურათა წარმატებული დიალოგის მაგალითს. ანთიმობ ივერიელი – ქართველი, რომელიც მოღვაწეობდა ევროპაში, ბალკანეთში, რუმინეთში, ევროპის უმნიშვნელოვანესი და ჯერ ნაკლებად ცნობილი ვექტორის ქართულ-ევროპული ვექტორის შემოქმედი და, პრაქტიკულად, განმახორციელებელია. მისი ცხოვრებისა და შემოქმედების რეაქტუალიზაცია უშუალოდ არის დაკავშირებული „ევროპის იდეასთან“ და ამ „იდეის“ კავშირთან ორ უმნიშვნელოვანეს კულტურულ-ისტორიულ რეგიონთან: საქართველოსთან და აღმოსავლეთ ევროპასთან – რუმინეთთან“.¹⁰

თანამედროვე მწერლის, აკა მორჩილაძის პიესის მიხედვით გადაღებულ კინოფილმში „ბეჭდების მბრძანებელი“ მღვდელმსახურის სახე კვლავ წარმოჩნდა ქართულ ევროპაზე, სავარაუდოდ, არა როგორც კონიუნქტურული მოთხოვნილება, არამედ როგორც თანამედროვე პერსონაჟი თავისი მოცემულობითა და შინაარსით. ფილმში სასულიერო პირი

კრიმინალური წარსულის მქონეა, რომელმაც მოინანიო დანაშაულებრივი წარსული, ეკლესიური ცხოვრება ირჩია და მღვდლად კურთხევის შემდეგ, უკვე ოცდასამი წელია ტაძარში მსახურობს. მასთან მიდის უშიშროების სამსახურის ოფიცერი თანამშრომლობაზე დასათანხმებლად. მღვდელი სასტიკ უარზეა. მაშინ სტუმარი გაუხსენებს მის კრიმინალურ წარსულს, ბინის ძარცვის შემთხვევას თანამზრახველებთან ერთად. მღვდელი აღიარებს დანაშაულს და მოუყვება, როგორ აიძულეს ცემით ბინის პატრონი ფული და ოქროულობა გამოეტანა, როგორ ჩააყენეს სტრესულ მდგომარეობაში მოულოდნელად ჩამოსული მისი ცოლ-შვილი, ბიჭუნა კარადაში შეაგდეს, მალე იქვე გუბე გაჩნდა... ყოველივე ამის დანახვამ ოჯახის უფროსს გული გაუსკდა და გარდაიცვალა. ის ბავშვი, სწორედ, ეს უშიშროების თანამშრომელი აღმოჩნდება, რომელიც არამარტო სამსახურებრივი მოვალეობის შესასრულებლად მოვიდა, არამედ შურისძიების მოტივიც ამოძრავებს. კინოფილმში მღვდელი აღსარებას ამბობს ყოფილი მსხვერპლის წინაშე, აღიარებს და კვლავ ინანიებს თავის დანაშაულს, ჰყვება საკუთარ ამბავს და საკუთარ ცხოვრებასაც თვითონვე განსჯის თავიდან. კინოფილმის ფინალში მორჩილად თავდახრილ მონანულ, სარწმუნოებაში განმტკიცებულ სასულიერო პირს ოფიცერი იარაღს ადებს თავზე. დრო გასულია, ცოდვა გულწრფელი სინანულითა და ეკლესიური მსჯავრით გამოსყიდულია, მიუხედავად ამისა, მღვდელი მზად არის ყველაფრისათვის, რაც მოხდება, მზადაა მიიღოს მისი ხელიდან სასჯელი, რასაც ღვთის განგებულებად ჩათვლის და მინდობილია უფალს. არჩევანი მაყურებელზეა დატოვებული... ახალგაზრდა კაცი განიარაღებულია სულიერად და იარაღით ცდილობს მიწიერი კანონებით გაუსწორდეს მტერს. ფილმში იკვეთება სარწმუნოებრივი მხარის პრიმატი, სულიერი ძალის უპირატესობა ხორციელზე. „თუ კაცი აღიარებს ცოდვებს, თავს იდებს გულწრფელ სინანულს და ცოდვათა დატევებას, მაშინ ღმერთს თავის სამსჯავროზე ასეთი განჩინება გამოაქვს: „უკეთუ იყვნენ ცოდვანი თქუენნი, ვითარცა ღებილნი, ვითარცა თოვლი განვასპეტაკო. ხოლო უკეთუ იყვნენ, ვითარცა ძოწეულნი მეწამულ-

¹⁰ ზაქარიაძე, ანთიმობ ივერიელი.

ნი, ვითარცა მატყლი განვასპეტაკო“ (ესაია 1.18).¹¹

ახალი დოგმატიკის, მცნებათა ტრანსფორმაციის ტენდენციები, ახალი ხედვა და განწყობები გამოიკვეთა თანამედროვე რეჟისორის, ზაზა ურუშაძის მიერ გადაღებულ მხატვრულ კინოფილმში, „აღსარება“. რეჟისორის აზრით, ფილმი ადამიანურ სისუსტეებზეა. ფილმის პროტაგონისტი – ახალგაზრდა მღვდელი იგზავნება სოფელში, თავის მორჩილთან ერთად, სადაც იწყებს მღვდელმსახურებას გარდაცვლილი მოძღვრის ნაცვლად. იგი ცდილობს, დაეხმაროს თანასოფლელებს, დაუახლოვდეს მათ და მრევლის ღირსეული სულიერი მამა გახდეს. კინოფილმის ერთ-ერთ ეპიზოდში რეჟისორი ჩრდილს აყენებს მღვდელმსახურის პერსონაჟს. კომედიური ფილმის ჩვენების გამო იგი დაავიანებს მისვლას მომაკვდავ ავადმყოფთან, რომელიც უზიარებლად გარდაიცვლება. მღვდელი ამას ძალიან განიცდის. ფილმში მოძღვარი ცდილობს მოზარდი ბიჭუნა დაიცვას პედოფილი მუსიკის მასწავლებლისგან, რომელსაც დაემუქრება, რომ აუცილებლად ამხელს მის გარყვნილებას, რათა სხვა მშობლებმა ბავშვები მოარიდონ ასეთ „პედაგოგს“. ავტორი იყენებს სასულიერო პირის სიმტკიცის მაცდური ქალით გამოცდის ბანალურ ხერხს. მღვდელი ქალის მზაკვრული პროვოკაციის მსხვერპლი ხდება, რომელიც ადანაშაულებს მას ძალადობის მცდელობაში. მოძღვარი ვერ შეებრძოლა სიბილწეს და ცილისწამებას – ვერ ამხილა პედოფილი „პედაგოგი“, ვერ დაიცვა მოზარდი, ვერ დაიცვა სიმართლე და საღვთო კანონი, რადგან ვერ დაძლია ცდუნება და ვნებას დაემონა. რეჟისორი წარმოსახავს სასულიერო პირს, რომელსაც არ აღმოაჩნდა მრწამსის შეურყევლობა, ძლიერი ნებისყოფა და სარწმუნოებრივი სიმტკიცე ნებისმიერი განსაცდელის მიმართ, რაც არის მძლავრი იარაღი მორწმუნის ხელში. „გესმა, რამეთუ ითქუა: არა იმრუშო. ხოლო მე გეტყვით თქუნ, რამეთუ ყოველი რომელი ხედვიდეს დედაკაცსა გულის-თქუმად მას, მუნვე იმრუშა მისთანა გულსა შინა თვისსა“ (მათე 5. 27-28).¹²

სულიერ შვილთან მოძღვრის ცდუნების კადრი მსწრაფლ აიტაცეს კინომსვლელებმა და ფილმის აფიშებზე აღბეჭდეს ქალის მკერდში თავჩარგული

და ვნებით თვალეზილული მოძღვარი, რითაც ისევე, როგორც კინოფილმითაც, მოხდა მღვდლის ცოდვის ტირაჟირება და სკანდალური ამბით მაყურებლის მოზიდვა.

პოსტსაბჭოთა თაობების ამოცანა იყო და დღესაც არის რელიგიური თემების შემოტანით შემოქმედებაში აზროვნების ახალი ნაკადების გაჩენა და ძირითადი კულტურული ფასეულობების ახლებურად წარმოსახვა, რომელსაც წარსულში დამამცირებელი, შეურაცხყოფელი საბურველი ეფარა. ხელოვნება, განსაკუთრებით კი, კინემატოგრაფი დიდ გავლენას ახდენს როგორც კონკრეტულ ადამიანზე, ასევე საზოგადოების ცნობიერების ჩამოყალიბებაზე. ხელოვნების პარადიგმა, საუკეთესო შემთხვევაში, იძენს განზოგადებულობას როგორც დადებით, ისე უარყოფით ასპექტში, ამიტომ საზოგადოების შემეცნების აქტში მხატვრული ნაწარმოები შეიძლება გამიზნული შემოქმედების, პროპაგანდის ინსტრუმენტად იქცეს. რამდენად აქვს შემეცნებითი მზაობა თანამედროვე საზოგადოებას, რომელიც არ არის ღრმად გათვითცნობიერებული ეკლესიურ დოგმატებში, რათა ათეისტური ვაკუუმის შემდეგ რელიგიურ თემზე გადაღებული ფილმები ადეკვატურად აღიქვას, როგორ მიიღებს თანამედროვე მაყურებელი რელიგიური თემების განახლებულ ან სტილიზებულ ვარიანტებს, პერცეფციების (აღქმის) როგორ ხარისხს გამოავლენს, მოიტანს თუ არა დადებით შედეგს მაყურებლის ცნობიერებაზე ასეთი თამამი ინტერპრეტირება რელიგიური თემატიკისა, თეოლოგიურ მეცნიერებაში წვდომის უკმარისობა თუ გამიზნული ქმედება, კონიუნქტურა თუ დაკვეთა – ამას დრო გვიჩვენებს. მხოლოდ ტემპარითი სარწმუნოება არის რეალური წინააღმდეგობა ყოველგვარი მანკიერებისა. როდესაც ხელოვნების ნაწარმოები, მისი ავტორის პოზიციით, საეჭვოს ხდის ტემპარით სულიერ ღირებულებათა მნიშვნელობას, საჭიროა ამას ყურადღება მიექცეს. რელიგიური თემებისადმი გაუთვითცნობიერებელი და თამამი მიდგომა, შესაძლოა, სამსჯელო და საკამათო გახდეს საზოგადოებისა და სპეციალისტების მხრიდან. ხელოვნებაში, განსაკუთრებით კი, კინემატოგრაფში რელიგიური თემების წარმოჩენა

11 წმ. ეპისკოპოსი ეგნატე (ბრიანჩანინოვი), სინანულისათვის.

12 ახალი, 1995, გვ. 11.

თეოლოგიური მეცნიერების დარგში განათლებას, საღვთისმეტყველო საკითხებში განსწავლულობას და დიდ პასუხისმგებლობას მოითხოვს. ამავე დროს, შემოქმედი გათავისუფლებული უნდა იყოს რაიმე გა-

რეშე ზეგავლენებისგან და მხოლოდ პირუთვნელად, განსაკუთრებული სიფრთხილითა და მოკრძალებით ეკიდებოდეს ამ ურთულეს თემატიკას.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ახალი აღთქუმად უფლისა ჩუენისა იესო ქრისტესი, თბ., 1995.
- ბერდიაევი ნ., ღმერთი, ადამიანი, თავისუფლება, თბილისი, თბ., 2004.
- ზაქარიაძე ა., ანთიმოზ ივერიელი – ქართულ-ევროპული დიალოგი, ვებგვერდი – თსუ მეცნიერება, <https://old.tsu.ge/science/?leng=ge&jnomeri=7&lcat=jurnal&tid=3> 19.07.2024.
- კაკიტელაშვილი ქ., კულტურათა დიალოგი და სამოქალაქო ცნობიერება, რელიგიის როლი ინტერკულტურულ დიალოგსა და ტოლერანტული საზოგადოების მშენებლობაში, თბ., მშვიდობის, 2010.
- ლორთქიფანიძე გრ., ფიქრები საქართველოზე, თბ., 1995.
- ჩიქოვანი ნ., რელიგია და კულტურა სამხრეთ კავკასიაში, (სალექციო კურსი სოციალური მეცნიერებების მაგისტრატურისათვის), თბ., 2006.
- წერეთლიანი დ., თემა და ვარიაციები, თბ., 2018.
- წმ. ეპისკოპოსი ეგნატე (ბრიანჩანინოვი), სინანულისათვის, <https://www.orthodoxy.ge/tserilebi/brianchaninovi/sinanuli.htm> 16.07.2024

ASPECTS OF REFLECTING ON THE RELIGIOUS ISSUES IN POST-SOVIET GEORGIAN CINEMA

Zakaria Jorjadze

Keywords: Soviet period, post-soviet period, religion, clergymen, cinema

During the post-Soviet period of independence in Georgia, the freedom of religion and theistic views which were freed from the Soviet oppression brought a completely different stream into the public consciousness, manifested in the new thinking and judgments. The society was permeated by the aspiration to national liberation as well as the religious spirit. The national became inseparable from the religious. In the post-Soviet period, the social need appeared to shoot films on religious issues, on the topics that had been forbidden before. Scenarios based on the works of famous authors were created; since official censorship no longer existed, their free interpretation became possible.

The paper discusses the problem of relationship between religion and society, the place of religion in the cognitive and cultural spheres, its influence on the social and political life. Historical, ethical and moral context of the post-Soviet Georgia is also analyzed.

Presented paper covers the following issues: filling the religious vacuum created due to the Soviet politics of atheism; implementation of teaching religion based on the historical experience; raising religious awareness of different social strata, among them those indifferent towards religion, shifting focus from ritual customs to perspectives of rational reasoning on general religious issues; modern society's attitude towards religion and demand for the reflection of religious themes in the cinematography; relevance of the religious themes; overcoming atheist stereotypes; representation of religious topics in various fields of modern literature and art, including cinematography; formation of the public opinion and preparation for a new perception and comprehension of works created on previously prohibited religious topics.

In the post-Soviet period, as censorship was abolished, images of clergymen appeared in the Georgian cinematography, and interpretation of religious themes as well as topics related with faith started. The film *Anthimoz Iverieli* dedicated to the life of the great Georgian saint who held religious service in Romania (dir. G. Chokhnelidze, 2001) comes as a sample of reflection of the post-Soviet trends of the Georgian cinematography. The main tendencies of reconsideration of dogmatics and transformation of commandments, new vision and moods were highlighted in the Georgian films by modern directors – *Confession* (dir. Z. Urushadze, 2018) and *The Lord of the Rings* (dir. G. Barabadze, 2020).

For highlighting and understanding the context, methods of contrast and parallel comparison are applied in the process of research which is based on the different kind of sources including internet materials.

It will become clear over time how the updated or stylized versions of religious themes will be perceived and accepted by the film-goers; what questions will be raised; is the lack of scientific knowledge of theology and religion a cause for such a bold interpretation of the religious problems, or there are other reasons as well; how do these transformations affect the audience of film-viewers as well as the wider society.

The soviet state existed as 20th century historical-political precedent of an anti-religious system and culture mass deformation. Georgian “culture belongs to the Western (European) civilization”¹, but in the soviet period its sociocultural and religious role was devalued. “A sense of the national integrity was mostly maintained by Georgian church, its indivisibility”².

Soviet cinema was formed as the phenomenon of atheistic country, where, in accordance with the regime’s prescript, religious themes were presented only in deformed, fragmented manner and there was widespread defamation and profanation of images of the religious.

In the post-soviet period, in the national Georgian cinema, liberated from censorship, different aspects of presentation of the religious issues were formed. Contemporary directors now have the possibility to present religious persons in interpreted manner, their new comprehension and for this, the necessary condition is due regarding the sensitivity of religious issues. Presentation of religious themes requires knowledge of theological issues and great responsibility. The artist must be free of external influence and regard these very complicated themes only without any bias, with particular care and respect.

State “religious norms and values are the central aspects of cultural identity”³. In the soviet epoch, the religious and sociocultural role of Georgia, a 2,000-year-old Christian state, held historically in the Christian world was devalued and undermined, while its church older and richer in terms of apostolic preaching was much more advanced than the origin and church traditions of the conqueror. “The version that Georgian culture belongs to the Western (European) civilization is also based on the religious-faith argument, as it was one of the first European countries where Christianity was recognized as a state religion and the European/western world was founded on the Christian values”⁴. “Cultural and civilization orientation of Georgia was steadily turned to Europe. This policy is the traditional-historical striving of the Georgian people. Georgia with its Christian culture,

though covering a section of Asia, has always been part of Europe, not Asia”⁵.

The soviet regime’s violent propaganda of atheistic views, replacement of faith change with communist ideas, was one of the central areas of soviet ideology. All efforts of this neo-political movement sought to eliminate historical-cultural and spiritual memory in the minds of masses. Soviet cinema of presented religious issues in line with the orders of the regime, in deformed, fragmented manner and the screen images of clergymen were belittled, grotesque and compromised.

“Sense of the national integrity was mostly maintained by Georgian Church, its indivisible nature. Notably, people sacrificed themselves for the faith equally, in all regions. No particularism has ever taken place here”⁶. In the last years of the soviet period, they gradually recognized the church as the force unifying the nation, religious thinking gradually penetrated society’s mind and everyday life. The centuries-old Orthodox spirit conditioned filling of the religious void caused by soviet rule, revival of Georgian consciousness and restoration and inclusion of faith in cultural-public life. Such revival should be the indicator of moving to a new stage of the nation’s spirituality, digna necessitas (worthy necessity), that would prepare the basis for true religious-moral idea for the future. Such ectopy (art) becomes the token of revival and advancement of the nation’s culture.

In the post-soviet period, in the independent republic of Georgia, freedom of religion, theist views liberated from the soviet pangs, brought a new flow of thought and reason in the consciousness of society. The society was overwhelmed by the binary spirit of national-liberation and religion. The national became indivisible from religion. With the commencement of a new epoch, the significance of the religious issues became apparent. At the turn of the 21st century it became impossible to consider the system of views without religion. “In scientific literature, the religious revival, normally, is considered as a process accompanying or following the formation of new national identity. It is regarded as a phenomenon

1 ჩიქოვანი, რელიგია, 2006, გვ. 74.

2 წერეთლიანი, თემა, 2018, გვ. 70.

3 კაკიტელაშვილი, კულტურათა, 2010, გვ. 54.

4 ჩიქოვანი, რელიგია, 2006, გვ. 74.

5 ლორთქიფანიძე, ფიქრები, 1995, გვ. 156-157.

6 წერეთლიანი, თემა, 2018, გვ. 70.

characteristic of many societies in transition, within the post-soviet area. In this society, the interest in religion increased dramatically and hence, the role of religion in public life grew as well”.⁷ Liberation from censorship conditioned a flow of free creative processes in all areas. All prohibitions on tabooed themes: religious issues, political, mediocre persons were removed. Free interpretation of issues became possible. “Art always comes from freedom”.⁸ From the 1990s, Georgian national cinema gradually left the space of soviet art, new stage of post-soviet cinema with new ways, new views, with the independent orientation in the art commenced. Tabooed themes became necessary and decisive material in art.

In the post-soviet period, freedom of religion and speech was legalized, church services resumed and people gained a possibility to express their religious feelings. Part of the society living in the atheistic void for the decades returned to their traditional faith and some of them became nominal Christians, while some, due to empiric inertia, developed syndrome of faithlessness, maintaining lack of trust in clergymen rooted in their consciousness. As “art is the mirror of the epoch”, these attitudes were reflected in the cinema of the post-soviet period. The public demanded movies dealing with religious issues, lives of the saints. Contemporary directors enjoyed an opportunity to make movies about religious issues, faith, clergymen, in their interpretation, as well as their new perceptions and understanding. Different aspects of presenting clergymen onscreen appeared in the paradigms of Georgian movies of post-soviet period: *Anthim the Iberian* (director: G. Chokhanelidze, Georgian Film Studio, studio Fresco, 2001), *Lord of the Rings* (director G. Barabadze, TV Public Broadcaster, Association of TV Movies, 2020), *Confession* (director: Z. Urushadze, Cinema 24, “Alfilm”, 2017).

“Among whole number of misfortunes mercilessly destroying and distorting the human soul and heart, the most dangerous is illiteracy, ignorance and narrow-mindedness”⁹—these words belong to the great Georgian theologian and philosopher, educator and typographer, religious and political figure acting in Romania, canonized

by Romanian and Georgian Church as a saint, Anthim the Iberian, Metropolitan of Romania (1650–1716), whose life and world are celebrated in the film *Anthim the Iberian*. St. Anthim (born Andria) was kidnapped from Georgia by Ottomans, sold as a slave and ransomed by the Patriarch of Jerusalem in Constantinople and educated at his court was invited by the Prince of Wallachia. St. Anthim the Iberian has contributed greatly to the revival of Romanian culture, development of Romanian literary language and publishing. The establishment of the first printing press in 1709, as well as printing of the Gospel in the Georgian language, is linked to his name. He is the author of several original works, among them *The Sermons*. “Analysis of the theological heritage of St. Anthim the Iberian shows that, in the context of the challenges of new epoch, he is a refined example of maintenance and strengthening of the Byzantine theological traditions. The principles of relationships between the church and the state formulated by him, from the point of view of the canonic law, are significant for contemporary Georgia. Conducted studies of the works by Anthim the Iberian and analysis of the collected materials offer the conclusion that an outstanding figure of 17th–18th centuries, Anthim the Iberian, is the example of successful dialogue between cultures. Anthim the Iberian, a Georgian working in Europe, the Balkans, and Romania, is the creator and practical implementer of very significant and yet less known vector linking Georgian to Europe. Re-actualization of his life and work is directly related to the idea of Europe and ties of this idea with the two most significant cultural-historical regions, Georgia and Romania in Eastern Europe”.¹⁰

In the film *Lord of the Rings*, after a play by modern writer Aka Morchiladze, the image of the priest again appeared on the Georgian screen, not as a conjuncture requirement but rather as a contemporary character, with his reason and sense. In the film, a clergyman with a criminal past and served time chooses ecclesiastic life and, after his ordination to the priesthood, serves in church for 23 years. An officer of the security service asks him to collaborate, an offer that the priest rejects. Then the visitor reminds him about his criminal past, the

7 ჩიქოვანი, რელიგია, 2006, გვ. 77.

8 ბერდიაევი, ლმერთი, 2004, გვ. 66.

9 ზაქარიაძე, ანთიმოზ ივერიელი.

10 ზაქარიაძე, ანთიმოზ ივერიელი.

case of robbery committed together with his partners in crime. The priest recognized his guilt and relates how they beat and forced the owner of the apartment to bring money and golden things, how they stressed his wife and child arriving unexpectedly, locking the little boy into the wardrobe and soon, there appeared the puddle... when the father saw this, he had a heart attack and died. It turned out that that child was the security officer who has come not only to perform his duties but also to exact revenge. In the film, the priest confesses, recognizes his guilt, in the face of his former victim and tells his story and judges his life himself. In the end, the officer aims his gun at the priest, with his head bent obediently, repentant, with even stronger faith. Time has elapsed, the sin has been sincerely redeemed by ecclesiastic judgment and yet the priest is ready for everything that can happen, he is ready to accept punishment and regard it as his fate, he has entrusted himself to the Lord. Viewers can make their choice... the young man is disarmed spiritually and, with his gun, he attempts to defeat his enemy by worldly laws. The film underlines the primacy of the religious aspect over the flesh. "Come now, let us settle the matter," says the Lord. "Though your sins are like scarlet, they shall be as white as snow, though they are red as crimson, they shall be like wool (Isaiah 1.18)."¹¹

Trends of new dogmas and transformation of commandments, new visions and attitudes, can be seen in *Confession*, a film by contemporary director Zaza Uru-shadze. In the director's opinion, the film is about human weaknesses. The protagonist, a young priest, is assigned to the village together with his novice, where he commences service, replacing a deceased priest. He tries to support the villagers, be close to them and be a worthy spiritual father to them. In one of the scenes, the director shows the weakness of the priest. He watches a comedy and is late to visit a gravely ill man, who dies without the remission of sins. The priest is very depressed because of this. In the film, the priest attempts to protect a teenage boy from a pedophilic music teacher, threatening to tell everyone about his perversity, so that other parents may remove their children from such teacher. The author applies a banal method of testing of firmness of the priest by seducing a woman. The priest became a victim of a

woman's insidious provocation, blaming him for attempted violence. The priest fails to fight with the naughtiness and calumny. He cannot criminate the pedophilic teacher, protect the teenager; he fails to protect the truth and religious law, as he fails to resist seduction and surrenders to his passion. The director shows that priest who failed to show firmness of his faith, strong will and religious strength in any ordeal, while this is a powerful tool in the hands of the faithful. "You have heard that it was said, "You shall not commit adultery. But I tell you that anyone who looks at a woman lustfully has already committed adultery with her in his heart" (Mathew 5.27-28).¹² The scene of the priest's seduction by his spiritual child is immediately used by cinema workers and shown on a poster showing the priest with his head leaning against the woman's breast, with his eyes closed in passion, this, together with the film, widely displaying the priest's sin and attracting viewers to this scandalous story.

The objective of the post-soviet generations was and is today to create new flows of thought in art by bringing of religious issues and resending key cultural values covered with humiliating, diminishing veil, in a new way. Art, and especially cinema, has great influence on both specific individuals and the formation of society's consciousness. The paradigm of art, at best, acquires generality, in both positive and negative respect and, therefore, in the act of perception by society, a piece of art can become a tool of targeted influence, propaganda. Only time will show whether contemporary society is consciously ready to adequately perceive movies dealing with religious issues, while not being versed in ecclesiastic dogmas, after the atheistic void, how contemporary viewers accept renewed or stylized versions of religious themes, what degree of perception they will show, whether such daring interpretations of religious issues can yield positive results for viewers consciousness, whether this is lack of insight in the theological science or targeted actions, conjuncture or order. Only true faith is the actual barrier to all kinds of malice. Here a work of art, with the position of its author, questions the significance of true spiritual values, and attention should be paid to this. Approaching religious issues while lacking awareness can cause disputes and discussions within society and specialists.

11 შპ. ეპისკოპოსი ეგნატე (ბრიანჩანინოვი), სინანულისათვის.

12 ახალი, 1995, გვ. 11.

In art, especially in cinema, presenting religious issues requires education in the theological science, knowledge of religion, and great responsibility. At the same time, the

artist must be free from any external influence and approach such most complicated issues without any bias, with particular care and respect.

REFERENCES:

- ახალი აღთქმად უფლისა ჩუენისა იესო ქრისტესი, თბ., 1995.
- ბერდიაევი ნ., ღმერთი, ადამიანი, თავისუფლება, თბილისი, თბ., 2004.
- ზაქარიაძე ა., ანთიმოზ ივერიელი – ქართულ-ევროპული დიალოგი, ვებგვერდი – თსუ მეცნიერება, <https://old.tsu.ge/science/?leng=ge&jnomeri=7&lcat=jurnal&tid=3> 19.07.2024.
- კაკიტელაშვილი ქ., კულტურათა დიალოგი და სამოქალაქო ცნობიერება, რელიგიის როლი ინტერკულტურულ დიალოგსა და ტოლერანტული საზოგადოების მშენებლობაში, თბ., მშვიდობის, 2010.
- ლორთქიფანიძე გრ., ფიქრები საქართველოზე, თბ., 1995.
- ჩიქოვანი ნ., რელიგია და კულტურა სამხრეთ კავკასიაში, (სალექციო კურსი სოციალური მეცნიერებების მაგისტრატურისათვის), თბ., 2006.
- წერეთლიანი დ., თემა და ვარიაციები, თბ., 2018.
- წმ. ეპისკოპოსი ეგნატე (ბრიანჩანინოვი), სინანულისათვის, <https://www.orthodoxy.ge/tserilebi/brianchaninovi/sinanuli.htm> 16.07.2024

ქართული კარიკატურის საწყის ეტაპზე ასახული საქართველოს სოციალურ- კულტურული ვითარება

ირინე აბესაძე

საკვანძო სიტყვები: კარიკატურა, სათავეები, პეტერსონი, „ფალანგა“

სტატიაში განხილულია ქართული კარიკატურის სათავეებთან მდგომი სამი ქართველი მხატვრის: დავით ერისთავის, დავით გურამიშვილისა და ალექსანდრე ბერიძის მნიშვნელოვანი კარიკატურები გამოქვეყნებული 1880-1881 წლების ჟურნალში „ფალანგა“. მათში ასახულია იმ პერიოდის საქართველოს სოციალური ვითარება.

სახვითი ხელოვნების ერთ-ერთი ყველაზე აქტიური დარგი - სატირული გრაფიკა, კონკრეტულად კი, საზოგადოების სოციალურ-კულტურული მდგომარეობის მახილებელი - კარიკატურა საქართველოში, ისევე, როგორც საკაცობრიო არტ-სივრცეში, მჭიდროდ დაუკავშირდა საგამომცემლო საქმიანობას. კვლევით დასტურდება, რომ ქართული კარიკატურის ჟანრობრივი გამოჩენა ასპარეზზე არ უკავშირდება 1888 წელს, როგორც მითითებულია სამეცნიერო ლიტერატურაში, როდესაც ვალერიან გუნიამ გამოსცა ჟურნალი „თეატრის“ პირველი ნომერი, არამედ 1880 წელს, როდესაც თბილისში გამოვიდა რუსულენოვანი იუმორისტულ კარიკატურებიანი ჟურნალი „ფალანგა“ (რედაქტორი ივანე პიტოევი). ჟურნალ „ფალანგას“ მოღვაწეობის 2 წლის განმავლობაში, უდიდესი დაბრკოლებების მიუხედავად გამოიცა 50 ნომერი. ვინაიდან „ფალანგა“ რუსულ ენაზე გამოდიოდა, ეს გახდა, როგორც ჩანს, ქართველ მკვლევართა ნაწილის მიერ მისი იგნორირების საფუძველი, იმ მოტივით, რომ ეს ჟურნალი ქართულ საქმეს არ ემსახურებოდა.¹ ეს კი, სინამდვილეს არ შეესაბამება, რადგან ჟურნალ „ფალანგას“ გვერდებზე, მკითხველი ფელეტონებითა და კარიკატურებით ეცნობოდა იმ დროის საქართველოს საზოგადოებაში დაგროვილ პრობლემემატიკას. გასათვალისწინებელია ისიც რომ აღნიშნული ჟურნალის შექმნის საორგანიზაციო საკითხებში ჩართული

იყვნენ ცნობილი ქართველი საზოგადო მოღვაწეები: დრამატურგი და მხატვარი დავით ერისთავი, მხატვრები: დავით გურამიშვილი და ალექსანდრე ბერიძე, ვფიქრობ, ეროვნულობის კითხვის ქვეშ დაყენების საკითხი მოხსნილი უნდა იყოს. ამას ასევე ემატება ცნობა, რომ ამ ჟურნალის წარმატებულ ფუნქციონირებას თანაუგრძნობდა „საქართველოს ბუღბუღად“ წოდებული აკაკი წერეთელი,² რაც უცილობლად ადასტურებს ჟურნალის ეროვნულ პოზიციას. აღსანიშნავია, რომ სამივე მხატვრისთვის ეს იყო საკუთარი ძაღლების მოსინჯვა სოციალური კარიკატურის ჟანრში და საკმაოდ წარმატებულიც, რის გაანალიზებასაც შევეცდები მოხსენების შეზღუდული ფორმატის გათვალისწინებით, მრავალთავან, მხოლოდ რამდენიმე კარიკატურაზე დაყრდნობით.

ჟურნალში „ფალანგა“ ყურადღებას იპყრობს რედკოლეგიაში მხატვრად პეტერსონის დასახელება, რომელსაც გვერდით ფრჩხილებში მიწერილი აქვს ფსევდონიმი. ამრიგად, ჩვენთვის საინტერესოა, თუ ვინ არის მხატვარ პეტერსონის ფსევდონიმს ამოფარებული. ცნობილია, რომ იოსებ გრიშაშვილს, რომელიც აგროვებდა მასალას ქართული კარიკატურის შესახებ, აღნიშნულ საკითხზე ნარკვევის დაწერის მიზნით (რაც არ განხორციელებულა), უთხოვია ოსკარ შმერლინგისთვის საქართველოში იმ დროს მოღვაწე კარიკატურისტების სიის ჩამოწერა. ცნო-

¹ მიშველაძე, რჩეული, ტ. 24, გვ. 462.

² სეფიაშვილი, საბჭოთა, 1957, გვ. 18.

ბილ კარიკატურისტს სიის სათავეში, პირველ რიგში, ჩაუწერია ჟურნალ „ფალანგას“ მხატვარი პეტერსონი, რომლის გასწვრივ მიუწერია – პეტრე კოლჩინი. ამრიგად, გაირკვა, რომ პეტერსონი საქართველოში იმხანად მოღვაწე რუსი მხატვრის – პეტრე პეტრეს ძე კოლჩინის ფსევდონიმი ყოფილა. სხვათა შორის, ამ ვერსიას ეყრდნობა მკვლევარი მარკ კიპნისი.³ პეტრე პეტრეს ძე კოლჩინს (1838-1898), საქართველოში ცნობილს ზედმეტსახელით „მხატვარი ლუბლიანიდან“, დასრულებული ჰქონდა პროფესიული სამხატვრო წვრთნა რუსეთსა და ლიუბლიანაში. იგი ძირითადად აკადემიურ მხატვრობას მისდევდა. გარდა მხატვრობისა, მის ინტერესთა არეალში შედიოდა ახალ შემოსული და საქართველოში დიდად გავრცელებული ფოტოგრაფიაც. რაც შეეხება, მისი როგორც კარიკატურისტის მონაწილეობას ჟურნალში „ფალანგა“, შესაძლებელია, იგი, როგორც გამოცდილი პროფესიონალი, მხატვრული ფორმის დახვეწის თვალსაზრისით, კონსულტანტი ყოფილიყო დამწყები ქართველი მხატვრებისთვის. სავარაუდოა, მისი თანამონაწილეობა, უპირველესად, ფსევდონიმის არჩევისას გამოჩნდა, ვინაიდან პეტრე იყო პეტრეს ძე, რაც ინგლისურად ითარგმნა და მივიღეთ Peterson. ამრიგად, მეტი თავდაჯერებულობისთვის პროფესიონალი მხატვრის ფსევდონიმს ამოეფარნენ: დავით ერისთავი, დავით გურამიშვილი და ალექსანდრე ბერიძე. თითოეული მათგანი განსხვავებული ხელწერის საკუთარ კარიკატურებს დამატებით კიდევ აქარაგმებდა, ხან მხოლოდ ერთი ინიციალით, ხან შებრუნებულად დაწერილი საკუთარი გვარით, ხანაც მარჯვნივ ან მარცხნივ კუთხეში ლათინურად მიწერილი დამატებითი ფსევდონიმი. ისიც უნდა ითქვას, რომ ჟურნალის კარიკატურები გრავიორ ალექსანდრე შვანის ხელში გადიოდა, რომელიც კარიკატურებს საკუთარი ინიციალებითაც აქარაგმებდა. ქარაგმათა ამ ლაბირინთში გარკვევის მიზნით, დიდი დახმარება გაგვიწია საქართველოს ცენტრალურ არქივში, დავით ერისთავის ფონდში დაცულ ჟურნალის ორივე წლის კომპლექტში თვით ერისთავისეულმა მინაწერებმა „დ. ერისთავ“, რომლითაც მან დაამოწმა თავისივე სხვადასხვა ფსევდონიმი („აკვაფორტე“,

„აკვაფორტე-კაპრალი“, „სონინი“, „გეტერიონი“, „0“) დამშვენებული კარიკატურები.

მკვლევარმა მამია ჩხიკვიშვილმა მართალია, სამართლიანად პირველ ქართველ კარიკატურისტად მიიჩნია დავით ერისთავი, მაგრამ იგი შეცდა, როდესაც ჩათვალა, რომ პეტერსონი არის მხოლოდ დავით ერისთავის ფსევდონიმი, ფსევდონიმებთან – „კაპრალი“, „სონინი“ – ერთად. მამია ჩხიკვიშვილს შეცდომით ალექსანდრე შვანიც დავით ერისთავის ფსევდონიმი ეგონა,⁴ რაც არ არის სწორი. 1880 წლის ჟურნალ „ფალანგას“ №1 იხსნება მეტად საინტერესო და უთუოდ თამამი კარიკატურით, რომელსაც მარჯვენა კუთხეში ხელს აწერს პეტერსონი. კარიკატურა ასახავს საცენზურო კომიტეტის მთავარი ცენზორის, მოძალევესკის ძეგლს. თავად ძეგლი წარმოადგენს სამსაფეხურიან (საფეხურებზე ვირთხები დარბიან) პოსტამენტზე შემოდგმულ ძველ კარადას, რომელშიც საცენზურო კომიტეტში შესული დაარქივებული ძველი ჟურნალ-გაზეთებია. კარადის თავზე, მთავარი ცენზორის ბიუსტია, რომლის გვერდზეც სამგლოვიარო გვირგვინი კიდია რუსული წარწერით: „უდროოდ დაღუპულ ნაწარმოებთა საქმო საფლავზე დასადგმელი ძეგლის პროექტი“. მკაცრი ცენზურის პირობებში დიდი სითამამე იყო ამგვარი კარიკატურის გამოქვეყნება, რომელიც პეტერსონის ფსევდონიმის ქვეშ დამალულ დავით ერისთავს ეკუთვნის. დავით ერისთავს ეკუთვნის აგრეთვე, ჟურნალ „ფალანგას“ 1881 წლის №20 გამოქვეყნებული კარიკატურა, რომელმაც მკვლევართა პოლემიკა გამოიწვია, რამდენად იყო ის ერისთავისეული, თუ მისი ავტორი დავით გურამიშვილი იყო? კარიკატურაზე გამოსახულია „დროების“ რედაქტორი ილია ჭავჭავაძე, რომელიც გაზეთს ჩაპკირკიტებს და ოთახში შემოჭრილი მეორე ილია, ბანკის მმართველი ილია, რომელიც პისტოლეტით ხელში თავს დასდგომია რედაქტორ ილიას. მართალი გითხრათ, ვერ გამიგია, რატომ გახდა პოლემიკური ეს კარიკატურა მკვლევარმა მამია ჩხიკვიშვილმა, რომელიც მას დავით გურამიშვილს მიაწერს. დავით ერისთავის ავტორობის სასარგებლოდ მეტყველებს ბაქარია ჭიჭინაძის⁵ მიერ დავით ერისთავზე მოგონებაში ხსენებული ეს კარიკატურა, რაც იონა მეუნარ-

3 კიპნისი, სატირული, 1968, გვ. 146.

4 ჩხიკვიშვილი, პირველი, ლიტერატურული საქართველო, 1967, გვ. 2.

5 ჭიჭინაძე, დავით, 1892, გვ. 12.

გიაშვილმა⁶ დაამოწმა და ბოლოს თვით საქართველოს ცენტრალურ არქივში დავით ერისთავის საქმეში ჩაკერებული „ფალანგას“ კომპლექტზე თვით ავტორის ხელით გაკეთებული მინაწერი „დ. ერისთავი“. რაც შეეხება, კარიკატურის ინსპირაციის წყაროს, ვფიქრობ, რამდენიმე ჰიპოთეზა შეიძლება დასახელდეს: პირველი ის, რომ საწყის პერიოდში დავით ერისთავმა „დროების“ რედაქციაში აიდგა ფეხი, როგორც პამფლეტისტმა, მეორეც ის, რომ ილიასა და ნიკო ნიკოლაძეს შორის ბანკთან დაკავშირებით წარმოშობილი გაუგებრობის გამო, მათ შორის დუელი უნდა შემდგარიყო, სადაც ნიკოლაძის სეკუნდანტად დავით ერისთავი იყო არჩეული, ხოლო ილიას მხარეს, - სიმბორსკი, რომელმაც დიდი როლი ითამაშა, რომ დუელი ამ ორ დიდ მოღვაწეს შორის არ შემდგარიყო. ამდენად, შესაძლოა, ეს შემთხვევა გააშარჟა დავით ერისთავმა. გასათვალისწინებელია, აგრეთვე, გარკვეული წყენა ილიას მიმართ, რომელიც იმხანად დავით ერისთავს გულში ედო, რადგან ილია ჭავჭავაძემ მის კანდიდატურას ბანკის პრეზიდენტობაზე, თურმე, მხარი არ დაუჭირა. თუმცა, აღსანიშნავია, რომ ილიასა და დავით ერისთავს შორის, შემდგომში ჩამოყალიბებულ კარგ ურთიერთობაში ეს ფაქტი უმნიშვნელო ეპიზოდად დარჩა. ჟურნალ „ფალანგაში“ გამოქვეყნებული კიდევ ერთი კარიკატურა, რომელიც ასევე უპირობოდ დავით ერისთავს ეკუთვნის, ასახავს „ვეფხისტყაოსნის“ დამდგენი კომისიის, რომლის ერთ-ერთი წევრი დავით ერისთავიც იყო, მუშაობის ერთ დღეს. ამ დღეს, ილია ჭავჭავაძე ხმამაღლა კითხულობდა „ვეფხისტყაოსნის“ ერთ ნაწყვეტს, რომლის ერთმა სიტყვამაც კომისიის წევრების დაეჭვება გამოიწვია. დამდგენი კომისიის რამდენიმე წევრს სიტყვა „თავი“ მოგვიანო ხანის ინტერპოლაციად მიუჩნევია. დავით ერისთავმა, იუმორის მახვილი შეგრძნებით, კარიკატურას ასეთი კომენტარი წაუძღვარა:

„სხდომის თავმჯდომარე: ბატონებო. გადავწყვიტოთ ბოლოსდაბოლოს რომელ სიტყვას „თავი“, თუ „თივა“, მივანიჭოთ უპირატესობა? ხმები: ერთსაც და მეორესაც!

თავმჯდომარე: მაშინ გამოდის თავი თივით დატენილი!“

მხატვარმა არაჩვეულებრივად სახასიათოდ გად-

მოსცა, როგორც კომისიის წევრთა გამომეტყველება, ისე საკუთარი ავტოშარჟი.

1880 წლის №2 ჟურნალის გამხსნელი გრაფიკული ნახატი, რომელიც დავით გურამიშვილს ეკუთვნის, წარმოაჩენს იმ პერიოდში საქართველოში გამოშვებულ დასტად დაწყობილ გაზეთებს: „დროება“, „აკაკაბ“ და სხვა, კარიკატურის მინაწერი გვამცნობს, რომ ცენტრიდან, ანუ პეტერბურგიდან გადაუწყვეტილი, გაზეთების რედაქციებს გაუზარდონ გადასახადი გუბერნატორისათვის. ესე იგი, ამ ერთი შეხედვით უწყინარი ჩანახატით მხატვარმა საკმაოდ მწვავე საკითხი გააშლერა, რომ მედიას, ისედაც გაღარიბებული მოსახლეობის ხარჯზე, დაუწყეს დაზარალები გადასახადი გუბერნატორის შესანახად, ფაქტობრივად, ეს იყო მხატვრის გაფრთხილება რუსეთიდან საქართველოში მომავალი სოციალურ-ეკონომიკური ხასიათის ბეწოლაზე. ჟურნალის იმავე ნომრის შემდეგი ორი ნახატიც დავით გურამიშვილის უნდა იყოს. მსგავსი ხელწერით, დახელოვნებული სწრაფი ჩანახატები გადმოგვცემენ ქალთან ეპოქალური დამოკიდებულების რამდენიმე ასპექტს. ამ ჩანახატებში ქალი წარმოდგენილია, როგორც ოდნავ ქარაფშუტა, ამავე დროს ემანსიპირებული არსება თამამი ქცევებით. ორივე კარიკატურა შესრულებულია მოკლეტრიხოვანი დამუშავებით, ოდნავ დეტალიზებული, თუმცა სწრაფი ჩანახატი დავით გურამიშვილისეულ ხელწერას იმ დროის მხატვრულ ტენდენციასთან - „არტ ნუოვოსთან“ აკავშირებს. ორივე კარიკატურას მიწერილი აქვს რუსულად ინციფალიები დ.გ. რაც შეეხება, ჟურნალ „ფალანგას“ 1880 წლის №3-ს, აქ დავით გურამიშვილისეულ იდეურ გადაწყვეტასთან ერთად, იკვეთება პეტრე კოლჩინის თანამონაწილეობაც. ჟურნალის გამხსნელი კომპოზიცია ასახავს ორ პიროვნებას, აქედან ერთი პურის მცხობელია, აშკარად ქართული სახის გამომეტყველებით, ხოლო მეორე კი, რუსი პოლიცმაისტერია, რომელიც უკრძალავს ქართველს პურის ცხობას. ქვემოთ, კარიკატურას ლექსად აქვს მიწერილი: „Весь век свой кажется бы пек, не допеки меня мой рок“. კარიკატურის საერთო სათაურად კი გამოტანილია „Ватерлоу Пуршиков“. კარიკატურას მარცხენა კუთხეში მიწერილი აქვს ლათინურად Peterson, მარჯვნივ ქვემოთ კი წერია გრა-

6 მეუნარგია, ქართველი, 1954, გვ. 407

ვიორის სახელის და გვარის რუსული ინიციალები A. III. შინაარსობრივი მხარე მთლიანად გურამიშვილის უნდა იყოს, რადგან დავითი აქტიურად იყო ჩართული მეფის რუსეთის წინააღმდეგ ქართველთა პოლიტიკურ ბრძოლაში. იგი იყო ხალხოსანი, მშრომელი ხალხის ინტერესების დამცველი. აქვე, არ შემოიძლია არ აღვნიშნო, რომ ქართველი მეპურის გამომეტყველება, მისი სახის ნაკვთები გარკვეულ მსგავსებას ავლენს თვით დავით გურამიშვილთან, როგორც ჩანს, კოლჩინმა იგი ქართველი პურისმცობლის პროტოტიპად გამოიყენა, მიხაი მიჩის ანალოგიით, როდესაც უნგრელმა მხატვარმა შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანზე“ მუშაობისას, ახალგაზრდა დავით გურამიშვილი გამოიყენა ტარიელის სახის პროტოტიპად. პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიიდან საქართველოში დროებით ჩამოსული მხატვარი ალექსანდრე ბერიძე არის ავტორი ჟურნალ „ფალანგას“ 1881 წლის №2-ის გამხსნელი კარიკატურისა, რომელსაც ქვემოთ აქვს მინაწერი „Столпы турецкой Армении“. დარბეული სომხური რედაქციის მიმართ აშკარა სოლიდარული თანაგრძნობა იკითხება ამ კარიკატურით, რომელსაც ქვედა მარჯვენა კუთხეში რუსული ასოებით უკუღმა მიწერილი აქვს „ეზდირებ“, რაც წაღმა იკითხება, როგორც „ბერიდზე“. კარიკატურა ასახავს რეალურ ფაქტს, თბილისში რუსი ჟანდარმერიის მიერ სომხური ჟურნალის დარბეულ რედაქციას, საინტერესოა, ასევე, მხატვარ ალექსანდრე ბერიძის მეგობრული შარჟი მიძღვნილი მსახიობი ქალის,

ემილია პავლოვსკაიას საიუბილეო საღამოსადმი. იუმორისტული ნახატი ჟურნალის ორ გვერდზეა გადაშლილი და მას შემდეგი მინაწერი აქვს: „გიყვარს სრიალი მაშინ მარხილის თრევაც უნდა გიყვარდეს“, ცნობილი რუსული ანდაზა იმაზე მიანიშნებს, მსახიობს თუ მოსწონს, რომ მრავალი თაყვანისმცემელი ახვევია გარშემო, მაშინ თავის თავზე უნდა აიღოს თეატრის გაძლოლის მთელი სიმძიმე. ცნობილმა თეატრალმა და კარიკატურისტმა ალექსანდრე ბერიძემ საინტერესოდ გახსნა კარიკატურის შინაარსი: მომღერალი ემილია პავლოვსკაიას სურათს, რომელიც ოთხკუთხა შენობაშია მოთავსებული, გარს ახვევია ქალის ნიჭის თაყვანისმცემლები. იქვე ახალგაზრდა კაცი ბუშტებს ბერავს, მათზე წერია იმ ოპერების სახელწოდებები, რომლებშიც მომღერალს წამყვანი პარტიები შეუსრულებია. მეორე გვერდზე კი, სოლისტებს თავიანთი მხრებით მოაქვთ თეატრის შენობა, დედოფლის გვირგვინით შემკული თეატრის პრიმა-სოლისტი პავლოვსკაია კი, ხელში ქამრით, მათ წინ მიერეკება. ამავ მარჯვენა კუთხეში მიწერილია მხატვრის ფსევდონიმი „ეზდირებ“ (რუსულად) ანუ წაღმა წაკითხული „ბერიდზე“.

ამრიგად, XIX საუკუნის მიწურულის ჩვენი დედაქალაქის კულტურულ ცხოვრებაში „ფა-ლანგას“ ფურცლებზე წარმოდგენილმა, პირველი ქართველი კარიკატურისტების სატირულმა გრაფიკამ დიდი როლი ითამაშა რთული სოციალური პრობლემების სამზომოზე გამოტანაში.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- კიპნისი მ., პირველი სატირული ჟურნალები კავკასიაში, ჟურნალისტიკის თეორიის და ისტორიის საკითხები, ტ. 131, თბ., 1968.
- მეუნარგია ი., ქართველი მწერლები, თბ., 1954.
- მიშველაძე რ., რჩეული თხზულებანი 25 ტომად, ტ. 24, თბ., 2013.
- სეფიაშვილი ო., ქართული კარიკატურა, საბჭოთა ხელოვნება, 1957, #7 .
- ჩხიკვიშვილი მ., პირველი ქართველი კარიკატურისტი, ლიტერატურული საქართველო, 17 მარტი, 1967.
- ჭიჭინაძე ზ., სამშობლო ქვეყნის მოღვაწეები, დავით ერისთავი, ტფ. 1892.

THE SOCIOCULTURAL SITUATION IN GEORGIA AT THE INITIAL STAGE OF GEORGIAN CARICATURE

Irine Abesadze

Key words: caricature; foundation; Peterson; Phalanga

The article discusses the important caricatures by three Georgian artists, the founders of Georgian caricature: Davit Eristavi, Davit Guramishvili and Aleksandre Beridze, published in 1880-1881 in Phalanga magazine. In these caricatures, the state of the Georgian society of that period was reflected.

As one of the most relevant fields of fine art, satirical graphics reveal, and more specifically caricature—which reflects the sociocultural state of society—was closely related to publishing activities in Georgia and abroad. Studies prove that, in contrast to the indications in the scientific literature, the emergence of Georgian caricature as a genre did not happen in 1888 when Valerian Gunia published the first issue of *Theatri* magazine, but in 1880, when Russian-language humorous caricature magazine *Phalanga* was published in Tbilisi (editor Iv. Pitoev).

During the two years of its existence, despite the biggest obstacles, *Phalanga* published 50 issues. Apparently, because it was published in Russian, the magazine was ignored by a part of Georgian researchers. The reason might be the idea that this magazine did not serve the Georgian cause¹. However, contrary to this idea, *Phalanga* magazine informed readers of the problems in Georgian society through feuilletons and caricatures. Notably, well-known Georgian public figures were involved in the organizational issues of the magazine: dramatist and artist Davit Eristavi, artists: Davit Guramishvili and Aleksandre Beridze. The issue of questioning the Georgian purpose of *Phalanga* should be resolved. In addition, Akaki Tsereteli, known as the “Nightingale of Georgia”, sympathized with the successful operation of this magazine;² this confirms the magazine’s national standpoint.

For all three artists it was a test of their own strength

in the genre of social caricature and this test was quite successful. Given the limited format of this essay, I will try to analyze this process based on just a few caricatures. In the editorial board of *Phalanga* magazine, attention is drawn to the name Peterson, with the word pseudonym next to it in parentheses. We got interested who was behind the pseudonym Peterson. It is known that Ioseb Grishashvili, who was collecting materials about Georgian caricature to write an essay on the mentioned issue (which was not implemented), asked Oscar Shmerling to write down a list of cartoonists working in Georgia at that time. The famous caricaturist wrote at the top of the list the artist of magazine *Phalanga*, Peterson, and wrote next to this name Peter Kolchin. Thus, it became clear that Peterson was a pseudonym of a Russian artist living in Georgia, Peter Kolchin. Researcher Mark Kipnis also confirms this version.³

Petre Kolchin (1838-1898), known in Georgia as “the artist from Ljubljana”, completed professional artistic training in Russia and Ljubljana. He mainly pursued academic painting. He was also interested in the newly introduced and widely spread field of art in Georgia, photography. As for his participation as a caricaturist in magazine *Phalanga*, it is possible that he, as an experienced professional, could have been a consultant for rookie Georgian artists in terms of improving the artistic form. Possibly, he was involved in the choice of a pseudonym. Peter was

1 მიშველაძე, რჩეული, ტ. 24, გვ. 462.

2 სეფიაშვილი, საბჭოთა, 1957, გვ. 18.

3 კიპნისი, სატირული, 1968, გვ. 146.

Petrovich (Peter's son), which was translated into English and was received Peterson. Thus, for more self-confidence Davit Eristavi, Davit Guramishvili and Aleksandre Beridze took the pseudonym of a professional artist. Each of them added to their own caricatures the pseudonym written in Latin in the right or left corner, sometimes with only one initial, or their last name written in reverse. The caricatures of the magazine were passing through the hands of engraver Alexander Shvan, who sometimes added his own initials. To find our way in this labyrinth of pseudonyms, we received a great help from the writings of Eristavi (D. Eristov) added to his own caricatures next to his various pseudonyms (Aquaforte, Aquaforte-Corporal, Sonini, Getterion, "0").

Researcher Mamia Chkhikvishvili rightly considered Davit Eristavi to be the first Georgian cartoonist, but he was wrong when he considered that Peterson is the pseudonym of one artist, Davit Eristavi, along with his other pseudonyms: Corporal, Sonini. Mamia Chkhikvishvili by mistake thought that A. Shvani was also the pseudonym of Davit Eristavi, which is not correct⁴. In 1881, an interesting and bold caricature signed by Peterson was published on the first pages of the first issue of Phalanga. The caricature depicts the monument of Chief of the Censorship Committee Modzalevsky. The monument itself represents an old closet placed on a three-step (rats run on the steps) pedestal. In which archived old magazines and newspapers submitted to the censorship committee are in the closet. On top of the closet there is a bust of the chief censor. Next to the bust is a funeral wreath with the Russian inscription: "The project of a monument for the grave of the works that died too early". In the conditions of strict censorship, it took great courage to publish such a caricature, which belongs to Davit Eristavi, hiding under the pseudonym of Peterson. Davit Eristavi was also the author of a caricature published in 1881 in Phalanga No. 20, which caused controversy among researchers, whether it belonged to Eristavi or its author was Davit Guramishvili. The caricature shows the editor of newspaper Droeba, Ilia Chavchavadze, staring at the newspaper, and the second Ilia, the manager of the bank, who with a pistol in his hand stands next to the editor Ilia. To be honest, I do not understand why this caricature became

the source of controversy for the researcher M. Chkhikvishvili, who attributes it to Davit Guramishvili. In favor of Davit Eristavi being the author of the caricature speak several sources: the memoirs of Zakaria Chichinadze⁵ about Davit Eristavi, which was also approved by Yona Meunargia⁶ and lastly, the inscription D. Eristov made by the author himself on the set of Phalanga. As for the source of inspiration for the caricature, I think several hypotheses can be named: firstly, in the early period, Davit Eristavi was working in the editorial office of Droeba as a pamphleteer, and secondly, due to a misunderstanding regarding the bank, the duel was supposed to take place between Ilia and Niko Nikoladze, where Davit Eristavi was chosen to help Nikoladze's and Simborski was chosen on Ilia's side and played a big role in preventing a duel between these two great figures. Therefore, Davit Eristavi may have depicted this case in the caricature. It is also necessary to take into account a possibly Davit Eristavi was upset with Ilia because he did not support his candidacy for the presidency of the bank. However, this fact remained an insignificant episode in the subsequent good relationship between Ilia and Davit Eristavi. Another caricature published in Phalanga, also by Davit Eristavi, depicts one working day of the commission of *The Knight in the Panther's Skin*. Davit Eristavi was one of the members of this commission. On this day, Ilia Chavchavadze was reading aloud a passage from the poem. One of the words caused suspicion among the members of the commission. Some members considered the word head to be a later addition. Davit Eristavi, with a sharp sense of humor, wrote next to the caricature: Chairman of the session: "Gentlemen, let's finally decide which word to support head or hay". Voices: Both! Chairman: Then we get a head stuffed with hay? The artist depicted with incredible characteristics both the expressions on the faces of the members of the commission and his face.

The opening graphic of the issue No. 2 of Phalanga published in 1880, which belongs to Davit Guramishvili, shows the newspapers published in Georgia at that time: Droeba, Kavkaz, and others. The writing next to the caricature informs us that it was decided in the center, i.e., in Petersburg, to raise the bills for the editorial offices of the newspapers in Georgia to pay to the governor.

4 ჩხიკვიშვილი, პირველი, ლიტერატურული საქართველო, 1967, გვ. 2.

5 ტიჭინაძე, დავით, 1892, გვ. 12.

6 მეუნარგია, ქართველი, 1954, გვ. 407

With this seemingly innocuous sketch, the artist voiced a rather problematic issue that the media was charged an increased tax to support the governor at the expense of the already impoverished population. In fact, this was the artist's warning about the socioeconomic pressure coming from Russia to Georgia. The next two pictures from the same issue must be by Davit Guramishvili. In a similar style, skillful quick sketches convey several aspects of the epochal attitude to women. In these sketches, a woman is represented as a bit silly and at the same time an emancipated being with bold behaviors. Both caricatures are made with short strokes, slightly detailed, but a quick sketch finds Davit Guramishvili's style close to the artistic trend of that time, *Art Nuovo*. Both caricatures have the initials D.G. in Russian. As for the issue No. 3 of *Phalanga* published in 1880, here, together with Davit Guramishvili's ideology, Petre Kolchini's participation is also visible. The opening composition of the magazine depicts two people, one of them is a baker with a distinctly Georgian facial expression, and the other is a Russian police chief who forbids a Georgian to bake bread. Below the caricature is written a poem in Russian: "Весь век свой кажутся бы пек, не допеки меня мой рок". Ватерлоо Пуршиков is written as the title of the caricature. On the left corner of the caricature is written Peterson in Latin and on the right corner is written in Russian the initials of the engraver A. Sh. The content of the caricature must be created entirely by Guramishvili because David was actively involved in the political struggle of Georgians against Tsarist Russia. He was a defender of the interests of people. Here, I should mention that the expression of the Georgian baker, his facial features show a certain similarity with Davit Guramishvili himself. It seems that Kolchin used him as a prototype of the Georgian baker, similar to Mihai Zich, when the Hungarian artist while working on Rustaveli's

The Knight in the Panther's Skin used the young Davit Guramishvili as Taniel's prototype.

Artist Aleksandre Beridze, who temporarily came to Georgia from the St. Petersburg Academy of Arts, is the author of the opening caricature of the issue No. 2 of *Phalanga* published 1881. The caricature is accompanied with the writing in Russian Столпы турецкой Армении. This caricature shows a clear solidarity with the raided Armenian editorial office. On the back of the caricature is written in Russian Ezdireb, which read backwards is Beridze. The caricature reflects a real fact, the raiding of the editorial office of Armenian magazine in Tbilisi by the Russian gendarmerie. Another interesting caricature by Beridze is the friendly cartoon dedicated to actress Elena Pavlovskaya. The humorous drawing is spread over two pages of the magazine and has the following caption: "If you like to skate, then you must also like to drag the carriage". A famous Russian proverb indicates that if an actress likes to be surrounded by many admirers, she should take on herself the whole burden of running the theater.

The famous theater artist and caricaturist Aleksandre Beridze interestingly revealed the content of the caricature: the picture of singer E. Pavlovskaya, which is placed in a quadrangular building, is surrounded by admirers of her talent. Nearby, a young man blows balloons with the names of the operas in which the singer has played the leading parts. On the other page, the soloists bring the theater building on their shoulders, and the prima soloist of the theater, E. Pavlovskaya with a queen's crown, is leading them with a belt in her hand. In the same right corner, the artist's pseudonym Ezdireb (in Russian), i.e., Beridze is written backwards. Thus, the satirical graphics of the first Georgian cartoonists presented on the pages of *Phalanga* played an important role in emphasizing the complex social problems by the end of the 19th century.

REFERENCES:

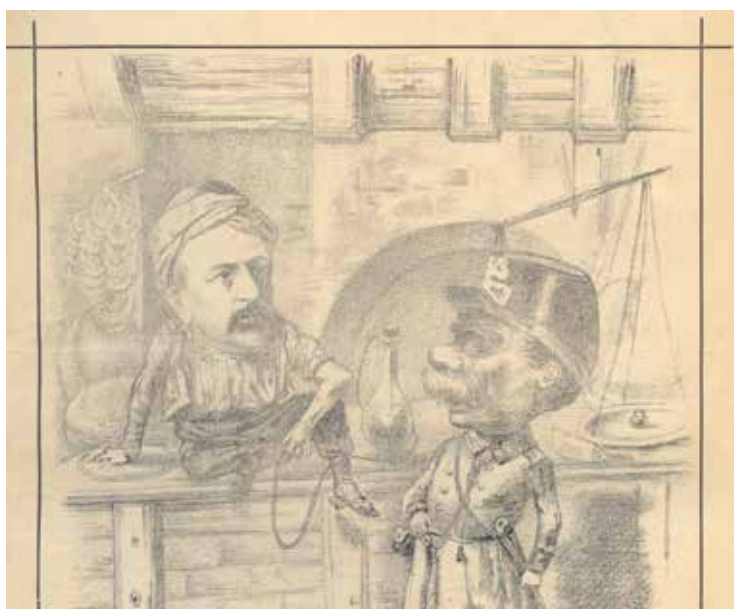
- კიპნისი მ., პირველი სატირული ჟურნალები კავკასიაში, ჟურნალისტიკის თეორიის და ისტორიის საკითხები, ტ. 131, თბ., 1968.
- მეუნარგია ი., ქართველი მწერლები, თბ., 1954.
- მიშველაძე რ., რჩეული თხზულებანი 25 ტომად, ტ. 24, თბ., 2013.
- სეფიაშვილი ო., ქართული კარიკატურა, საბჭოთა ხელოვნება, 1957, #7.
- ჩხიკვიშვილი მ., პირველი ქართველი კარიკატურისტი, ლიტერატურული საქართველო, 17 მარტი, 1967.
- ჭიჭინაძე ზ., სამშობლო ქვეყნის მოღვაწეები, დავით ერისთავი, ტფ. 1892.



1. დ. ერისთავი, გაზეთი „დროებას“ რედაქციაში, „ფალანგა“, 1881 № 20
DAVID ERISTAVI, IN THE EDITORIAL OFFICE OF THE NEWSPAPER "DROEBA". MAGAZINE, PHALANGA N. 20, 1881.



2. დავით ერისთავი, „ვეფხისტყაოსნის“ დამდგენი კომისიის მუშაობის ერთი დღე, შ. „ფალანგა“, № 13, 1881.
DAVID ERISTAVI, ONE WORKING DAY OF THE COMMISSION OF VEKISTKAOSANI (THE KNIGHT IN THE TIGER SKIN), PHALANGA № 13, 1881.



3. დავით გურამიშვილი, კურისმცხობელთა ვატიერლოო, შ. ფალანგა“ № 3, 1880.
DAVID GURAMISHVILI, THE BAKERS WATERLOO, PHALANGA № 3, 1880.



4. ალექსანდრე ბერიძე, ძარცვა თბილისში პოლიციელის თვალწინ, შ. „ფალანგა“, № 12, 1881.
ALEKSANDR BERIDZE, ROBBERY IN FRONT OF A POLICEMAN IN TBILISI, PHALANGA № 12, 1881.

ქალაქ გორის საბჭოთა ტოპოგრაფია

კუძღვნი დედას, აკად. ინესა მერაბიშვილს,
გორის საბჭოთა მოქალაქეს

ირინე გვიანაშვილი

საკვანძო სიტყვები: სტალინის კულტი, სტალინის მუზეუმი, გორი, ურბანული დიზაინი, XX საუკუნის არქიტექტურა

იოსებ სტალინმა, მშობლიურ ქალაქ გორში საკუთარი მემორიალის შექმნაზე ზრუნვა მოსკოვში, წითელ მოედანზე ლენინის მავზოლეუმის დასრულების შემდეგ დაიწყო. თუ ლენინის მემორიალი მის გარდაცვალებას მიეძღვნა, სტალინის მემორიალს საბჭოთა ლიდერის დაბადება უნდა აღენიშნა. მე-20 საუკუნის გორის ურბანული განვითარება იმ სახლის ირგვლივ დაიგეგმა, სადაც სტალინი დაიბადა. ქალაქი გორი ამ მემორიალით საერთოს პოვნებს მსოფლიოს იმ ქალაქებთან, სადაც XX საუკუნეში ქალაქის სხვადასხვა უბნის ერთმანეთთან დასაკავშირებლად ან საკულტო შენობების ირგვლივ, გრანდიოზული ურბანული ცვლილებები განხორციელდა. 1935-36 წლებში, არქიტექტორ ნეპრინცევის პროექტის მიხედვით, ქოხი, სადაც სტალინი დაიბადა, აღადგინეს და გადააკეთეს, როგორც ახალი საკრალური ადგილი. აგურის ამ პატარა საცხოვრებელ შენობას დაადგეს მარმარილოს სვეტებითა და დეკორირებული ფრიზებით გამშვენებული, ბერძნულ-რომაული ტაძრის მსგავსი, დამცავი პავილიონი, რომელზეც შუა საუკუნეების ქართული ორნამენტებიცაა გამოყენებული. სტალინის მუზეუმი კი, რომელიც 1956 წელს ამ ქოხის უკან აშენდა (არქიტექტორი არჩილ ქურდიანი), თავისი მაღალი კოშკითა და სტალინისადმი მიძღვნილი ექსპოზიციით, რიტუალური გზის ვიზუალური და არსობრივი ნიშნული გახდა, რომელიც ქალაქ გორში სტალინის კულტის გარშემო შეიქმნა.

ნაშრომი გამოსაცემად თითქმის მზად იყო, როცა თანამედროვე საქართველოში სტალინის კულტის ირგვლივ ფართომასშტაბიანი დისკუსია ისევ დაიწყო. იგი თბილისის წმინდა სამების საკათედრო ტაძარში ახლახან შეწირული წმინდა მატრონა მოსკოველის ხატზე სტალინის გამოსახულებამ გამოიწვია. საზოგადოება ორად გაიყო. ერთი ნაწილი თავს შეურაცხყოფილად თვლიდა, მეორე კი ნორმალურად მიიჩნევდა სტალინის გამოსახულების ხილვას საეკლესიო სივრცეში. საზოგადოების ერთი ნაწილის ასეთი მიმდებლობა გასაკვირი არ არის, თუ გადავხედავთ მე-20 საუკუნის დასაწყისში სტალინის კულტის კონსტრუირების პროცესსა და ბუნებას.

პოლიტიკური ფონი: კულტის ჩამოყალიბება

მეოცე საუკუნის დასაწყისი არის დრო, როდესაც რელიგიასა და პოლიტიკას, ეკლესიასა და სახელმ-

წიფოს შორის გაიმიჯნა კავშირი და პოლიტიკურმა იდეოლოგიამ (რომელსაც ასევე „სულიერ კულტურასაც“ უწოდებდნენ) რელიგიური იდეოლოგია მეტ-ნაკლებად ჩაანაცვლა.¹ რელიგიური, მეტადრე, ქრისტიანული წარსულის ნგრევის იდეით გამსჭვალული საბჭოთა მოქალაქეებისთვის საჭირო გახდა რწმენის ახალი სიმბოლოების, კულტების შექმნა. „საბჭოთა ადამიანის წინააღმდეგ საბჭოთა კავშირის იდეოლოგებმა ორმაგი ტაბუ გამოიყენეს, მბრძანებელთა ტაბუ (ცოცხალი ღმერთი სტალინი და შემდეგ ყველა მომდევნო ცეკას მდივანი) და მკვდრების ტაბუ (ლენინის მუშია)“.²

1924 წლის იანვარში, ლენინის გარდაცვალებისთანავე, სტალინმა პარტიის ბელადის - ლენინის კულტის შექმნა დაიწყო. მიღებულ იქნა გადაწყვეტილება ლენინის ცხედრის მუმიფიცირების შესახებ, რათა იგი მოთავსებულიყო კრიპტაში, სადაც მნახველები ჩასვლას შეძლებდნენ. მავზოლეუმის აშენება

1 შადური, მარქსიზმი, 1948, გვ. 110; Adamson, Fascism, 2014, pp. 43-73; Callaway, Religion.

2 ფანჯიკიძე, ქართული, 2021, გვ. 303.

ალექსეი შჩუსევი (1873-1949),³ ცნობილ არქიტექტორ-სა და რეჟიმისტვის მისაღებ და სანდო ფიგურას დავება. შჩუსევი დამატებით მიიღო ბრძანება აკლ-დამაზე გაკეთებულიყო სამთავრობო ტრიბუნა, რაც მასებს ტრიბუნაზე მდგომ სტალინთან მისაღმების შესაძლებლობას მისცემდა. შესაძლოა ეს პრაქტიკა საეკლესიო ტრადიციასაც უკავშირდებოდეს, როცა სამარხზედა საკურთხევის ამბიონზე მდგომი მღვდელი მრევლთან კომუნიკაციას ახდენს.⁴ ამგვარი ტრიბუნით სტალინი საკუთარი კულტის შესაქმნელად საფუძვლის მომზადებას შეუდგა. ლენინის კულტისგან განსხვავებით, სტალინის კულტი ცოცხალი კაცის კულტი იყო. ახალი კერპის მოვლინებას ზურგს უმაგრებდა ქართულ ლიტერატურასა და ხელოვნებაში დაკვეთითა და წახალისებით შექმნილი ნაწარმოებები, რომლებიც სტალინის დაბადებას ადიდებდნენ.⁵

ქართველი მხატვრის, ირაკლი თოიძის (1902-1985) ნახატზე, რომელმაც სტალინის დავალებით შოთა რუსთველის პოემის საიუბილეო გამოცემისთვის შეასრულა „ვეფხისტყაოსნის“ ილუსტრაციები⁶ და მოგვიანებით, მეორე მსოფლიო ომის პერიოდში შექმნა საბჭოთა კავშირის ყველაზე პოპულარული პროპაგანდისტული პლაკატი „დედა-სამშობლო გვეძახის!“ (Родина-мать зовёт!), გამოსახულია ქართლის სიმბოლური დედა, ერის დედა. ახალგაზრდა ქალი ჩვილით გორის ციხის ფონზეა წარმოდგენილი⁷ (სურ. 1). საბჭოთა ეპოქის გამორჩეული პოეტის, გიორგი ლენინის სტროფები შეიძლება მოვიხმოთ: „კლასთა ბრძოლების დიდი სარდალი ქართლის მიწაზე იბადებოდა...“

ეჭვგარეშეა, რომ სტალინის პიროვნების განდიდების ბენიტში, ეს სურათი სტალინისა და მისი დედის, როგორც ქართლის დედის დაბადებას ეხმიანებოდა. ლენინის ლექსი ასე გრძელდება: „არც ყრმა, არც გმირი და არც მესია, – ქვეყანა ახლად იბადებოდა!...“⁸ ამ ახლად დაბადებული ქვეყნის მშენებლობა სტალინის გაღმერთების ფონზე მიმდინარეობდა (სურ. 2).

ადრეული საბჭოთა პროპაგანდა მიზნად ისახავდა ახალი ერის ჩამოყალიბებას. „კულტურამ გაწყვიტა კავშირი წარსულთან და უარყო წარსულის მემკვიდრეობა, ის ხელახლა იბადებოდა, თითქოს ვაკუუმში იყო“.⁹ როგორც სხვა ტოტალიტარული რეჟიმების ისტორიაში, საბჭოთა ლიტერატურამაც, გამომსახველ ხელოვნებასთან ერთად, უმნიშვნელოვანესი ადგილი დაიკავა საბჭოთა სისტემის ფორმირებაში. ხელოვნების გამოხატვის ყველაზე მონუმენტური და მძლავრი ფორმის - არქიტექტურის, საკუთარი ძალაუფლების იარაღად გამოყენება მე-20 საუკუნის ყველა დიქტატორული სახელმწიფოსთვის დამახასიათებელი გახდა.⁹

ურბანული დიზაინი და არქიტექტურა განიხილებოდა, როგორც საზოგადოებაზე ღრმა ზეგავლენის მქონე საშუალება, რადგან მას უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭებოდა ახალი ტიპის საზოგადოების ფორმირებისას. როგორც ჰარალდ ბოდენშატი აღნიშნავს, „ურბანული დიზაინი ემსახურებოდა რეჟიმების ლეგიტიმაციას, შეთანხმების მიღწევას და ძალაუფლების, ეფექტურობისა და სისწრაფის დემონსტრირებას“.¹⁰ სტალინის დევიზი „ფორმით ეროვნული და

3 Chmelnizki, Architect, 2021, p. 25.

4 Brown, The Cult, 2014. ამავე დროს, საყოველთაოდ ცნობილი ფაქტია, რომ სტალინი მღვდლობისთვის ემზადებოდა და თეოლოგიური განათლება ჰქონდა მიღებული ჯერ გორის სასულიერო სასწავლებელში, შემდეგ კი თბილისის სასულიერო სემინარიაში.

5 ლეონიძე, სტალინი, 1936, გვ.36; რეხვიაშვილი, ღმერთი, 2021.

6 რუსთაველი, ვეფხისტყაოსანი, 1937.

7 სამწუხაროდ, მოსე და ირაკლი თოიძეების სახლ-მუზეუმმა ვერ მომაწოდა დამატებითი ინფორმაცია ამ ნამუშევრის შესახებ. უცნობია, თუ სად არის ის დაცული.

8 Paperny, Architecture, 2002, p. 13.

9 ავანგარდში და კონსტრუქტივიზში, თავისი ფორმალისტური ბუნებისა და იდეოლოგიური მნიშვნელობის ნაკლებობის გამო, მიუღებლად იყო მიჩნეული. მხოლოდ ნეოკლასიკური სტილი იქნა არჩეული როგორც ერთადერთი შესაფერისი მიმდინარეობა საბჭოთა საზოგადოებასთან კომუნიკაციისთვის. იხ.: Джаншеридзе, Кинцпурашвили, Архитектура, 1958, с. 8. ბორის გროისის სიტყვებით: „ოფიციალური საბჭოთა კულტურისათვის, რომელიც აქცენტს რეალიზმზე აკეთებდა ავანგარდში ესტეტიურ თვალსაზრისით მიუღებელი იყო“, იხ.: Groys, Foreword, 2002, p. xvi.

10 Bodenschatz, Urban, 2014, p. 389.

შინაარსით სოციალისტური“ (Национальная по форме, социалистическая по содержанию)¹¹ დაინერგა, რათა ხალხებს გაეაქტიურებინათ თავიანთი ეროვნული ბმები საბჭოთა იმპერიასთან.¹² ეს უფრო მეტად აქტუალური იყო მცირე რესპუბლიკებისთვის, ვიდრე დომინანტური რუსეთისათვის (რუსეთის საბჭოთა არქიტექტურაში ეროვნული ფორმები მინიმალურ დონეზე იყო მოხმობილი, რადგან, შენობების გრანდიოზული მასშტაბებიდან გამომდინარე, ისინი უბრალოდ უხილავი რჩებოდა). მსგავსი ტენდენციები გამოჩნდა სხვადასხვა სახელმწიფოთა არქიტექტურაში, როგორც ეროვნული რეაქცია შემოსული ფორმებისა და სტილის წინააღმდეგ.¹³

საქართველოში ეროვნული ფორმებისადმი ინტერესი, ნეოკლასიკური არქიტექტურის ფარგლებში, ათწლეულებით ადრე დაიწყო, ვიდრე სტალინის ამპირის სტილი¹⁴ დამკვიდრდებოდა. ეგრეთ წოდებული „ქართული სტილის“ დაბადება პროვოცირებული იყო ქართული და სომხური არქიტექტურული ძეგლების შესახებ გერმანელი არქიტექტორის დევიდ გრიმის 1859 წლის პუბლიკაციით. იდეა რუსეთის იმპერიაში განვითარდა.¹⁵ მაგრამ, საბჭოთა პერიოდის ქართვე-

ლი ხელოვნებათმცოდნეები მხოლოდ ფრაგმენტულად შეეხნენ ამ საკითხს და აღნიშნეს, რომ მეფის რუსეთში აღნიშნულ ტენდენციებს რეალური პერსპექტივები არ გააჩნდა.¹⁶

1934 წელს, საბჭოთა არქიტექტორთა კავშირის ანალოგიურად, საქართველოს არქიტექტორთა კავშირი შეიქმნა.¹⁷ ოფიციალურად ამ კავშირის შექმნის მიზანი იყო, მხარში დასდგომოდნენ სოციალიზმის ეპოქისთვის შესაფერისი არქიტექტურის შექმნას და ქალაქებში ურბანული განვითარების მიმდინარე ინტენსიურ პროცესებს. ხელოვნების ყველა დარგის მიხედვით დაარსებული კავშირების შექმნის მთავარ იდეას კი სინამდვილეში, პროფესიონალებისა და მათი იდეების ტოტალური კონტროლი წარმოადგენდა. სსრკ არქიტექტორთა კავშირს მოსკოვში და მის ანალოგებს რესპუბლიკებში მინიჭებული ჰქონდათ უფლება ეკონტროლებინათ დამკვიდრებული არქიტექტურული სტილი. საყოველთაოდ მიღებული პრაქტიკა იყო, რომ სტალინი და მისი უახლოესი გარემოცვა ერთპიროვნულად იღებდა გადაწყვეტილებას, რა უნდა აშენებულიყო, როგორ და ვის მიერ.¹⁸ კომპარტიის წევრი ხელოვნებათმცოდნეები კი წერდნენ, რომ

11 Щусев, Национальная, 1940, с. 53-57; Сталин, О политических, 1952, стр. 138; Джанберидзе, Кинцурашвили, Архитектура, 1958, с. 6; Мойзер, Хмельницкий, Три, 2021, с. 7-18.

12 „კომუნისტურ-ბოლშევიკური იდეები და ახალი სიმბოლოები ხალხს მიეწოდებოდა იმ ფორმით, რომელიც მასში დადებით განცდებთან იყო დაკავშირებული და თავისად აღიქმებოდა. ეს ეხმარებოდა „ახალ რელიგიას“ ადამიანთა ფსიქიკას დაუფლებოდა“. გენგიური, სტალინის, 2012, გვ. 235.

13 ნეოსმალური სტილი, იხ.: Bozdogan, Modernism, 2001; ნეოიტალიური სტილი, იხ.: Ghirardo, Inventing, 2004, pp. 96-112; ნეოსერბული, ნეორომანული და სხვა, იხ.: Gunzburger, Damljanovic, Conley, Capital, 2010; განსაკუთრებული ყურადღება უნდა დაეთმოს საელჩოების არქიტექტურას, სადაც ეროვნული ფორმები წარმოადგენს ეროვნული იდენტობის გამოხატულებას, იხ.: Kezer, Ankara, 2010, pp.124-139; Zelef, A Hidden, 2017, pp.161-196.

14 თბილისის ღვინის ქარხანა #1 აიგო 1894-96 წლებში, ქართული საეკლესიო არქიტექტურის ფორმებითა და დეკორაციებით, იხ.: კიკნაძე, ჰენრიკ, 2019, გვ. 66-71; სომხური ნერსესიანული ლიცეუმი თბილისში აიგო 1909-11 წლებში სომხური არქიტექტურული ფორმებით, იხ.: ბერიძე, თბილისის, 1963, გვ. 94.

15 Grimm, Monuments, 1859; ხოშტარია, ნაცვლიშვილი, საეკლესიო, 2016, გვ.12-15; მათი დაკვირვებით, „მოთხოვნილება ეროვნულ არქიტექტურულ სტილზე თავს იჩენს მხოლოდ მაშინ, როცა ბრძოლა ეროვნული თვითგადარჩენისთვის მეტ-ნაკლებად სისტემური სამოქმედო პროგრამის ხასიათს იღებს და მასში კულტურულთან ერთად პოლიტიკური ელემენტებიც ჩნდება“, იქვე, გვ. 14-15.

16 Джанберидзе, Кинцурашвили, Архитектура, 1958, с. 6.

17 იქვე, с. 9.

18 სტალინის, როგორც თავისი ეპოქის მთავარი არქიტექტორის ვიზუალიზაცია მოხდა ასევე ერთ-ერთ მის პორტრეტში. კონსტანტინ ფინიგენოვის (1902-1989) ფერწერული ტილოს „კომუნიზმის ბრწყინვალე არქიტექტორი სტალინი კომუნიზმის დიადი შენობების გეგმებზე მუშაობისას კრემლში“ (შესრულებულია 1950-იან წლები). რეპროდუქცია გამოაქვეყნა პაპერნიმ (იხ.: Paperny, Architecture, 2002, pg.183), სადაც იგი მოიხმობს ასევე ერთ ლეგენდას იმის საილუსტრაციოდ, თუ რაოდენ გავლენიანი იყო სტალინი მშენებლობებზე, როცა ერთი შენიშვნით არქიტექტორებსა და ინჟინერებს ერთ ღამესა თუ ერთ კვირაში ერთ-ერთ შენობაზე შპილის დადგმა მოუწიათ. იქვე, გვ. 90.

„პარტიის სახელმძღვანელო მითითებებს უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა იმ შემოქმედებითი პრობლემების გადასაჭრელად, რომელიც ამ პერიოდში ფორმალისტური გავლენის დასაძლევად მთელი საბჭოთა არქიტექტურის წინაშე იდგა“.¹⁹

საბჭოთა კავშირი არ იყო გამონაკლისი, სადაც შემოქმედებითობის პრობლემები არსებობდა. ზოგადად, დიქტატურები ზღუდავენ ექსპერიმენტებს და მოითხოვენ ფართო მასებისთვის დამახასიათებელი, კარგად დამკვიდრებული ფორმების გამოყენებას. სტალინის ასევე უყვარდა ნეოკლასიკური აღორძინება, რომელმაც სსრკ-ში ახალი განმარტება მიიღო, „სტალინის ამპირის სტილი“ ეწოდა. მონუმენტურობას, გრანდიოზულობასა და სიმდიდრეს უნდა შეეძინა ძლიერი გავლენა პროლეტარიატზე, ქონების არმქონე ადამიანებზე, რათა მათ ერწმუნათ, რომ ისინი ძლიერნი იყვნენ და კეთილდღეობაში ცხოვრობდნენ. საბჭოთა არქიტექტურას თავის თავში უნდა მოეცვა ახალი საინჟინრო და სამშენებლო მიღწევები, ეროვნული არქიტექტურული ტრადიციები, გაერთიანებული მსოფლიო არქიტექტურულ პრაქტიკასთან. საბჭოთა მეცნიერებს კი უნდა დაეწერათ, რომ კონკურსებმა გადამწყვეტი როლი ითამაშეს ახალი საბჭოთა არქიტექტურის, მისი შემოქმედებითი, მხატვრული პრინციპების ჩამოყალიბებაში.²⁰

მეორე საკითხია, რამდენად რეალური იყო ეს კონკურსები? თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ეს ასე არ იყო. ის ფაქტი, რომ ჟიური, პროფესიონალი არქიტექტორების ნაცვლად, პარტიული მუშაკებისგან იყო დაკომპლექტებული, მეტყველებს იმაზე, რომ

„კონკურსის“ ამოცანა იყო ამ სფეროში სახელმწიფო იერარქიის შექმნა და მასზე ტოტალური კონტროლის განხორციელება. 1933 წლიდან არქიტექტურა გახდა მეტოქეობის საგანი სსრკ-ს, გერმანიასა და იტალიას შორის, მას შემდეგ, რაც მოსკოვში მიიღეს გადაწყვეტილება საბჭოების სასახლის აგების თაობაზე.²¹ ეს იყო ბორის იოფანის (1891-1976) კონკურსის შედეგად გამარჯვებული პროექტი. წრიული პირამიდული სტრუქტურა დაგვირგვინებული იყო ლენინის გიგანტური (50-75 მეტრი) ქანდაკებით.²²

გორი: ურბანული განვითარება, საკრალური სივრცის მშენებლობა

1926 წლის 15 სექტემბრის წერილით, რომლითაც გორელი მოქალაქე ქალაქის განათლების განყოფილებას მიმართავს, ითხოვს გორის კვირაცხოვლის ეკლესიის დანგრევას და მიზეზად სანიტარიულ მდგომარეობას ასახელებს. თხოვნა, სავარაუდოდ, მალევე შესრულდა. ჩვენ თითქმის არაფერი ვიცით ამ ეკლესიის შესახებ, გარდა იმისა, რომ მას „უძველესი“ წარწერა ამკობდა და რომ ეს ეკლესია იდგა ძველი კვირაცხოვლობის ქუჩაზე, იმჟამად სტალინის ქუჩაზე.²³ სწორედ ამ ქუჩაზე, მეფის რუსეთის დროს, როდესაც გორი ტფილისის გუბერნიაში შედიოდა, დაიბადა იოსებ სტალინი, ოფიციალური ვერსიით 1879 წლის 21 დეკემბერს.²⁴

1934 წელს კომუნისტური პარტიის ამიერკავკასიის სამხარეო კომიტეტმა გამოაცხადა იმ სახლის მემორიალად გადაკეთების გადაწყვეტილება,²⁵

19 Джанберидзе, Кинцурашвили, Архитектура, 1958, с. 9; Groys, Foreword, 2002, pp.xv-xvi.

20 იქვე, с. 8.

21 Boneschatz, Urban, 2014, p. 382-383.

22 ფიოლია, საბჭოების, 1936, გვ. 4; საბოლოოდ, საბჭოების სასახლე არ აშენდა, ოფიციალურად მეორე მსოფლიო ომის გამო. როგორც ჩანს ის არასოდეს გამხდარა სტალინისთვის პრიორიტეტი, არამედ ეს იყო პროექტი, რომლითაც სტალინი გამუდმებით „თამაშობდა“. იხ.: Хмельницкий, Сталин, 2004.

23 მოქალაქე, ეკლესიის დანგრევასთან ერთად, ითხოვდა წარწერის მოხსნას და მუზეუმში გადატანას, რადგან წარწერას ფრიად მნიშვნელოვნად აღიარებდნენ თედო ჟორდანიას, ეპისკოპოსის კირიონი და ისტორიკოსები. რომელ მუზეუმში გადაიტანეს აღნიშნული წარწერა იანი ქვა და არსებობს თუ არა ამ ეკლესიის აღწერილობა, მომავალი კვლევის საგანია. იხ.: სეა, გორი, 1926, 15 სექტემბერი.

24 ნათლობის ჩანაწერის მხედვით, დაბადების დღედ დეკემბრის 6 (18), 1878-ია აღნიშნული. სტალინი თავდაპირველად სწორედ ამ დაბადების დღეს უთითებდა, მოგვიანებით კი შეცვალა ცრუ თარიღით, რომელიც ოფიციალურად დამკვიდრდა, იხ.: ვაჭარაძე, ქარცივაძე, სტალინის, 2020.

25 Bakradze, Past, 2021, გვ. 9. 1935 წელს კერძო პირებისგან გამოსყიდულ იქნა სახლის გარშემო მომიჯნავე შენობები, იხ.: სეა, გორი, ფონდი #6, საქმე #58, ფურც. 7.

სავარაუდოდ, ეს ლავრენტი ბერიას ინიციატივა იყო.²⁶ მე-19 საუკუნის მეორე ნახევარში, აგურითა და რიყის ქვით ნაგები ტიპური სახლი (7x7 მეტრი) ქალაქის ცენტრის გარეთ, ღარიბი მოქალაქეების უბანში იდგა. თბილისში, საქართველოს ეროვნულ არქივში დაცულია ამ სახლის ანაზომები და გრაფიკული მასალები, რომელიც 1936 წელსაა გაკეთებული.²⁷ სახლის რესტავრაცია და მასზე დამცავი პავილიონის აშენება არქიტექტორ მიხეილ ნეპრინცევს (1877-1962) დაევალა.²⁸ ეს არის ანტიკური ტაძრის ტიპის ნაგებობა, ოთხივე ფასადზე გახსნილი მარმარილოს სვეტებით, რომლებიც დეკორატიული ფრინგებით გვირგვინდება, რაც ტრადიციულ ქართულ ორნამენტულ მოტივებზეა შესრულებული (სურ. 3, 7). ძნელია იმის გარკვევა, თუ რა სახის სახელმწიფო დაკვეთა მიიღო არქიტექტორმა, მაგრამ ფაქტია, რომ ახალი საკრალური სივრცის შესაქმნელად ყველა ის პირობა დააკმაყოფილა, რაც საბჭოთა არქიტექტორს მოეთხოვებოდა.²⁹ ძველი ეკლესია, რომლის სახელსაც ქუჩა ატარებდა დაინგრა. სტალინის ქუჩაზე მისი სახელობის ტაძარი იქმნებოდა და მასში სტალინის დედა პირადად იყო ჩართული.³⁰ გორის ურბანული განვითარებისათვის არქიტექ-

ტორმა ლონგინოზ სუმბაძემ (1908-1984) თავდაპირველად უტოპიური იდეები წამოაყენა. ის გეგმავდა, რომ გორის ციხის პლატოს ცენტრში აღმართა რევოლუციის მებრძოლთა დიდი მონუმენტი. მონუმენტის წამყვანი თემა სტალინის როლის დემონსტრირება უნდა ყოფილიყო. პროექტით გათვალისწინებული იყო მუზეუმის შენობის გორის ციხეზე აშენება. სუმბაძის პროექტის კიდევ ერთი წინადადება ძველი ქალაქის ტერიტორიაზე დიდი მოედნის მოწყობას ეხებოდა, ფერდობზე ამფითეატრით, პარკებითა და შადრევნებით. მოედანზე საბჭოთა აღლუმები გაიმართებოდა. ქალაქის დომინანტი გორის ციხე კი, იმ უბანს, სადაც სტალინის სახლი დგას, ქუჩით დაუკავშირდებოდა. უბანი კი იმავე მდგომარეობაში უნდა ყოფილიყო შენარჩუნებული, როგორც ის იყო სტალინის ბავშვობაში. ამ იდეით მომავალი თაობებისთვის უნდა შეეხსენებინათ, რა გარემოში იშვა მათი ბელადი.³¹ აღნიშნული გეგმა არ განხორციელებულა. ლენინის პროსპექტს (ახლა სამეფო ქუჩა) ქალაქ გორში არასოდეს მინიჭებია განსაკუთრებული მნიშვნელობა. ვერც გორის ციხის, როგორც ქალაქის დომინანტური ნიშნულის დაჩრდილვა მოხერხდა.³² ციხე ხელუხლებლად

26 ბუხნიკაშვილი 1940 წელს და სუმბაძე 1950 წელს წერდნენ, რომ სტალინის სახლი ბერიას ინიციატივითა და საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის გადაწყვეტილებით აღდგა, იხ: ბუხნიკაშვილი, გორი, 1940, გვ. 96; Сумбадзе, Гори, 1950, გვ. 60. მოგვიანებით, ბერიას დაპატიმრებისა და სიკვდილით დასჯის შემდეგ მისი სახელი ფაქტობრივად წაიშალა ისტორიიდან. სუმბაძის წიგნი, რომელიც საქართველოს პარლამენტის ეროვნული ბიბლიოთეკის საიტზეა გაცემული, თვალსაჩინო მაგალითია: 46-ე და მე-60 გვერდებზე ბერიას სახელი ლურჯი მელნითაა გადაშლილი, ისე რომ არ იკითხებოდეს. https://dspace.nplg.gov.ge/handle/1234/413018?mode=full&fbclid=IwAR3_EoS90UMHQH902AD4aHsLfNzunFjZ9IXNj-%207nA_yaLZLry0dbVxz5VuU

27 საქართველოს ეროვნული არქივი (შემდეგში სეა), თბილისი, ფონდი 30, ანაწერი 4-1, საქმე #1297; რესტავრაციამდელი სახლის ჩანახატები შეასრულა ლონგინოზ სუმბაძემ, სახლი დასავლეთი ფასადით გამოდიოდა ქუჩაზე. იხ: Сумбадзе, Гори, 1950, с. 6, 36. სახლის დაზიანებულ საძირკველს რესტავრაცია 1951 წელს ჩატარდა, იხ.: სეა, გორი, ფონდი 6, საქმე #302, ფურც. 31.

28 ბერიძე, თბილისის, 1963, გვ. 175; გერსამია, არქიტექტორი, 2013.

29 პავილიონი, რომელიც სახლის გარშემოა აშენებული, მართკუთხა გეგმარების ღია, სვეტებით გახსნილი სტრუქტურაა. ოთხივე მხარეს განლაგებული მასიური კუთხეები იკავებს ანტაბლემენტს, როგორც ტრიუმფალურ თაღებზე, მაგრამ თხელი და მაღალი მარმარილოს სვეტები ოთხსავე ფასადზე შენობას ბერძნულ-რომაული ტაძრის იერს ანიჭებენ. შენობის კედლები ყვითელი მარმარილოს ფილებითაა მოპირკეთებული, სვეტები ნაცრისფერი მარმარილოსია. ანტაბლემენტზე უხვადაა დეკორირებული ორი რიგი კარნიზებით, სადაც ქართული ჩუქურთმის მოტივებია ჩართული. პავილიონის იატაკი შავი და ნაცრისფერი მარმარილოს შახმატისებურად დაგებული ფილებითაა გაწყობილი, რაც, სავარაუდოდ, მინიშნებაა სტალინის საყვარელ თამაშზე.

30 ადგილობრივების თქმით, ჯულაშვილების ოჯახი ოთახს ქირაობდა სარდაფში. არსებობს ასევე მოსაზრება, რომელიც თსუ პროფესორმა ბონდო კუპატაძემ გამოიხარა, რომ ეს სახლი იყო სრული ფიქცია, რამეთუ როდესაც სახლ-მუზეუმის გახსნა გადაწყდა სახლი აღარ არსებობდა და სავარაუდოდ ის 1920 წლის მიწისძვრამ შეიწირა.

31 სუმბაძე, გორი, 1936, გვ. 39-41.

32 სუმბაძემ მოგვიანებით აღიარა ისტორიული ციხის უპირატესობა, თავის მონოგრაფიაში ის წერდა, რომ „ამიერიდან გორს უნდა ჰქონდეს ორი ღირსშესანიშნაობა“, იხ.: Сумбадзе, Гори, с. 72.

დარჩა, ახალი პროსპექტი კი დაიგეგმა სამხრეთის მიმართულებით, როგორც ეს მოგვიანო, 1939 წლის გენგეგმაზე ჩანს.³³ საბოლოო გენგეგმა დამტკიცდა 1950 წელს (ორივე პროექტი ეკუთვნის არქიტექტორებს - ლონგინომ სუმბაძესა და ბეჟან ლორთქიფანიძეს (1908 – 1969)).³⁴ ამავე პერიოდში გაფართოვდა მუზეუმის ტერიტორია.³⁵

საქართველოს საბჭოთა სოციალისტური რესპუბლიკის მინისტრთა საბჭოს 1947 წლის 14 ოქტომბრის #1060 გადაწყვეტილებით (ოქმი N 155),³⁶ ახალი მუზეუმის ასაშენებლად 24 სახლი უნდა დანგრეულიყო. 39 ოჯახს შესთავაზეს მიწის ნაკვეთი, თითოეულს 400 კვადრატული მეტრი, უფასო სამშენებლო მასალა, ტრანსპორტი და სტანდარტული საპროექტო გეგმა მათი სახლების მშენებლობისთვის.³⁷

გორის ურბანული დიზაინის კიდევ ერთი პროექტი 1952 წელს განხორციელდა, როდესაც სტალინის სახლის სამხრეთით მთელი კვარტალი აიღეს, რაც გარდაიქმნა სტალინის გამზირის გაგრძელებად.³⁸ დაანგრეს სამხრეთ-აღმოსავლეთ კუთხეში მდგარი ბიბლიოთეკის შენობა, რომლის ადგილასაც პარკი გაშენდა.³⁹

შედეგად გაჩნდა ახალი ქუჩა (სურ. 4). პავლიონი „შეტრიალდა“ ფართო და გრძელი გამზირისკენ, რომელსაც რამდენიმე ახალი მონუმენტური ნაგებობა აყალიბებს: სასტუმრო „ინტურისტი“ (1956, არქიტექტორები: არჩილ ქურდიანი და ქეთევან ფორაქიშვილი-სოკოლოვა), ფოსტის შენობა (1950-იანი წლები), ადმინისტრაციული შენობა (1952-56, არქიტექტორი: მიხეილ შავიშვილი)⁴⁰ სავაჭრო ცენტრი „უნივერსალი“ (1955, არქიტექტორი მურთაზ ჩაჩანიძე).

გამზირის ბოლოს, მდინარე მტკვარზე, აიგო ახალი ხიდი (დასრულდა 1958 წელს, არქიტექტორი: ლონგინომ სუმბაძე). მთავარი გამზირი, მდინარის გადაღმა ხიდის გავლით, სტალინის სახლისკენ მიემართება. მდინარის მეორე ნაპირზე მდგარი რკინიგზის სადგური კი გაფართოვდა ქალაქური ხის აივნების მოტივებით გახსნილი პავილიონით (არქიტექტორი: თეიმურაზ ვახვახიშვილი).⁴¹ სტალინის პროსპექტს კვეთს ილია ჭავჭავაძის პროსპექტი, ქალაქის კიდევ ერთი საბჭოთა არტერია, სადაც დგას 1951 წელს აგებული საცხოვრებელი სახლი (არქიტექტორი: მარიამ გამბაროვა), პედაგოგიური ინსტიტუტი, თანამედროვე გორის სახელმწიფო უნივერსიტეტი (1936, არქიტექტორი: მიხაილ ნეპრინცევი), გორის თეატრი 600 მაყურებელზე (1935-1939, არქიტექტორები: მიხეილ ჩიკვაძე და შალვა თავაძე), ფეხბურთის სტადიონი 4000 მაყურებელზე (არქიტექტორი სოსო ზაალიშვილი).⁴² ყველა შემოსენებული ნაგებობა სტალინის პერიოდის ამპირის სტილის ტიპურ ნიმუშს წარმოადგენს, რომელთაც ახასიათებთ მონუმენტურობა, შესრულებულია მაღალი ხარისხის ხელობით, მოპირკეთებულია ქვით, გაფორმებულია თაღნარებით და უხვად დეკორირებული ტრადიციული ქართული ორნამენტული მოტივებით.

1952 წელს მთავრობის სახლის წინ დაიდგა სტალინის ექვსმეტრიანი ქანდაკება (სკულპტორი შოთა მიქაბაძე, არქიტექტორები: ზაქარია და არჩილ ქურდიანები). ლენინის მავზოლეუმის კონცეფციის ანალოგიით, ძეგლის მარმარილოს ქვით შემოსილი შავი კვარცხლბეკის წინ ტრიბუნა იყო მოწყობილი. საბჭოთა კავშირის დანგრევამდე, სტალინის პროსპექტზე

33 Сумбадзе, Гори, 1950, с. 68-82.

34 აფრასიძე, ვანიშვილი, 1992, p. 35.

35 საცხოვრებელი კვარტლის დანგრევის ბრძანება გაიცა 1935 წელს, იხ.: სეა, გორი, ფონდი 6, ბრძანება #58, გვ. 7.

36 სეა, გორი, ბრძანება #155.

37 სეა, გორი, საქმე #190, გვ. 1.

38 სეა, გორი, საქმე #387, გვ. 20.

39 ბიბლიოთეკის მშენებლობა, რომელიც ასევე მოიცავდა სტალინის შესახებ ექსპოზიციას, ინიცირებული იყო ლავრენტი ბერიას მიერ 1936 წელს, მაღევე 1938 წელს, მისი სივრცის საექსპოზიციო დარბაზებად გარდაქმნა მოხდა. პროექტისა და გადაკეთების არქიტექტორი იყო მ. ნეპრინცევი. 1938 წლის პროექტი, იხ.: სეა, ფონდი 30, ანაწერი 4-1, საქმე #129-2.

40 Сумбадзе, Гори, 1950, с. 70.

41 Сумбадзе, Гори, 1950, с. 44. თითქმის არაფერია ცნობილი არქიტექტორ ვახვახიშვილის შესახებ, რომელიც ძირითადად რუსეთში მოღვაწეობდა. დასადგენია მისი სახელიც, რაც სამომავლო საქმეა.

42 იქვე, ს. 39-81; აფრასიძე, ვანიშვილი, გორი, 1990, გვ. 35-36; ჯანბერიძე, ხუროთმოძღვარი, 1963, გვ. 13-23; Чантурия, Капитально, 1975, с. 127.

იმართებოდა საბჭოთა დემონსტრაციები. სწორედ ამ ტრიბუნის წინ ჩაივლიდა რაიონის „მოზემე“ მოსახლეობა.⁴³

სტალინის პროსპექტის განვითარების შემდეგ შესაფერისი დრო მუზეუმის შენობისთვისაც დადგა. მუზეუმის პროექტი არჩილ ქურდიანმა (1903–1988) 1950 წელს მოამზადა და მშენებლობა 1951 წელს დაიწყო.⁴⁴ მუზეუმის გახსნის მომენტისთვის არც სტალინი (გარდაიცვალა 05.03.1953) და არც ბერია (23.12.1953) აღარ იყვნენ ცოცხლები. საბჭოთა კავშირის ნიკიტა ხრუშჩოვი (1953 წლის 14 სექტემბრიდან 1964 წლის 14 ოქტომბრამდე) ხელმძღვანელობდა.

1956 წლის 25 თებერვალს, კომუნისტური პარტიის მე-20 ყრილობის დასკვნით, დახურულ სხდომაზე ხრუშჩოვმა მოხსენებაში „პიროვნების კულტის და მისი შედეგების შესახებ“⁴⁵ დაგმო სტალინის კულტი. სტალინის სახელი საბჭოთა კავშირის მასშტაბით ამოიღეს წიგნებიდან, ამოჭრეს ფილმებიდან, ჩამოხსნეს მისი პორტრეტები, აიღეს ძეგლები, მისი ცხედარი გამოიტანეს მავზოლეუმიდან. ცვლილებები შეეხო არქიტექტურასაც, აიკრძალა სტალინის არქიტექტურული სტილი. ხრუშჩოვის „პიროვნების კულტის“ წინააღმდეგ ბრძოლის პოლიტიკა საქართველოში ადვილად არ მიიღეს და მას მასობრივი არეულობა მოჰყვა.

ბევრ ქალაქსა და დაბაში, განსაკუთრებით თბილისსა და გორში, ათასობით მოქალაქემ გააპროტესტა თანამემამულის წინააღმდეგ მიმართული პოლიტიკა. საპროტესტო აქციებზე სტალინის მონუმენტები აღმოჩნდა ის პლატფორმა, სადაც ახალგაზრდები, ბავშვები, სტალინისადმი მიძღვნილ ლექსებს კითხულობდნენ (სურ. 5). მიტინგებზე გაჟღერდა საქართველოს დამოუკიდებლობისკენ მოწოდებები. თბილის-

ში მშვიდობიანი მოსახლეობის დარბევას მსხვერპლი მოყვა,⁴⁶ რასაც გორში ადგილი არ ჰქონია. ხრუშჩოვმა მეამბოხე ქართველებს ნება დართო გორში სტალინის მუზეუმის მშენებლობა დაესრულებინათ. 1956 წლის ზაფხულში, იმავე წელს, როცა საპროტესტო გამოსვლებს ჰქონდა ადგილი, დამატებითი ფინანსები გამოიყო სტალინის მუზეუმის წინ პარკის მოსაწყობად, რომელსაც გარს ახალი თუჯის მესერი უნდა შემოვლებოდა. გორის მოსახლეობას მოუწოდეს, ფიზიკურად ჩართულიყვნენ პარკის კეთილმოწყობის პროცესში.⁴⁷

მუზეუმი ოფიციალურად 1957 წლის 21 დეკემბერს გაიხსნა.⁴⁸ მუზეუმის ჰორიზონტალურად გაჭიმული შენობა, რომელიც ერთ მხარეს მაღალი კოშკით მთავრდება, იმ პავილიონის უკან დგას, რომელიც სტალინის სახლ-მუზეუმს იცავს და ქალაქის ყოველი მხრიდან ხილული და ადვილად შესაცნობია.

პროტოტიპები

ცივილიზაციების საპროცესიო, რიტუალური გზის ელემენტები კულტურიდან კულტურას გადაეცემოდა. ქართველებისთვის საკრალური ადგილი, ჩვეულებრივ, ბორცვზე იყო ამაღლებული. მისკენ გზა ყოველთვის მოიცავდა ეგრეთ წოდებულ რიტუალურ გზას. „გორიჯვარი“, გორის ყველაზე წმინდა ადგილი, დღემდე ინარჩუნებს რიტუალური მსვლელობის ტრადიციას.

გლობალური კუთხით რომ შევხედოთ საკითხს, მე-20 საუკუნეში ხდებოდა ქალაქების მასობრივი რეკონსტრუქცია მისი მთავარი საკრალური ღირსშესანიშნაობების მიმართულებით. ქალაქ რომში შერიგების ქუჩა (Via della Conciliazione), რომელიც 1936-1950

43 ბავშვობაში ბებია მამდენჯერმე მეც წამიყვანა საპირველმისო და შვიდი ნომბრის დემონსტრაციებზე. კომუნისტური პარტიის ადგილობრივი ლიდერები ტრიბუნიდან ესაღმებოდნენ დემონსტრანტებს, სპეციალურად ამ დღისთვის მოწყობილი ტრიბუნის ქვედა იარუსები კი შრომის მოწინავეებს და მეორე მსოფლიო ომის მონაწილეებს ეკავათ. მათ შორის იყო ხოლმე ჩემი პაპა, რომელსაც სხვა ვეტერანებთან ერთად, ამაყად ეკეთა მკერდზე ომში მიღებული მედლები.

44 სსრკ მინისტრთა საბჭოს გადაწყვეტილება მუზეუმის მშენებლობის შესახებ, იხ.: სეა, გორი, ბრძანება #155, 1947.

45 Britannica, The Editors of Encyclopaedia. "Khrushchev's secret speech". Encyclopedia Britannica, 18 Feb. 2024, <https://www.britannica.com/event/Khrushchevs-secret-speech>.

46 რეხვიაშვილი, 1956 წლის, 2010.

47 სეა, გორი, საქმე #550, ფურც. 23.

48 სტალინის იუბილე ძალიან მოკრძალებით გაშუქდა ქართულ პრესაში, სტალინის სახლ-მუზეუმი მხოლოდ ერთი წინადადებით იყო ნახსენები, იხ.: დირბელიძე, ი.ბ.სტალინის, 1957, გვ. 1-2.

წლებში აშენდა - ორიენტირებულია წმინდა პეტრეს მოედნის მიმართულებით.⁴⁹ უნდა აღინიშნოს მე-20 საუკუნის სახელმწიფოების დამფუძნებელი მამების მავზოლეუმები: მოსკოვის მთავარ მოედანზე, კრემლის კედლის გასწვრივ არსებულ ლენინის მავზოლეუმს არასოდეს მიუღია რიტუალური გზის არქიტექტურული ვიზუალიზაცია, მიუხედავად იმისა, რომ საბჭოთა მოქალაქეების ნაკადი არასოდეს წყვეტდა მავზოლეუმთან რიგში დგომას. ჩინეთის რესპუბლიკის პირველი პრეზიდენტის, სუნ იატსენის (1866–1925) მავზოლეუმი (არქიტექტორი: ლუ იანუში) ჩინეთის ქალაქ ნანკინში, ცზინცზინშანის მთაზე აშენდა 1926–29 წლებში და 1933 წელს გაიხსნა. მავზოლეუმი კიბეების გრძელ რიტუალურ გზას მოიცავს, რომელიც გარშემორტყმულია პარკით.⁵⁰ კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი მაგალითია ანტიკაბირი, თურქეთის პრეზიდენტის, ქემალ ათათურქის (1881–1939) მავზოლეუმი ქალაქ ანკარაში, რომელიც ამდღებულ ბორცვზე მდგომი რომაული ტაძრის ინსპირაციით შექმნილი მონუმენტია. ამავე კომპლექსში შედის ვრცელი მუზეუმი. მონუმენტთან რიტუალური გზის, ეგრეთ წოდებული ლომების ხეივანის გავლით მიდიან, თუმცა, გზის ბოლოს არა მავზოლეუმი, არამედ მუზეუმი მდებარეობს.⁵¹ ყველა ზემოხსენებული მაგალითი მოიცავს რიტუალურ გზას, მაგრამ ისინი განსხვავდებიან. მხოლოდ ერთი მონუმენტია, რომელიც სტალინის ქალაქ გორის მემორიალის კონცეფციის მსგავსად შეგვიძლია მივიჩნიოთ და პირდაპირი პარალელი გავავლოთ მასთან. ეს არის აბრაჰამ ლინკოლნის (1809-1865) მემორიალი მის მშობლიური სოფლის ნობ ქრიქ ფერმაში (Knob Creek Farm), კენტაკიში.⁵² ლინკოლნის მონუმენტი დგას ბორცვზე, სადაც ერთ დროს ლინკოლნების საოჯახო ფერმა იყო. მემორიალი ჯონ რასელ პოპმა დააპროექტა და წარმოადგენს გრანიტისა და მარმარილოს ნეობერძნული ტაძრის ტიპის შენობას, რომელიც 1911 წელს აიგო (სურ. 6). მემორიალური ნაგებობის შიგ-

ნით მოთავსებულია სიმბოლური კაბინა - ლინკოლნების ოჯახის პატარა ხის ქოხი, მსგავსი იმ სახლისა, როგორშიც დაიბადა და ბავშვობა გაატარა ამერიკის შეერთებული შტატების მომავალმა პრეზიდენტმა. ვფიქრობ, რომ სწორედ ლინკოლნის მონუმენტის კონცეფცია იყო ინსპირაციის წყარო სტალინის მემორიალის შემქმნელთათვის.

სტალინის მუზეუმის შენობები დაპროექტებული იყო გლობალური ტენდენციების გათვალისწინებით, ეროვნულ მახასიათებლებთან და ფორმებთან სინთეზში. მისი ორნამენტული გაფორმება და ქვაში გამოკვეთილი კაპიტელები შთაგონებულია საქართველოს შუა საუკუნეების საეკლესიო არქიტექტურული მოტივებით. მუზეუმის ფასადებზე ყვითელი ქვიშაქვით მოპირკეთებული საფასადე ვრცელი ზედაპირები, შუა საუკუნეების საეკლესიო არქიტექტურასთან მსგავსებას კიდევ უფრო ხილულს ხდის (სურ. 7). ჰორიზონტალური და ვერტიკალური ფორმებით შენობა არქიტექტურულად ასევე უკავშირდებოდა მთიანი სვანეთის ტრადიციულ ხუროთმოძღვრებას, სადაც გავრცელებულია საცხოვრებლისა და კოშკის კომბინაცია (სვანეთი გამონაკლისი არ არის, რადგან გამაგრებული ნაგებობები მეტ-ნაკლებად მსგავს ფორმებს ქმნიდნენ შუა საუკუნეების მრავალ კულტურაში).

რუსეთისგან განსხვავებით, სადაც გავრცელებული იყო პირამიდული ვერტიკალური შენობების ტიპი, საბჭოთა საქართველოში პოპულარული გახდა ისეთი არქიტექტურული ტიპი,⁵³ რომელიც ჰორიზონტალური სხეულისა და მაღალი ვერტიკალური კოშკის კომბინაციას წარმოადგენს. გამორჩეული ნიმუშებია ეგრეთ წოდებული თერთმეტსართულიანი საცხოვრებელი სახლი თბილისში, გმირთა მოედანზე, რომელიც იმ პერიოდის ერთადერთი „ცათამბჯენი“ იყო (აშენდა 1938, არქიტექტორი: მიხეილ კალაშნიკოვი (1886 – 1969));⁵⁴ ასევე მეცნიერებათა აკადემიის შენობა თბილისში, რუსთაველის გამზირზე (არქიტექტორები:

49 Cianfarani, Fascist, 2020, p. 21-23; Baxa, Piacenti's, 2004, p. 15.

50 Sun Yat-sen's Mausoleum. <https://www.travelchinaguide.com/attraction/jiangsu/nanjing/sun.htm>

51 Wilson, Representing, 2009, p. 224-253. უნდა ითქვას, რომ მიუხედავად ანტიკაბირის ცენტრალური ლოკაციისა ქალაქ ანკარაში, ის თავისი გეგმარებით საქალაქო ცხოვრებიდან იზოლირებულია და რიტუალური სვლის გასაკეთებლად სპეციალურად მონუმენტის ტერიტორიაზე შესვლაა საჭირო.

52 Sculle, The Howard, 2005, p. 22-48.

53 მაგალითად, სტალინური ცათამბჯენები მოსკოვში, ეგრეთ წოდებული „შვიდი და“, იხ: Zubovich, Moscow, 2021, pg.125.

54 Чантурия, Капитальное, 1975, таб. 93.35.

კონსტანტინე ჩხეიძე და მიხეილ ჩხიკვაძე, 1953)⁵⁵ და მრავალი სხვა. საბჭოთა მოქალაქეების თვალი მიჩვეული იყო აღნიშნული შენობების ფორმებს და სტალინის მუზეუმის შენობის პროტოტიპების საძიებლად ბევრი განხილვა არც ყოფილა. თუმცა, საქართველოში გვექონდა ამ შენობის პირდაპირი პროტოტიპი – სათავადაზნაურო ბანკი (დღევანდელი ეროვნული ბიბლიოთეკის შენობა), რომელიც ღრმა და შორეულ არქიტექტურულ ტრადიციებზე იყო დაფუძნებული.

სათავადაზნაურო ბანკის შენობა 1913–16 წლებში არქიტექტორების – ანატოლ კალგინისა (1875–1943) და ჰენრიკ ჰრინესკის (1869–1937) პროექტით აშენდა,⁵⁶ რომელმაც ბანკის მიერ გამართულ კონკურსში მოიპოვა გამარჯვება, სადაც მთავარ მოთხოვნად „ქართული სტილი“ და შენობის ქართული ორნამენტებით შემკობის პირობა იყო წამოყენებული (სურ. 8). ჯერ კიდევ საბჭოთა პერიოდის პუბლიკაციებში ნოდარ ჯანბერიძემ და ვახტანგ ბერიძემ ბანკის შენობის იტალიური პალაცოების არქიტექტურასთან მსგავსება აღნიშნეს.⁵⁷ შენობა ჰორიზონტალურ სტრუქტურას წარმოადგენს ღია თაღნართი და ერთი თხელი კოშკით კიდვზე, რომელიც ტიპურია შუა საუკუნეების იტალიური არქიტექტურული კონცეფციისთვის. მაგალიდათ: ბარჯელო და პალაცო ვეკიო ფლორენციაში, პალაცო დელ პოდესტა სან ჯიმინიანოში, პალაცო დელ პოდესტა ბოლონიაში და მრავალი სხვა.⁵⁸ ვფიქრობ, ვისაც შეეძლო საქართველოში იტალიური სასახლეების არქიტექტურა შემოეტანა და იგი ახალი ქართული არქიტექტურული სტილის საფუძვლად ექცია, ეს იყო ჰენრიკ ჰრინესკი. ქუთაისში, პოლონელი ემიგრანტების ოჯახში 1869 წელს დაბადებული ჰრინესკი 1937 წელს დახვრიტეს როგორც „ხალხის

მტერი“.⁵⁹ ჰრინესკი ევროპაში აღიზარდა, არქიტექტურა და ხელოვნება ჯერ გერმანიაში, ხოლო შემდეგ ფლორენციაში ისწავლა. 1898 წელს ის საქართველოში დაბრუნდა და სამუდამოდ დამკვიდრდა თბილისში. ჰრინესკი საკუთარ ნამუშევრებში იყენებდა ქართულ ეროვნულ მოტივებს (ორნამენტები, არქიტექტურა, წიგნისა და კოსტიუმის მხატვრობა, საკუთარი გმირების სამხედრო აღჭურვილობა).⁶⁰ მას ეკუთვნის „დინამოს“ ძველი სტალიონის გაფორმება ქართული მოტივებით. თუმცა, ამ პროექტის დასრულება აღარ დასცალდა და მხოლოდ მისი სტუდენტის, მომავალში სახელგანთქმული არქიტექტორის, არჩილ ქურდიანის სახელს დაუკავშირდა. სწორედ არჩილ ქურდიანს დაევალა გორში სტალინის მუზეუმის დაპროექტება. ჰრინესკის ხელოვნებამ და იდეებმა უდიდესი კვალი დატოვა მომდევნო პერიოდის ქართულ ხელოვნებასა და არქიტექტურაზე. სავარაუდოა, რომ არჩილ ქურდიანი, როდესაც გორის მუზეუმს აპროექტებდა, დიდად იყო შთაგონებული საკუთარი მასწავლებლის იდეებით. მართალია, იმ დროს საბჭოთა კავშირში უკვე გამოცემული იყო იტალიური რენესანსის ეპოქის არქიტექტორების – ვიტრუვიუსისა და ალბერტის რუსულ ენაზე თარგმნილი თეორიული ნაშრომები,⁶¹ რაც უკვე აღიარებული იყო ამპირის სტილის სტალინური არქიტექტურისთვის, მაგრამ ვფიქრობ, რომ არჩილ ქურდიანისთვის ეს ყველაფერი უკვე ჰრინესკისგან იყო ცნობილი.

პარადოქსია, მაგრამ სტალინის მუზეუმი გორში (სტალინის კულტისადმი მიძღვნილი კიდევ ერთი მონუმენტი) ემყარება იმ არქიტექტორის მხატვრულ კონცეფციას, რომელსაც სტალინის რეჟიმმა მიუსაჯა სიკვდილი, მისი სახელი კი საბჭოთა ეპოქაში გაუჩინ-

55 იქვე, რაფ. 133.142; ჯანბერიძე, ქართული, 1971, გვ. 307–313.

56 ამ შენობაზე იხ.: ბერიძე, თბილისის, 1963, გვ. 89; ბულია, ხოშტარია, ჯანჯალია, თბილისი, 2002, გვ. 135–136; ჭანიშვილი, გვიანი, 2016, გვ. 97; კიკნაძე, ჰენრიკ, 2019, გვ. 66.

57 ბერიძე, თბილისის, 1963, გვ. 89–94.

58 Frugoni, Storia, 1921, pp. 91–154, Ghirardo, Inventing, 2004, pp. 96–112.

59 კიკნაძე, წითელი, 2019, გვ. 46–71.

60 როგორც მხატვარი, ჰრინესკი უნდა ყოფილიყო შთაგონებული XIX საუკუნის ევროპული ორიენტალისტური მიმდინარეობით ფერწერაში. მისი ხელოვნება ასევე ახლოსაა ოსმალეთში მოღვაწე ორიენტალისტი მხატვრების – ოსმან ჰამდი ბეისთან (1842–1910) და ახალციხეში დაბადებულ სომეხ ვარდგეს ვსურენიანის (1860–1921) შემოქმედებასთან. განსხვავებით ევროპელი ორიენტალისტებისგან, რომელთა ხელოვნებაშიც აღმოსავლეთი არნახულ რომანტიკული სილამაზის ადგილად არის წარმოდგენილი, სამივე ზემოხსენებულ ხელოვანს საკუთარი კულტურული ელემენტები მოჰყავდა „აღმოსავლური“ ისტორიების ფონად.

61 Mitrovic, Studieng, 2009, pp. 233–263.

ნარდა. თუმცა, საბჭოთა დიქტატორისა და დიქტატორული რეჟიმისადმი მიძღვნილი მონუმენტური შენობით, სტალინის რეჟიმმა უკვდავყო საკუთარი მსხვერპლის მოწინავე იდეები.

დასკვნა

როგორც წარმოდგენილმა კვლევამ აჩვენა, ქალაქ გორის საბჭოთა პერიოდის ურბანული ცვლილებები დაკავშირებული იყო სტალინის კულტის კონსტრუირებასთან და მის სიცოცხლეშივე გაღმერთებას ემსახურებოდა, იმავდროულად კი მსოფლიო არქიტექტურული მიმდინარეობების კვალდაკვალ ვითარდებოდა. მიუხედავად იმისა, რომ საბჭოთა ბელადის კულტის ნგრევა მისი სიკვდილისთანავე დაიწყო, საქართველოში სტალინის მუზეუმი მაინც გაიხსნა. სტალინის სამუზეუმო კომპლექსი კვლავაც რჩება იმ ურბანულ ცენტრად, სადაც მიემართება ქალაქის მთავარი არტერია, სტალინის პროსპექტი და რომლის გავლის გარეშე შეუძლებელია ქალაქში გადაადგილება (სურ. 9). მუზეუმი ასევე ინარჩუნებს სტალინის დიდებისადმი მიძღვნილ 1978 წლის ორიგინალურ ექსპოზიციას, რაც მას, ერთი მხრივ, უნიკალურობას სძენს და იზი-

დავს უცხოელ დამთვალიერებელს, მეორე, მხრივ კი, მოძალადეული პროპაგანდის პირობებში, საფრთხის-შემცველი ხდება ადგილობრივი მოსახლეობისთვის.

ქალაქ გორისთვის, რომლის ისტორია ღრმა და გრძელია, საბჭოთა პერიოდი ერთ-ერთი ფენაა, და მისი კულტურული მემკვიდრეობა (ურბანული ქსოვილი, არქიტექტურა, მუზეუმი) იმსახურებს სათანადო შესწავლას, დაცვას და მნახველისთვის სწორად მიწოდებას, რათა არ იქცეს ის ერთის მხრივ ანტი-საბჭოთა კამპანიის სამიზნედ, მეორე მხრივ კი პროუსული პროპაგანდის იარაღად.

* * *

გაწეული თანადგომისთვის მინდა, მაღლობა გუთხრა ეროვნული არქივის სამეცნიერო განყოფილების გამგეს, ქალბატონ ქეთი ასათიანს, გორის ეროვნული არქივის თანამშრომელს, ქალბატონ ქეთევან მაჭარაშვილს, გორის ეთნოგრაფიული მუზეუმის დირექტორს, ქალბატონ თამილა კოშორიძეს და გორის სტალინის სახელმწიფო მუზეუმის დირექტორს, ქალბატონ ლიანა ოქროპირიძესა და ამავე მუზეუმის გიდს, ქალბატონ ანი წიწიკაშვილს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- აფრასიძე გ., ვანიშვილი შ., გორი, საქართველოს ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა აღწერილობა, წიგნი 5, თბ., 1990.
- ბერიძე ვ., თბილისის ხუროთმოძღვრება, 1801-1917 წლები, თბ., 1963.
- ბულია მ., ჯანჯალია მ., ხოშტარია დ., თბილისი, თბ., 2002.
- ბუხნიკაშვილი გ., გორი, ისტორიული ნარკვევი, თბ., 1940.
- გენგიური ნ., სტალინური ამპირი - იდეოლოგიური ინსცენირება, ხელოვნება ტოტალიტარიზმის პერიოდში, 1930-1960, თბ., 2012.
- გერსამია თ., არქიტექტორი მიხეილ ნეპრინცევი, Ars Georgica. <https://www.georgianart.ge/index.php/ka/2010-12-03-16-26/166-2014-06-05-11-47-07.html>
- ვაჭარაძე ა., ქარცივაძე მ., სტალინის 70 წლის იუბილე საქართველოს საბჭოთა სოციალისტურ რესპუბლიკაში, History Project: საარქივო და მეხსიერების კვლევები, 2020. http://historyproject.ge/archivememoryresearch/article/150/?cat_id=40&fbclid=IwAR1x-IDumCvbbgIKWy466aA6kUXWxE-P4HP5FXE6G6bP5YvnEN9ikJ2mM20k
- კიკნაძე ე., წითელი ტერორი და ქართველი მხატვრები, თბ., 2019.
- კიკნაძე ე., ჰენრიკ ჰრინგესკი, თბ., 2019.
- ლეონიძე გ., სტალინი. ბავშვობა და ყრმობა: ეპოპეა, ტფილისი, 1936.
- რატიანი (რედ), ი.ბ.სტალინის დაბადების 78 წლისთავის აღსანიშნავად; ლენინიზმის იდეებისათვის

- თავდადებული მებრძოლი, იბ.სტალინის დაბადების 78 წლისთავისათვის, კომუნისტი, #229, 1957, გვ. 2-3.
- რეხვიაშვილი ჯ., 1956 წლის ტრაგედია..., რადიო თავისუფლება, 2010 <https://www.radiotavisupleba.ge/a/1979067.html>
 - რეხვიაშვილი ჯ., ღმერთი თუ ღმერთის მკვლელები, რადიო თავისუფლება, 25 აგვისტო, 2021. <https://shorturl.at/GsxlT>
 - რუსთაველი შოთა, ვეფხისტყაოსანი, თბ., 1937.
 - სუმბაძე ლ., გორის დაგეგმარების ხუროთმოძღვრული იდეა, საბჭოთა ხელოვნება, 1936, #9-10, გვ. 39-41.
 - ფანჯიკიძე ნ., ქართული საზოგადოება და საბჭოთა მემკვიდრეობა, დამოუკიდებლობიდან თავისუფლებისკენ: როგორ იცვლება სახელმწიფო საზოგადოება ახალ საქართველოში, თბ., 2021.
 - ფიოლია ვ., საბჭოების სასახლე მოსკოვში, კომუნისტი, 10 დეკემბერი, #285, 1936, გვ. 4.
 - შადური ვ., მარქსიზმ ლენინიზმის კლასიკოსები კულტურის შესახებ, მნათობი, #8, 1948, გვ. 107-128.
 - ჭანიშვილი გ., გვიანი შუა საუკუნეების ტრადიცია თბილისის XIX საუკუნის მართლმადიდებლურ საეკლესიო ხუროთმოძღვრებაში, ხოშტარია დ. (რედაქტორი), არქიტექტურა და იდენტობა, საეკლესიო მშენებლობა თბილისში (1801-1918), თბ., 2016.
 - ხოშტარია დ. (რედაქტორი), არქიტექტურა და იდენტობა, საეკლესიო მშენებლობა თბილისში (1801-1918), თბ., 2016.
 - ხოშტარია დ., ნაცვლიშვილი ნ., საეკლესიო არქიტექტურა და მშენებლობა ეროვნული და კონფესიური იდენტობის კონტექსტში, არქიტექტურა და იდენტობა, საეკლესიო მშენებლობა თბილისში (1801-1918), თბ., 2016.
 - ჯანბერიძე ნ., ქართული საბჭოთა არქიტექტურა, თბ., 1971.
 - ჯანბერიძე ნ., ხუროთმოძღვარი არჩილ ქურდიანი, თბ., 1963.
 - Adamson W. L., Fascism and Political Religion in Italy: A Reassessment, Contemporary European History, 23/1, Cambridge, 2014.
 - Bakradze L. 2021, Past and Future of the Stalin Museum in Gori, Identities and Representations in Georgia from the 19th Century to the Present, Berlin, 2021.
 - Baxa P., Piacenti's Window: The Modernism of the Fascist Masterplan of Rome, Contemporary European History, vol. 13, No. 1, pp. 1-20.
 - Bodenschatz H., Urban design for Mussolini, Stalin, Salazar, Hitler and Franco (1922-1945), Planning Perspectives, Vol. 29, No. 3, 2014, pp. 381-392.
 - Bozdogan S., Modernism and National Building: Turkish Architectural Culture, The Early Republic, University of Washington Press, 2001, pp. 96-112.
 - Britannica, The Editors of Encyclopaedia. "Khrushchev's secret speech". Encyclopedia Britannica, 18 Feb. 2024, <https://www.britannica.com/event/Khrushchevs-secret-speech>.
 - Brown P., The Cult of the Saints: Its Rise and Function in Latin Christianity, Enlarged Edition, Chicago, 2014
 - Callaway Ch., Religion and Politics, Internet Encyclopedia of Philosophy, <https://iep.utm.edu/rel-poli/#H1>
 - Chmelniczki D., Alexey Shchusev, Architect of Stalin's Empire Style, Berlin, 2021.
 - Cianfarani F., The Fascist Legacy in the Built Environment, The Routledge Companion to Italian Fascist Architecture: Reception and Legacy, Routledge, 2020, pp.10-53.
 - Dr. Sun Yat-sen's Mausoleum, Travel China Guide, <https://www.travelchinaguide.com/attraction/jiangsu/nanjing/sun.htm>
 - Frugoni A., Storia dell' architettura d'Italia, Morcelliana, 1921.
 - Ghirardo D., GHIRARDO Y., Inventing Palazzo del Corte in Ferrara, Donatello among the Blackshirts: History and Modernity, the Visual Culture of Fascist Italy, Cornell University Press, 2004, pp. 96-112.
 - Grimm D., Monuments d'architecture byzantine en Géorgie et en Arménie, Saint-Pétersbourg, 1859.

- Groys B., Foreword, in Paperny V., *Architecture in the Age of Stalin: Culture Two*, Cambridge, 2002, pp. xv-xvi.
- Gunzburger Makas E., Damljjanovic Conley T., *Capital Cities, the Aftermath of Empires: Planning in Central and Southeastern Europe (Planning, History, and Environment Series)*, London & New York, 2010.
- Kezer Z., Ankara in *Capital Cities in the Aftermath of Empires: Planning in Central and Southeastern Europe* in Gunzburger Makas E., Damljjanovic Conley T., *Capital, Cities, the Aftermath of Empires Planning in Central and Southeastern Europe*, London & New York, 2010, pp. 124-139.
- Mitrovic B., *Studieng Renaissance Architectural Theory in the Age of Stalinism*, I Tatti Studies, the Italian Renaissance, Vol. 12/1. The University of Chicago Press, 2009, pp. 233-263.
- Paperny V., *Architecture in the Age of Stalin: Culture Two*, Cambridge, 2002.
- Sculle K., A., *The Howard Family Legacy at the Knob Creek Farm*, *Journal of the Abraham Lincoln Association*, Vol. 26, No. 2, 2005, pp. 22-48.
- Wilson Ch., *Representing National Identity and Memory, the Mausoleum of Mustafa Kemal Atatürk*, *The Journal of the Society of Architectural Historians* 68(2) 2009, 224-253.
- Zelef M., H., *A Hidden Figure in the Construction of Embassies, Ankara: Jacques Aggiman* in *Journal of Ankara Studies*, 5(2), 2017, Ankara, pp. 161-196.
- Zubovich K., *Moscow Monumental: Soviet Skyscrapers and Urban Life in Stalin's Capital*, Princeton, 2021.
- Гольцева В., Чиковани С. (редакторы), *Антология Грузинской Поэзии*, Москва - Ленинград, 1949.
- Джанберидзе Н., Кинцурашвили С., *Архитектура Советской Грузии*, Москва - Тбилиси, 1958.
- Мойзер Ф., Хмельницкий Д., *Три эпохи советской архитектуры в Центральной Азии*, *Вестник МИЦАИ (Международный институт центральноазиатских исследований)*. Вып. Самарканд, 2021, с. 7 – 18.
- Сталин И.В., *О политических задачах университета народов Востока. Речь на собрании студентов КУТВ. 18 мая 1925 г.* Сталин И.В. *Сочинения*, Москва, 1952. Т. 7.
- Сумбадзе Л., *Гори: Очерк архитектуры*, Москва, 1950.
- Хмельницкий Д., *Сталин и архитектура*, 2004. <https://archi.ru/files/publications/virtual/hmelnitsky.htm>
- Чантурия А., *Капитальное строительство Грузии и перспективы его развития*, Тбилиси, 1975.
- Щусев А.В., *Национальная форма в архитектуре*, *Архитектура СССР*, #12, Москва, 1940, с. 53-57.

SOVIET TOPOGRAPHY OF THE TOWN OF GORI

*For my mother, Acad. Innes Merabishvili,
honorary citizen of Gori*

Irene Giviashvili

Key words: *Cult of Stalin, Stalin museum, Gori, Urban design, XX Century architecture*

Joseph Stalin began caring for his memorial in his hometown of Gori after completing the Lenin Mausoleum on Red Square in Moscow. Instead of Lenins death, the Stalin monument was supposed to celebrate the birth of the Soviet leader, and his cult was created during his lifetime. The 20th-century urban development of Gori was planned around the house where Stalin was born. The city of Gori finds similarities with those cities of the world where during the 20th century grand urban planning changes were made to connect different areas of the city or along the iconic buildings. In 1935–36, according to the project of architect Neprintsev, the house where Stalin was born was restored and transformed into a new sacred place. A protective pavilion was erected on it, like a Greek temple with marble columns and decorated friezes, where medieval Georgian ornaments were also used. The Stalin Museum, built in 1956 (by architect Kurdiani) with its tall tower and exposition, to celebrate Stalin's life, became the visual and essential completion of the ritual path, which was created to construct the cult of Stalin in Gori.

The paper was almost prepared for publication when a large-scale discussion started around the cult of Stalin in modern Georgia. The question was raised after an image of Stalin was found on a recently donated icon of St. Matrona of Moscow placed in the Trinity Cathedral of Tbilisi. Society was divided among those who were insulted and those, who took it as normal to see the image of Stalin inside the sacred space. This kind of tolerance is not surprising if we look at the process and nature of creating the cult of Stalin in the early 20th century.

Political background: Construction of the Cult

The beginning of the 20th century was marked by the separation between religion and politics, church and state, when political ideology (also referred to as “spiritual culture”) more or less replaced religious ideology¹. Imbued with atheism and the idea of the destruction of the religious, mostly Christian past, the Soviet Union needed to

provide its citizens with new religious bodies, and new cults. According to Natia Panjikidze, “System created a double taboo, one the ruling taboo of Stalin (and all the rest governors of USSR) and a dead taboo in the form of the mummified Lenin”.² Stalin started to create the cult of Lenin first, immediately after Lenin died in 1924. A decision was made to mummify Lenin's corpse in order to place it in the Crypt accessible to visitors. Alexey Shchusev (1873–1949), a renowned architect and a trusted figure within the Communist Party elite, was asked to create a mausoleum that incorporated a stand for the government. The addition of the tribune to the mausoleum changed the function from the tomb to the platform, where from Stalin could be seen by the masses.³ Somehow it can be associated with the church tradition, where the priest stands on the altar over the crypt communicating with his parish⁴. With the creation of such a tribune, Stalin started to invest in his own cult. Contrary to the cult of Lenin, Stalin's cult was of a living man. The birth of the new idol in Georgia was backed by the

1 SHADURI, Marksizm, 1948, p. 110; ADAMSON, Fascism, 2014, pp.43–73; CALLAWAY, Religion.

2 PANJIKIDZE, Georgian, 2021, p. 303.

3 CHMELNIZKI, Architect 2021, pg. 25.

4 BROWN, The Cult, 2014. It has to be mentioned, that Stalin himself was trained to become a priest, studied at the Gori Theological School, and at the Tbilisi Theological Seminary.

movement in arts and literature dedicated to the birth of Stalin⁵. Painting by Irakli Toidze (1902–1985), who by order of Stalin was responsible for the Jubilee illustrations of Shota Rustaveli's poem⁶ and who later created the most iconic poster of the wartime Soviet Union (Родина-мать зовёт!), painted a symbolic mother of Kartli, a mother of Nation, a young woman with a child seated in front of Gori fortress⁷ (Fig.1). Verses by Giorgi Leonidze, one of the outstanding poets of Soviet Georgia come to mind: "The great commander of Class Struggle was born on the land of Kartli..." No doubt, in the period of the peak of Stalins' propaganda, these images alluded to the birth of Stalin and his mother, as a mother of Kartli. Leonidzes' verses continue: "It is not birth of Divine Infant, hero and Messiah, but his birth meant the rebirth of the country". In this new country Stalin was deified in his lifetime (Fig.2)

Indeed, the early Soviet propaganda aimed at the formation of a new nation, "culture broke off its ties to the past and denied the legacy of the past, generated itself anew, as if in a vacuum"⁸ and as in other totalitarian regimes, the literature together with the visual arts took an essential part in the creation of Soviet System⁹. Using the most monumental and powerful form of art expres-

sion as a tool for power, architecture became typical for all dictatorial states of the 20th century.

Urban design and architecture were seen as having a profound impact on society, and as being of paramount importance in shaping a new type of society. As formulated by Harald Bodenschatz, "it served to legitimate regimes, to produce agreement and to demonstrate power, efficiency and speed"¹⁰. The motto "National by form, Socialist by content" [Национальная по форме, социалистическая по содержанию]¹¹ was introduced to make people relate their national ties with Soviet Empire¹², and this was even more significant for other smaller republics of the Union than it was for the dominant Russian republic (in Soviet Russian architecture national forms were expressed on a minimal level, and were literary invisible within the grand scale of the buildings). Similar trends appeared in the architecture of other states as a national reaction against the imported forms and styles¹³.

In Georgia, the interest in the national forms within the framework of neo-classical architecture started decades before Stalin's Empire style¹⁴. The birth of the "Georgian Style" was provoked by the publication of an album of Georgian and Armenian architectural mon-

5 LEONIDZE, Stalin, 1936. REKHVIASHVILI, God, 2021.

6 RUSTAVELI, The Knight, Tbilisi, 1937.

7 Unfortunately, the house-museum of Mose and Irakli Toidze was not able to give information regarding the painting. It remains unclear where the original is preserved.

8 PAPERNY, Architecture, 2002, p.13;

9 Avant-garde and Constructivism were regarded as unappropriated with their formalistic nature, with the lack of ideological meaning of the creation, the neo-classical style was chosen as the only relevant style to communicate with the soviet nation, see: ДЖАНБЕРИДЗЕ Н., КИНЦУРАШВИЛИ С., Архитектура, 1958, p. 8. In Boris Groys's words: "for the official soviet culture, with its emphasis on realism, the avant-garde was unacceptable on the aesthetical ground", see: GROYS, Foreword, 2002, p. xvi.

10 BODENSCHATZ, Urban, 2014, p. 389.

11 ЩУСЕВ, Национальная, 1940, стр. 53–57; СТАЛИН, О политических, 1952, стр. 138. ДЖАНБЕРИДЗЕ/КИНЦУРАШВИЛИ, Архитектура, 1958, стр. 6; МОЙЗЕР, ХМЕЛЬНИЦКИЙ, Три, 2021. стр. 7 – 18.

12 "Bolshevik ideas and new symbols were presented to the people in a form that was associated with positive feelings and perceived as their own. It favoured the "new religion" to dominate the human psyche". see: GENGIURI, Stalins', 2012, p. 235.

13 On Ottoman revivalism see: BOZDOGAN, Modernism, 2001; On Italian Revivalism see: GHIRARDO, Inventing, 2004, pp. 96–112; On Serbian, Romanian revivalism and others see: GUNZBURGER MAKAS/DAMLJANOVIC CONLEY, Capital, 2010; Special emphasis should be paid to the Embassy architecture, where the national forms became a form of national identification, see: KEZER, Ankara, 2010, pp.124–139; ZELEF, A Hidden, 2017, pp.161–196.

14 Tbilisi Wine Factory N1 (built 1894–96) with each church shapes and decorative vocabulary see: KIKNADZE, Herynk, 2019, pp. 66–71; Armenian Nersesian's lyceum in Tbilisi (build in 1909–11) with medieval Armenian architectural features see: BERIDZE, Architecture, 1963, p. 94.

uments by the German Architect D. Grimm in 1859 and developed within the Russian Empire¹⁵. But Georgian art historians of the Soviet times mentioned this movement only briefly with the comment, that within the Tsar's Russia, such tendencies had no real perspectives.¹⁶

In 1934 the Georgian branch of the Soviet Architects Union was established,¹⁷ with the official aim to support the sweeping urban development of the cities and create architecture equivalent to the epoch of Socialism. The main task of the unions created in each field was total control of professionals and their ideas. The Centralized Union in Moscow and its branches in other republics had the power to implement the mainstream architectural style. It was general practice that Stalin himself, with his close circle made the ultimate decisions on what to build, how to build, and by whom¹⁸. Art historians related with the communist party would say: "The guiding instructions of the party were of great importance for solving the creative problems that faced whole Soviet architecture during this period, for overcoming formalist influences."¹⁹ Problems with creativity were not exceptional for only the Soviet Union. Dictatorships in general restrict experimentation and require the use of well-established forms common to the masses. Stalin was also fond of the neo-classical revival which received a new definition in the USSR as Stalin's Empire style. Monumentality, grandiosity, and wealth had to create a powerful impact on the proletariat, people without any property, to believe that they were powerful and living in prosperity.

From art historical writings of the Soviet era we learn

that the competitions took a crucial role in forming the new soviet architecture, of its creative, artistic principles and it had to incorporate in itself the new achievements in engineering and building practice, a profound procession of the national architectural traditions together with the world architectural practices.²⁰ Another question is how real these competitions were. It can be safely said that they were not. The fact that the jury was not composed of professional architects, illustrates that the task of the "competition" was to create a state hierarchy in the field and total control over it. Architecture turned to be a subject of rivalry between the USSR, Germany, and Italy starting from 1933²¹ after a decision was made in Moscow to monumentalize the Palace of the Soviets, Boris Iofan's (1891 – 1976) winning proposal of a circular tall structure with a giant statue of Lenin on the top.²²

Gori: Urban Development, construction of a sacred space

In a letter dated 15th September 1926, a citizen of Gori wrote to the city's education department, requesting the demolition of Gori's Kviratskhoveli (White Sunday) church, citing "sanitary conditions". It is probable that this request was soon complied with. We know almost nothing about this church, except that it had an "old" inscription and that it stood on the street that bore the church's name. In 1926 it was already named as Stalin Street²³. It was on this street, in Tsarist Russia, when Gori was part of the Tbilisi Guberny, that Joseph Stalin was

15 GRIMM, Monuments, 1859; KHOSHTARIA, NATSVLISHVILI, Church, 2016, pp. 12-15; According to their observations, "the demand for a national architectural style appears only when the struggle for national self-preservation takes the form of a more or less systematic action program, and political elements appear in it along with cultural ones."

16 ДЖАНБЕРИДЗЕ, КИНЦУРАШВИЛИ, Архитектура, 1958, стр. 6.

17 *ibid*, стр. 9.

18 Stalin as the main architect of his era was also visualized in his portrait: "The Brilliant Architect of Communism, Stalin in a Kremlin office at work on the plans of the Great Building Sites of Communism", by K. Finogenov (1902 – 1989), 1950-ies, reproduced in PAPERNY, Architecture, 2002, p.183, il.86. Legend retold also illustrates how much instrumental was Stalin in architecture, that one remark for his skyscraper's non-existing spire made architects and engineers create it on the second day or in a week's time. See: *ibid*, p. 90.

19 ДЖАНБЕРИДЗЕ, КИНЦУРАШВИЛИ, Архитектура, 1958, стр. 9; GROYS, foreword 2002, pp.xv-xvi.

20 *ibid*, стр. 8.

21 BODENSCHATZ, Urban, 2014, pp. 382-383.

22 FIOLIA, Palace, 1936, pg.4. At the end, the Palace of Soviets was never built, formally because of WWII or any other reason. It seems like it never became a priority for Stalin, but rather a project he continuously "played with". See: ХМЕЛЬНИЦКИЙ, Сталин, 2004.

23 Along with the demolition of the church, the citizen demanded the removal of the inscription and its transfer to

born, according to the official version, on 21st December 1879²⁴.

In 1934 the Transcaucasian district committee of the Communist Party announced to turn the birthplace of Joseph Stalin into a memorial²⁵, that presumably was initiated by Lavrentiy Beria²⁶. A typical brick and cobblestone house (7x7 m) dated back to the second half of the 19th century was standing on the Kviratskhoveli street, outside the city centre, in the district of the poor citizens. Measurements from 1936 and graphic materials depicting the original house²⁷ are preserved in the Georgian National Archives in Tbilisi. The restoration of the house and the design of the pavilion were entrusted to Michail Neprintsev (1877-1962)²⁸. The building is an antique temple-style structure with open marble columns on all four façades and crowned with decorative friezes based on traditional Georgian ornamental motifs (fig. 3, 7). It is difficult to trace what kind of State order he received, but it

is the fact that Neprinzev met all the requirements given to the Soviet architect who had the task of a formation of a new sacred place²⁹. The old church, whose name the street bore, was demolished. A new temple named after Stalin was built on the same street and was dedicated to him. Stalin's mother Keke was involved in bringing back the "original look" of the room Jughashvili family once lived in³⁰.

In the beginning, architect Sumbadze proposed some utopian ideas regarding the urban development of Gori. He declared that in the very centre of the fortress, towards Lenin's avenue, he would erect a grand sculpture dedicated to revolution, emphasizing Stalin's role; the museum building had to be built also on the top of the hill. He proposed to demolish the old town and replace it with a large square with an amphitheatre (for parades), parks, and fountains, and link the dominant monument of the town with the avenue to Stalin's birth house; Sum-

the museum, as far as the inscription was recognised as very important by Thedo Jordania, Bishop Kirion and by some historians. To which museum the inscribed stone was taken, and whether there is a description of this church, is the subject of future research. See: NAG, Gori, letter of 15. Sept.1926.

24 Records of his baptism indicating his birthday on December 6 (18), 1878. Stalin initially used his real birthdate, but later switched to the false one. See: VATCHARADZE/KARTSIVADZE, Stalin's 70th Anniversary in the Soviet Socialist Republic of Georgia, in History Project: Archival and Memory Studies, 21.Dec.2020:

http://historyproject.ge/en/archivememoryresearch/article/150/?cat_id=40&fbclid=IwAR1x-IDumCvbbgkWy-466aA6kUXWxE-P4HP5FXE6GbP5YvnEN9ikJ2mM20k

25 BAKRADZE, Past, 2021, p. 9; In 1935, adjoining houses around the house were bought out by the government from private individuals, see: NAG, Gori, Fund N6, Case N58, p.7.

26 Bukhnikashvili in 1940 and Sumbadze in 1950 wrote that the house of Stalin was restored by the initiative of Beria and with the decision by the Georgian central committee of the Communist Party. See: BUKHNIKASHILI, Gori, 1940, p. 96; СУМБАДЗЕ, Гори, 1950, p. 60. Later, after Berias' arrest and execution, his name was literally erased from history. Sumbadze's book, digitalized by the National Parliamentary Library of Georgia is a vivid example: on pages 46 and 60 his printed name is painted over with blue ink not to be readable.

https://dspace.nplg.gov.ge/handle/1234/413018?mode=full&fbclid=IwAR3_EoS9OUMHQH902AD4aHsLfhNzunFjZ9IXNj-7nA-yaLZLry0dbVxz5VuU.

27 GNA Tbilisi, F30, AN4-1, N1297; Drawings of the house before the restoration was made by L. Sumbadze, who published in his monograph. It's western façade with two windows and a wooden door was the one coming on the street. See: СУМБАДЗЕ, Гори, 1050, pp. 6, 36. Another restoration was done on the basement in 1951. See: Sakme N 302, pg.31at GNA Gori.

28 BERIDZE, Architecture, 1963, p. 175; GERSAMIA, Architect, 2013: <http://www.georgianart.ge/index.php/ka/2010-12-03-16-26-26/166-2014-06-05-11-47-07.html>;

29 The pavilion is built in an open rectangular space, its four massive corners are holding the entablement, like a triumphal arch, but the pillars on each side turn to give it a temple appearance. Walls are clad in yellow stone. Pillars in grey marble are holding projecting entablement, and are richly decorated by extra two rows of mouldings and a cornice enriched with medieval Georgian ornamentation. The pavilion section is paved with white and grey marble, in a chessboard way. Presumably, it was a reference to Stalin's beloved game.

30 According to the locals, family rented room in the cellar. Another opinion shared with me by Prof. Bondo Kupatadze, is that this house was a complete fiction as the dwelling where Jugashvili family resided was lost after the earthquake of 1920.

badze proposed to preserve the district in its original state, as it was in Stalin's childhood; this had to act as a reminder for new generations in what conditions their leader was growing up³¹. This plan was not developed. Lenin's avenue never received any special importance in Gori, and it became impossible to overshadow its dominant landmark—the fortress of Gori.³² The fortress was left untouched, the new avenue was advanced on the south side, across Stalin's birthplace as appeared on the later general plan of 1939³³. Finally, the general plan for the city was approved in 1950 (both projects by architects Longinoz Sumbadze and Bejan Lorkipanidze)³⁴. By this time the area of the museum was enlarged³⁵.

According to the decision of the board of the National Committee of Ministers GSSR N1060 dated October 14th 1947, Protocol N 155³⁶, in order to build a new museum, 24 houses had to be demolished. 39 families were offered land, 400 square meters each, free building materials, vehicles for transportation, and a standard project plan for the construction of their dwellings.³⁷ Another step in the urban design of Gori took part in 1952, to the south of Stalin's house the entire quarter was demolished and cleaned, turning into another section of Stalin's avenue³⁸. The library building standing on the southeast corner was also demolished³⁹ and replaced by the park.

Consequently, the new street emerged (fig.4). the pavilion turned towards a wide and long avenue, shaped by several new monumental buildings: Hotel "Intourist" (1956, architects A. Kurdiani & K. Porakishvili-Sokolova), Postal building (the 1950s), Governmental building (1952–

56, architects M. Shavishvili)⁴⁰, the Shopping centre "Univermagi" (1955, architect M. Chachanidze), and at the end of an avenue, a new bridge (completed in 1958, architect L. Sumbdze) were built. The main avenue runs from the other bank of the river in the direction of Stalin's House. On the other bank of the river, a train station was enlarged and a wooden pavilion was constructed (architect T. Vakhvakhishvili) featuring the motives of wooden balconies, so popular in Georgian cities⁴¹. Stalin's avenue is crossed by Ilia Chavchavadze Avenue, another Soviet artery of the town with the residential buildings (1951, architect M. Gambarova), Pedagogical Institute, modern Gori State University (architect M. Neprintsev, 1936), Theatre of Gori for 600 viewers (1935–1939, architects M. Chikvadze and Sh. Tavadze), a football Stadium for 4000 viewers (architect S. Zaalishvili)⁴². All the above-mentioned buildings are typical Georgian examples of Stalin's Empire style. They are all monumental, built in stone, with high-quality masonry, and richly decorated using the arcade and ornamental vocabulary from traditional Georgian art.

In 1952 a monumental six-meter tall sculpture of Stalin, erected over the nine-meter tall pedestal, was placed in front of the Governmental building (sculpture by Sh. Mikatadze, architects Z. and A. Kurdiani). Pedestal clad in black marble also incorporated tribunes. It was a duplication of Lenin's mausoleum concept, and in Gori's case, it was under the "shadow" of Stalin. Until the collapse of the Soviet Union Stalin avenue served as a space for the parades, bringing the "celebrated" population of the

31 SUMBADZE, Gori, 1936 pp. 39–41.

32 Sumbadze later acknowledged the priority of the fortress, writing, that from now Gori will have double landmarks See: СУМБАДЗЕ, Гори, стр. 72.

33 Ibid. стр. 68–82.

34 APRASIDZE/VANISHVILI 1992, p. 35.

35 The order to demolish the quarter around the house was given in 1935. GNA Gori: Order N58, fund 6. pg.7

36 NAG Gori, Order N155.

37 NAG Gori, Case 190, 1.

38 NAG Gori, Case 387.

39 Construction of the library was initiated by Beria, in 1936, and it also served as Stalin's museum. Soon in 1938, it was transformed into an exhibition space. Neprintsev was responsible for the original architecture and redesign. Documents from 1938 are in the NAG, Tbilisi F 30_AN4-1_N129-2.

40 СУМБАДЗЕ, Гори, 1950, стр. 70.

41 СУМБАДЗЕ, Гори, 1950, стр. 44. Almost nothing is known about the architect Vakhvakhishvili, who worked mostly in Russia. Also his name remains to be determined, which is a matter for the future.

42 Ibid., 39–81. APRASIDZE/VANISHVILI, Gori, 1990, pp. 35–36; JANBERIDZE, Architect, 1963, pp. 13–23; ЧАНТУРИЯ, Капитальное, 1975, стр. 127.

entire region to walk the ritual road⁴³.

After the development of Stalin's grand avenue, the time came for a proper museum building. The project plan was prepared by Archil Kurdiani in 1950 and the construction started in 1951⁴⁴. By the time of its opening, neither Stalin (died 5.03.1953) nor Beria (died 23.12.1953) were alive. Kremlin was headed by Nikita Khrushchev (from 14 September 1953 – 14 October 1964). As a result of Khrushchev's Secret Speech "On the Cult of Personality and Its Consequences" at the 20th Party Congress (25 February 1956)⁴⁵ Stalin's cult was eliminated, his name was taken from the banners, his body was taken out from the mausoleum, his monuments were disappeared, and Stalin's Architectural style was criticized and banned. Nikita Khrushchev's de-Stalinization policy was not easily received in Georgia and was followed by mass unrest. In many cities and towns, especially in Tbilisi and Gori, thousands of citizens protested against this movement against their "son" and their national pride. Stalin's monuments turned out to be a platform where the young generation, also children, read poetry to Stalin, and calls for Georgia's independence from the USSR were also expressed (fig. 5). In Tbilisi, civilians were executed,⁴⁶ but Gori survived. Khrushchev let rebellious Georgians keep the construction of the Museum in Gori. During the summer of 1956, the same year as the protests, finances were allocated to build a park in front of the museum, create a new fence around the compound, and plant the garden; citizens were also involved in this process⁴⁷. The museum was officially opened on 21st December 1957⁴⁸. It stands exactly behind the pavilion and is a long building with a tall tower which makes the site recognizable from all sides of the town.

Prototypes

Civilizations shared the element of the ritual, procession path and passed it from culture to culture. For Georgians sacred place was usually elevated on the hill and therefore considered a ritual walk up towards it. Gori (The Cross of Gori), the most sacred place in Gori, still keeps a tradition of ritual walking.

Looking through a global lens, the 20th century offered a massive reconstruction of the cities toward its main sacred landmarks. In Rome, Via della Conciliazione was constructed between 1936 and 1950 and oriented toward Saint Peter's Square.⁴⁹ Mausoleums of the founding fathers of the 20th-century states must be mentioned: Lenin's mausoleum placed across the Kremlin walls on the main square in Moscow never received architecturally the same processional visualization, even though the flow of lined soviet citizens never interrupted the real procession. The Sun Yat-sen (1866–1925) Mausoleum tomb of Sun Yat-sen, the first President of the Republic of China is located on Crimson Mountain in the Chinese city of Nanjing. It was built between 1926 and 1929 according to plans by the Chinese architect Lu Yanzhi and opened in August 1933⁵⁰. The ritual road to the tomb is a long staircase, surrounded by the park. Another example is Anitkabir. The mausoleum of Kemal Atatürk (1881–1939) in the city of Ankara is a temple-like monumental building elevated from the surroundings and also includes a large museum. Atatürk's mausoleum can be reached via Lion's Path, a ritual road that enters the large square in front of the mausoleum in the way that the museum stands in front and not the

43 As a child, my grandmother took me several times to the 1st May Day and 7th November demonstrations. Leaders of the local communist party and governors of the region were elevated on the tribune, while the WWII veterans were standing on the lower register. My grandfather used to be among them, all proudly wearing medals received as "warriors of Stalin".

44 The decision made by the GSSR Council of Ministers on the construction of the museum (not mentioning Stalin's museum) was made in 1947. Order N155 GNA Gori.

45 Khrushchev's Secret Speech. Britannica, The Editors of Encyclopaedia. "Khrushchev's secret speech". Encyclopedia Britannica, 18 Feb. 2024, <https://www.britannica.com/event/Khrushchevs-secret-speech>.

46 REKHVIASVHILI, Tragedy, 2010.

47 GHA Gori, case 550, 23.

48 Stalin's birthday was very modestly covered in the Georgian press, Stalin's House Museum was mentioned only in one sentence. See: KOMUNISTI, 21.12.1957, pp. 2-3.

49 CIANFARANI, Fascist, 2020, pp. 21-23; BAXA, Piacenti's, 2004, p.15.

50 Sun Yat-sen's Mausoleum. <https://www.travelchinaguide.com/attraction/jiangsu/nanjing/sun.htm>

main object of pilgrimage—the mausoleum⁵¹. All the above-mentioned sites share the ritual road but they differ. The only monument that could be viewed as a conceptual and a direct parallel to Stalin's place in Gori is a memorial to Abraham Lincoln (1809-1865), his birth-place and boyhood home, the Knob Creek Farm in rural Kentucky⁵². The monument stands on a hill that was once Lincoln's family farm. Designed by John Russell Pope, it is a granite and marble Neo-Greek temple-like monument built in 1911. The memorial building covers the symbolic cabin - a small wooden cottage of Lincoln's family, similar to the one where the President was born and spent his early childhood. I can suppose, that the concept of the Lincolns memorial inspired creators of Stalin's monument (fig.6).

Stalin Museum buildings were both designed according to global trends combined with National features and forms. Its ornamental mouldings and capitals curved in stones were inspired by the medieval church architecture of Georgia. Inside the building of the museum, resemblances to the medieval Georgian church architecture are intensified with the large surfaces of the walls, covered in a yellowish stone (fig.7). The form was also linked to the traditional architectural forms of the mountainous Svaneti, where a combination of the dwelling and a fortified tower is widespread (Svaneti is not the exception, as fortified buildings created more or less similar forms in many medieval cultures).

Contrary to Russia, where the pyramidal vertical building type was prevalent⁵³, Soviet Georgia saw the rise in popularity of a combination of a horizontal body and a tall vertical tower. This can be seen in buildings such as the Residential House, also known as the '11-story house', which was the only 'skyscraper' of the period and

was designed by architect Kalashnikov in 1938⁵⁴. Another example is the modern Academy of Science on Rustaveli Avenue in Tbilisi, designed by architects Chkeidze and Chkhikvadze in 1953⁵⁵, among many others. The citizens of the Soviet Union were accustomed to these buildings, and there was not much discussion about the prototypes of Stalin's museum building. However, they had a direct prototype in Georgia—The Nobles' Land Bank, which was rooted in deep and distanced architectural traditions.

The Nobles' Land Bank, a winning project of Anatoly Kalgin and Henryk Hryniewski was built between 1913-16 with the requirement featuring the "Georgian style" including national ornamental and architectural vocabulary⁵⁶ (fig.8). Already in the soviet publications, Djanberidze and Beridze pointed out that the architecture of the bank resembles Italian Palazzo architecture⁵⁷. The building comprises a horizontal structure which has an open arcade on the ground floor and a single slim tower, an architectural concept so typical of medieval Italian architecture, as at Bargello and Palazzo Vecchio in Florence; Palazzo del Podesta in San Gimignano; Palazzo del Podestà in Bologna, and many more.⁵⁸ It was Henryk Hryniewski who could bring the Italian palazzo architecture as a basis for reviving Georgian architecture. Hryniewski, who was born in 1869 in Kutaisi, of an emigrated Polish family, and who was executed in 1937, as "people's enemy"⁵⁹ was brought up in Europe, studied architecture at Karlsruhe Technische Hochschule and later studied arts in Florence. In 1898 he returned to Georgia and established himself forever in Tbilisi. Hryniewski in his works used the Georgian artistic vocabulary, in the forms of ornaments, architecture, costumes, and even armoires of his characters⁶⁰. He was behind the decorating Dinamo Stadium of Tbilisi with Georgian motives.

51 WILSON, *Representing*, 2009, pp. 224-253. It should be noted, that even though Anitkabir is located in the center of Ankara, it is isolated from the urban life of the city. One needs to go on purpose to make a ritual walk.

52 SCULLE, *The Howard*, 2005, pp. 22-48.

53 For example, *Seven Sisters*, see: ZUBOVICH, Moscow, 2021, p.125.

54 ЧАНТУРИЯ, *Капитальное*, 1975, таб. 93.35.

55 Ibid. таб. 133.142. DJANBERIDZE, *Georgian*, 1971, pp. 307-313

56 On this building see: BERIDZE, *Architecture*, 1963, p. 89; BULIA, KHOSHTARIA, JANJALIA, Tbilisi, 2002, pp. 135-136; CHANISHVILI, *The Late*, 2016, p. 97; KIKNADZE, Heryk, 2019, p. 66.

57 BERIDZE, *Architecture*, 1963, pp.89-94.

58 FRUGONI, *Storia*, 1921, pp. 91-154, GHIRARDO, *Inventing*, 2004, pp. 96-112.

59 KIKNADZE, *Red*, 2019, 46-71.

60 As an artist, Hryniewski must have been inspired by the Orientalist Painting movements of 19th Century Europe. His art is close to Ottoman orientalist Osman Hamdy Bey (1842-1910) and Armenian artist, born in Georgia, Vardges Sure-

The project was fulfilled only with the name of his student, later renowned architect Archil Kurdiani – builder of the Stalin Museum in Gori. Hryniewski's work was strongly imprinted in Georgian art and architecture. It is very much plausible, that Archil Kurdiani was inspired by his teacher's ideas when designing the Stalin's Museum. By this time all major works on Italian Renaissance architectural theories, Vitruvius, and Alberti were already translated into Russian⁶¹ and widely accepted in Stalin's Empire Style architecture.

It is a paradox, but Stalin's Museum (another monument to him) in Gori is based on the architectural concept of the architect his regime sentenced to death and disappearance. But by constructing a monumental building to himself, glorifying the regime, Stalin's regime commemorated the best ideas of those it victimised.

Conclusion

As the presented research has shown, the urban development of Gori during the Soviet period was bound with the construction of Stalin's cult and served to deify him during his lifetime; simultaneously, the process was developing in the wake of world architectural trends. Despite the fact that the cult of the Soviet leader began to collapse immediately after his death, the Stalin Museum

was opened in Georgia. The Stalin Museum Complex remains the visual and conceptual centre through which the city's main artery, Stalin Street, leads and without which it is impossible to move around the city (Fig. 9). The museum also houses an original exposition from 1979 dedicated to the glory of Stalin. On the one hand, this makes the museum unique, attracting foreign tourists, but on the other hand, under conditions of active propaganda, it becomes a challenge for the local population.

For Gori, whose history is deep and long, the Soviet period is only one layer, and its cultural heritage (urban fabric, architecture, museum) deserves proper study and protection. That is why we need to protect both the architecture and the museum from being used as targets or weapons of anti-Soviet or pro-Russian propaganda.

* * *

I would like to thank Dr. Ketik Asatiani, the head of the scientific division of the National Archives of Georgia, Mrs Ketevan Macharashvili of the National Archives of Gori, Mrs Tamila Koshoridze, the director of the Ethnographic Museum of Gori, Mrs Liana Okropiridze, the director of the Stalin State Museum of Gori, and the guide of the same museum, Mrs Ani Tsitsikashvili.

REFERENCES:

- ADAMSON W. L., Fascism and Political Religion in Italy: A Reassessment, in: Contemporary European History, 23/1, Cambridge, 2014, pp. 43-73.
- APRASIDZE G. & VANISHVILI Sh., Gori in Summa Historical and Cultural Monuments of Georgia, Book 5, [ავრასიძე გ., ვანიშვილი შ., გორი, საქართველოს ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა აღწერილობა, წიგნი 5,] Tbilisi, 1990, pp. 20-42.
- BAKRADZE L. 2021, Past and Future of the Stalin Museum in Gori, Identities and Representations in: Georgia from the 19th Century to the Present, Berlin, 2021, pp. 9-15.
- BAXA P., Piacenti's Window: The Modernism of the Fascist Masterplan of Rome in: Contemporary European History, vol. 13, No. 1, pp. 1-20.
- BERIDZE V., Architecture of Tbilisi, 1801-1917, vol.2. [ბერიძე ვ., თბილისის ხუროთმოძღვრება, 1801-1917 წლები, თბილისი 1963], Tbilisi, 1963.
- BODENSCHATZ H., Urban design for Mussolini, Stalin, Salazar, Hitler and Franco (1922–1945), in: Planning Perspectives

(1860-1921). Contrary to European Orientalists, who draw the east as a place of unseen/romantic beauty, all three abovementioned artists brought their own cultural elements as background for their stories.

61 MITROVIC, Studieng, 2009, pp. 233-263.

- tives, Vol. 29, No. 3, 2014, pp.381–392.
- BOZDOGAN S. *Modernism and National Building: Turkish Architectural Culture in: The Early Republic*, University of Washington Press, 2001, pp. 96-112.
 - Britannica, The Editors of Encyclopaedia. "Khrushchev's secret speech". *Encyclopedia Britannica*, 18 Feb. 2024, <https://www.britannica.com/event/Khrushchevs-secret-speech>.
 - BROWN P., *The Cult of the Saints: Its Rise and Function in Latin Christianity*, Enlarged Edition, Chicago, 2014.
 - BUKHNIKASHILI G., *Gori: Historical Essay* [ბუხნიკაშვილი გ., გორი: ისტორიული ნარკვევი], Tbilisi, 1940.
 - BULIA M., KHOSHTARIA D., JANJALIA M., Tbilisi, Tbilisi, 2002.
 - CALLAWAY Christopher, *Religion and Politics*, Internet Encyclopedia of Philosophy, <https://iep.utm.edu/rei-poli/#H1>
 - CHANISHVILI G., *The late medieval tradition in the 19th century Orthodox church architecture of Tbilisi in: KHOSHTARIA D. (ed.), Architecture and Identity: Church Building in Tbilisi (1801-1918)* [ჭანიშვილი გ., გვიანი შუა საუკუნეების ტრადიცია თბილისის XIX საუკუნის მართლმადიდებლურ საეკლესიო ხუროთმოძღვრებაში, ხოშტარია დ. (რედ) არქიტექტურა და იდენტობა საეკლესიო მშენებლობა თბილისიში (1801-1918)], Tbilisi 2016, pp. 205-225.
 - CHMELNIZKI Dmitrij, Alexey Shchusev, *Architect of Stalin's Empire Style*, Berlin, 2021.
 - CIANFARANI F., *The Fascist Legacy in the Built Environment in The Routledge Companion to Italian Fascist Architecture: Reception and Legacy*, Routledge, 2020, pp.10-53.
 - DJANBERIDZE N., *Architect Archil Kurdiani* [ჯანბერიძე ნ., ხუროთმოძღვარი არჩილ ქურდიანი], Tbilisi 1963.
 - RATIANI P.,(ed.), *On the occasion of the 78th anniversary of Stalin's birth; Dedicated fighter for the ideas of Leninism: for the 78th anniversary of Stalin.* [რათიანი პ., ი.ბ.სტალინის დაბადების 78 წლისთავის აღსანიშნავად; ლენინიზმის იდეებისათვის თავდადებული მებრძოლი, ი.ბ.სტალინის დაბადების 78 წლისთავისათვის], *Komunisti*. 21 December, 1957, pg. 2-3.
 - DJANBERIDZE N., ჯანბერიძე ნ., *ქართული საბჭოთა არქიტექტურა [Georgian Soviet Architecture]*, Tbilisi 1971.
 - Dr. Sun Yat-sen's Mausoleum in: *Travel China Guide*, <https://www.travelchinaguide.com/attraction/jiangsu/nanjing/sun.htm>
 - FIOLIA V., *Palace of Soviets in Moscow* [ფიოლია ვ., საბჭოების სასახლე მოსკოვში], *Komunisti* [კომუნისტი], 10.12.1936, N285.
 - FRUGONI Arsenio, *Storia dell' architettura d'Italia, Morcelliana*, 1921.
 - GENGIURI N., *Stalin's Empire—Ideological Staging in: The Art in the Period of Totalitarizm 1930-1960*, [გენგიური, სტალინური ამპირი - იდეოლოგიური ინსცენირება, ხელოვნება ტოტალიტარიზმის პერიოდში, 1930-1960], Tbilisi 2012, pp. 228-277.
 - GERSAMIA T., *Architect Michael Neprontsev*, [გერსამია თ., არქიტექტორი მიხეილ ნებრინცევი], *Ars Georgica*, Online Magazine, Serie B. 2013 <https://www.georgianart.ge/index.php/ka/2010-12-03-16-26-26/166-2014-06-05-11-47-07.html>
 - GHIRARDO D., GHIRARDO Y., *Inventing Palazzo del Corte in Ferrara, Donatello among the Blackshirts: History and Modernity in the Visual Culture of Fascist Italy*, Cornell University Press, 2004, pp. 96-112.
 - GRIMM D., *Monuments d'architecture byzantine en Géorgie et en Arménie*, Saint-Petersbourg, 1859.
 - GROYS B., *Foreword*, in PAPERNY V., *Architecture in the Age of Stalin: Culture Two*, Cambridge, 2002, pp. xv-xvi.
 - GUNZBURGER MAKAS E., DAMLJANOVIC CONLEY T., *Capital Cities in the Aftermath of Empires: Planning in Central and Southeastern Europe (Planning, History and Environment Series)*, London & New York, 2010.
 - <https://www.georgianart.ge/index.php/ka/2010-12-03-16-26-26/166-2014-06-05-11-47-07.html>
 - KEZER Z., *Ankara in Capital Cities in the Aftermath of Empires: Planning in Central and Southeastern Europe in: GUNZBURGER MAKAS E., DAMLJANOVIC CONLEY Capital, Cities in the Aftermath of Empires Planning in Central and Southeastern Europe*, London & New York, 2010, pp. 124-139.
 - KHOSHTARIA, D., (ed.) *არქიტექტურა და იდენტობა საეკლესიო მშენებლობა თბილისიში (1801-1918) Architecture and Identity: Church Building in Tbilisi (1801-1918)*, Tbilisi 2016.
 - KHOSHTARIA D., NATSVLISHVILI N., *ხოშტარია დავით/ნაცვლიშვილი, ნათია, საეკლესიო არქიტექტურა და*

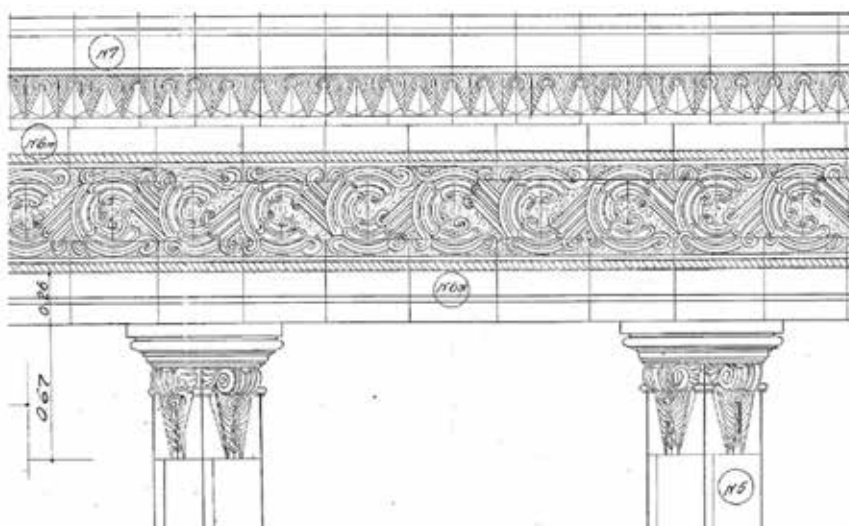
- შენელობა ეროვნული და კონფესიური იდენტობის კონტექსტში [Church Architecture and Construction in the Context of National and confessional Identity] in *Architecture and Identity: Church Building in Tbilisi (1801-1918)*, Tbilisi 2016.
- KIKNADZE E., Heryk Hrinewski, Tbilisi, 2019.
 - KIKNADZE E., *Red Terror and Georgian Artists*, Tbilisi, 2019.
 - LEONIDZE G., *Stalin, Childhood and Youth*, Epopée [ლეონიძე გ., სტალინი. ბავშვობა და ყრობა: ეპოპეა], Tbilisi, 1936.
 - MITROVIC Branko, *Studieng Renaissance Architectural Theory in the Age of Stalinism*, I Tatti Studies in the Italian Renaissance, Vol. 12/1. The University of Chicago Press, 2009, pp. 233-263.
 - PANJIKIDZE N., *Georgian society and the Soviet Inheritance*, in: Ghia Nodia, Thomas Schrapel (eds.), *From the Independence to Freedom: How the Society Changes in New Georgia* [ფანჯიკიძე ნათია, ქართული საზოგადოება და საბჭოთა მემკვიდრეობა, დამოუკიდებლობიდან თავისუფლებისკენ: როგორ იცვლება სახელმწიფო საზოგადოება ახალ საქართველოში] Tbilisi, 2021, pp. 297-340.
 - PAPERNY Vladimir, *Architecture in the Age of Stalin: Culture Two*, Cambridge, 2002.
 - RUSTAVELI SHOTA, *The Knight in the Panters Skin* [შოთა რუსთაველი, ვეფხისტყაოსანი], Tbilisi, 1937.
 - REKHVIASHVILI Dj., *God or God's killer?* [რეხვიაშვილი ჯ., ღმერთი თუ ღმერთის მკვლელი], in RFE/RL, Inc. 2021: <https://www.radiotavisupleba.ge/a/ღმერთი-თუ-ღმერთის-მკვლელი-/31428145.html>
 - REKHVIASHVILI Dj., *Tragedy of 1956...* [რეხვიაშვილი ჯ., 1956 წლის ტრაგედია...რაღიო თავისუფლება] in RFE/RL, Inc. 2010. <https://www.radiotavisupleba.ge/a/1979067.html>
 - SCULLE K., A., *The Howard Family Legacy at the Knob Creek Farm*, *Journal of the Abraham Lincoln Association*, Vol. 26, No. 2, 2005, pp. 22-48.
 - SHADURI V., *Classics of Marxism-Leninism about Culture in: Mnatobi*, [შადური ვ., მარქსიზმ ლენინიზმის კლასიკოსები კულტურის შესახებ, მნათობი], N8, 1948, p.107-128
 - SUMBADZE L., *Architectural Idea of Planning of Gori* [სუმბაძე ლ., გორის დაგეგმარების ხუროთმოძღვრული იდეა] in: *Sovet Art* [საბჭოთა ხელოვნება], 1936, N 9-10, pp. 39-41.
 - VATCHARADZE A., KARTSIVADZE M., *Stalin's 70th Anniversary in the Soviet Socialist Republic of Georgia*, in *History Project: Archival and Memory Studies*, 21.Dec.2020: http://historyproject.ge/en/archivememoryresearch/article/150/?-cat_id=40&fbclid=IwAR1x_IDumCvbbgIkWy-466aA6kUXWxE_P4HP5FXE6G6bP5YvnEN9ikJ2mM20k
 - WILSON Ch., *Representing National Identity and Memory in the Mausoleum of Mustafa Kemal Ataturk*, *The Journal of the Society of Architectural Historians* 68(2) 2009, 224-253.
 - ГОЛЬЦЕВА В., ЧИКОВАНИ С. (редакторы), *Антология Грузинской Поэзии*, Москва Ленинград, 1949.
 - ZELEF M., H., *A Hidden Figure in the Construction of Embassies in Ankara: Jacques Aggiman* in *Journal of Ankara Studies*, 5(2), 2017, Ankara, pp. 161-196.
 - ZUBOVICH K., *Moscow Monumental: Soviet Skyscrapers and Urban Life in Stalin's Capital*, Prinстон, 2021.
 - ДЖАНБЕРИДЗЕ Нодар/ КИНЦУРАШВИЛИ Симон, *Архитектура Советской Грузии* [Architecture of the Soviet Georgia], Moscow-Tbilisi, 1958.
 - МОЙЗЕР Ф., ХМЕЛЬНИЦКИЙ Д., *Три эпохи советской архитектуры в Центральной Азии*, Вестник МИЦАИ (Международный институт центральноазиатских исследований). Вып. Самарканд, 2021. 31. стр. 7 – 18.
 - СТАЛИН И.В., *О политических задачах университета народов Востока*. Речь на собрании студентов КУТВ. 18 мая 1925 г. Сталин И.В. Сочинения, Москва, 1952. Т. 7.
 - СУМБАДЗЕ Л., *Гори: Очерк архитектуры* [Gori: Architecture Essays], Moscow, 1950.
 - ХМЕЛЬНИЦКИЙ Д., *Сталин и архитектура*, 2004 (chapter 11), online publications, Общество изучения русской усадьбы: <https://archi.ru/files/publications/virtual/hmelnitsky.htm>
 - ЧАНТУРИЯ А., *Капитальное строительство Грузии и перспективы его развития* [Major construction in Georgia and prospects for its development], Tbilisi 1975.
 - ЩУСЕВ А.В., *Национальная форма в архитектуре*, *Архитектура СССР*, № 12, Москва 1940, стр. 53-57.



1. ირაკლი თოიძე, ქართლის დედა, 1930-იანი წლები, ილუსტრაცია წიგნიდან: ГОЛЬЦЕВА, ЧИКОВАНИ, АНТОЛОГИЯ, 1949.
IRAKLI TOIDZE, MOTHER OF KARTLI, 1930-IES, PUBLISHED IN THE BOOK: ANTHOLOGY OF THE GEORGIAN POETRY, TBILISI, 1948.



2. თანამოგარჯიშე ვაჟა ჭელიძე ვარჯიშობს ყოფილ კათოლიკურ ეკლესიაში, რომელიც გადაკეთებული იყო სპორტულ დარბაზად, გორი, 1937 წელი. საკურთხეველში ღვთისმშობლის ფრესკული გამოსახულება შეთეთრებულია და ის შეცვლილია სტალინის პორტრეტით. ფოტო: სეა, გორი #1058.
ATHLETE VAZHA CHELIDZE PRACTICING IN THE FORMER CATHOLIC CHURCH, THAT WAS TURNED INTO A SPORTS HALL, GORI, 1937. BENEATH THE WHITEWASH ORIGINALLY WAS AN IMAGE OF THE MOTHER OF GOD, REPLACED BY STALIN'S PORTRAIT. PHOTO: NAG, GORI, N1058.



3. ქართული ორნამენტები, სტალინის სახლის დამცავი გავილითნის პროექტი, დეტალი. არქიტექტორი მ. ნეპრინსევი, 1936 წელი. სეა, თბილისი, ფონდი 30, ანაწერი 4-1, სსაშე #1297-3.
GEORGIAN ORNAMENTS, PROJECT FOR THE PAVILION OVER STALIN'S BIRTH HOUSE, DETAIL. ARCHITECT M. NEPRINTSEV, 1936, GNA TBILISI: F30_AN4-1_N1297_3.



4. გორი, ტერიტორია სტალინის სახლ-მუზეუმის სამხრეთით და სტალინის გამზირი, 1959 წელი. ფოტო: სპა, გორი.
GORI, AREA ON THE SOUTH OF STALIN'S BIRTH HOUSE AND THE STALIN AVENUE, 1959.
PHOTO: GNA GORI.



5. გორი, 1956 წლის მარტი, ხრუშჩოვის ინიცირებული დესტალინიზაციის სამოქალაქო პროტესტი, ფოტო: ქეთევან დემურიშვილის პირადი არქივი.
GORI, MARCH 1956, CITIZENS PROTESTING DE-STALINIZATION, INITIATED BY KHRUSHCHEV, PHOTO: KETEVAN DEMURISHVILIS PRIVATE ARCHIVE.

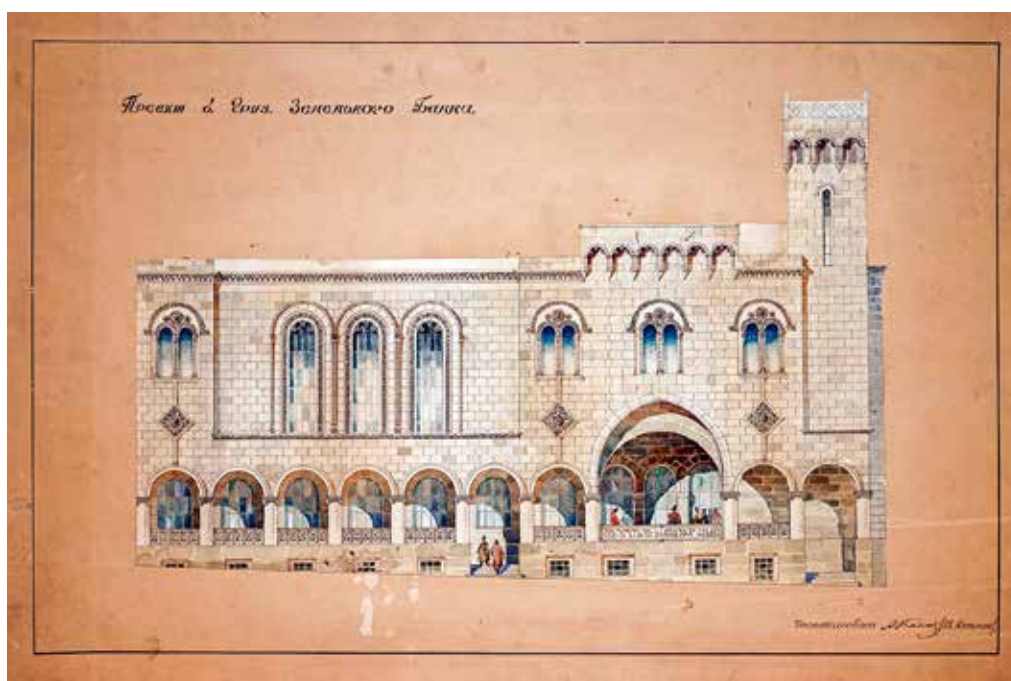


6. მონუმენტი აბრაჰამ ლინკოლნის დაბადების ადგილას, კენტაკი, ისტორიული ეროვნული პარკი.
ფოტო: AdobeStockAdobeStock_597083263.jpeg
MONUMENT AT ABRAHAM LINCOLN BIRTHPLACE NATIONAL HISTORICAL PARK, KENTUCKY. PHOTO: ADOBESTOCK ADOBESTOCK_597083263.JPEG



7. საქართველო, სტალინის სახელმწიფო მუზეუმი გორში, 1959. ფოტო: ჰარისონ ფორმანი, ვისკონსინის უნივერსიტეტის მილუოკის ბიბლიოთეკების ციფრული კოლექცია.

GEORGIA, STALIN STATE MUSEUM IN GORI, 1959, PHOTO: HARRISON FORMAN, UNIVERSITY OF WISCONSIN MILWAUKEE LIBRARIES DIGITAL COLLECTIONS.



8. ჰენრიკ ჰრინევსკი, ნახაზი სათავადაზნაურო ბანკის პროექტისთვის ანატოლი კალგინის თანავტორობით. საქართველოს ეროვნული მუზეუმის კოლექცია
HENRYK HRINEVSKI,
DRAWING FOR THE
NOBLES' LAND BANK
PROJECT CO-AUTHORED
WITH ANATOLY KALGIN.
GEORGIAN NATIONAL
MUSEUM COLLECTION.



9. გორის აერობადანება, ფოტო: ირინე გივიაშვილის.
AERO VIEW OF GORI, PHOTO: IRENE GIVIASHVILI.

ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრების როლი სოციალურ-სივრცის შექმნაში (წარსული და აწმყო)

დეა გუნია

საკვანძო სიტყვები: ქართული ხუროთმოძღვრება, რელიგიურ-კულტურული სივრცე, დიდი კათედრალები, შუა საუკუნეები, თანამედროვე ეპოქის იდენტობა

საქართველოში საზოგადოების კულტურული განვითარების წარმდგენი სატაძრო ხუროთმოძღვრება იყო და ახლაც ასეა. თუმცა, აღსანიშნავია, რომ ახალი ეპოქის იდენტობაზე მეტად შუასაუკუნეების ქმნილებების კომპილაციას ვიღებთ.

ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრების ისტორია, ქრისტიანობის გავრცელებიდან მოყოლებული თანამედროვეობამდე, თავისი უწყვეტობით ერთ-ერთი საუკეთესო საშუალებაა გავიაზროთ, თუ როგორი დომინანტური ხდება ქრისტიანული რელიგია ერის სოციალურ-სივრცის ფორმირებაში.

ქართული შუა საუკუნეების ხუროთმოძღვრების განხილვისას ძალიან თვალსაჩინოა, რომ რელიგიურ-კულტურული სივრცე ბუნებრივ ლანდშაფტთან ყოველთვის ჰარმონიულად ურთიერთქმედებდა. ხან მცხეთის ჯვრის მონასტერივით, გარემოს გვირგვინად გვევლინება, ხან საფარის მონასტერივით ხეობის ტყის სიმწვანეში ჩამალული, მიახლოებისთანავე, სულიერი სავანის სახით, თვალწინ აღმოცენდება. მეოთხე საუკუნიდან მოყოლებული მეთვრამეტე საუკუნის ჩათვლით, საეკლესიო ხუროთმოძღვრება სწორედ ამ აღქმათა მონაცვლეობას ქმნის. მნიშვნელოვანია იმის ხაზგასმაც, რომ საქართველოს ნებისმიერი რეგიონის ხუროთმოძღვრების უდიდეს ნაწილს გააჩნია არა მხოლოდ ისტორიული მნიშვნელობა, არამედ მაღალი მხატვრული ღირებულებაც.

გასაბჭოებამ დიდი დალი დაასვა ქართულ ეკლესიას, თითო-ორიოლა მონასტერი განაგრძობდა ფუნქციონირებას. მეოცე საუკუნის მიწურულიდან, როდესაც ეკლესია კვლავ მოძლიერდა და მრევლი მნიშვნელოვნად გაიზარდა, ძველ მონასტრებსა და ცალკეულ ტაძრებში მსახურების განახლებასთან ერთად, დღესაც ახალი ტაძრების მშენებლობა ძალიან დიდი სიხშირით მიმდინარეობს.

არქიტექტურული ნაგებობის შექმნისას უმთავრესი ფაქტორი მისი ფუნქცია და მნიშვნელობაა. საეკლესიო ხუროთმოძღვრებაზე როდესაც ვსაუბრობთ, რა თქმა უნდა, მთავარი ლიტურგიის წარმართვაა. სწორედ ლიტურგიის მსვლელობის წესის შესაბამისად ნელ-ნელა ადრე შუასაუკუნეებიდანვე ჩამოყალიბდა ქრისტიანული ტაძრის ტიპოლოგია. რა თქმა უნდა, მრევლის ზრდასთან ერთად იზრდებოდა არქიტექტურის მასშტაბი. ასევე მნიშვნელოვანი ფაქტორია კონკრეტულ დროსა და სივრცეში ქვეყანაში არსებული პოლიტიკურ-სახელმწიფოებრივი ვითარება. თუ ქვეყანა განიცდის აღმავლობას, სიძლიერეს სხვა სახელმწიფოების მიმართ, მაშინ განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება ძლევა-მოსილების ხაზგასმას

და დიდებული კონსტრუქციების შექმნას, ან უკვე არსებული მნიშვნელოვანი ძეგლის გამშვენებას. კაცობრიობის განვითარების ყველა ეტაპზე არქიტექტურა იყო სოციოკულტურული ვითარების ერთ-ერთი მთავარი წარმომჩენი. სახელმწიფოების ეკონომიკური, პოლიტიკური და კულტურული სიძლიერის თვალსაჩინოებისთვის დიდებული არქიტექტურული კონსტრუქციების შექმნა საუკეთესო საშუალება იყო და არის დღესაც.

ჩვენ შეგვიძლია, თვალი გავადევნოთ, თუ რომელ პერიოდში რა უფრო მნიშვნელოვანი იყო - სახელმწიფოს სიძლიერის ხაზგასმა, ეკლესიისა და მონარქის ხელისუფლების ერთიანი დიდების წარმოჩენა, თუ ეკლესიის სამონასტრო ცხოვრების, ღმერთთან იდუმალი ზიარების, საღვთო საიდუმლოებისამებრ, საიდუმლო განგებით მოცული სივრცის შექმნა. ამ ყოველივეს ყველაზე მეტად წარმოგვიდგენს არქიტექტურის მასშტაბურობა, ან კამერულობა. ამასთანავე, რელიეფური გამოსახულებებისა და ზოგადი შემკულობის სემანტიკა ყოველთვის მნიშვნელოვან პირდაპირ, ხან კი შეფარულ გზავნილებს მოიცავს.

თუ ტაძარი აგებული იყო სახელმწიფოს დიდების გზავნილით, ეს ყოველივე იმდენად ბუსტად, გულწრფელად იყო წარმართული, რომ ყოველ ჯერზე მრევლი იგსებოდა სწორედ იმ განცდით, რომ შედიოდა სივრცეში, რომელიც წარმოაჩენდა ქტიტორთა საღვთო განგებულებასთან სიახლოვეს (კუმურდო, ოშკი, ხახული, იშხანი, ბაგრატი, გელათი). დღესაც კი, შუასაუკუნეების ტაძარში შესვლისას, სივრცის საკრალურობა ბუსტად ისევე აღიქმება - ადამიანი განიცდის ღვთისადმი მოშიშებას და გრძნობს ისტორიული მონარქისადმი მოწიწებას, მისი სიძლიერის, სიბრძნის, ღვთიკურთხეულობის განცდას. ეს ფაქტორი ძალიან მნიშვნელოვანია. ჩვენ ვხვდებით არა მართო საქტიტორო წარწერებში განდიდებულ მეფეებს, არამედ უშუალოდ ტაძრის კედლებზე რელიეფური გამოსახულებების თუ ფრესკული მხატვრობის სახით - თანაც შარავანდომოსილებს. ასეა ოშკის კათედრალურ ტაძარზე¹ დეისუსის რელიეფური კომპოზიციის თანმხლებად წარმოდგენილი, კვადრატული შარავანდით, დავით მაგისტროსი და ბაგრატ ერისთავთ

ერისთავი ტაძრის მოდელებით ხელში (სურ. 1). ასევე კუმურდოს ტაძრის მაგალითზე, როდესაც გუმბათვემა აფრა-ტრომპებში გამოსახულია ტაძრის ქტიტორი აფხაზთა მეფე ლეონი და მოპირდაპირე მხარეს, მისი და დედოფალი გურანდუხტი.² (სურ. 2) ძალიან მნიშვნელოვანია გელათის ტაძრის ფრესკული მხატვრობა დავით აღმაშენებლის გამოსახულებით თუ თამარ მეფის არაერთი ფრესკა (ვარძია, ბეთანია, ყინწვისი, ბერთუბანი) - ჩვენ შეგვიძლია დარწმუნებით ვთქვათ - რადგანაც ეს გამოსახულებები დღეს, მიუხედავად მათი დაზიანებულებისა, თითქმის წაშლილ მდგომარეობაში მყოფობისა, ჩვენ გვიქმნის მოწიწების განცდას, ხალხზე მისი გავლენა წარსულში კიდევ უფრო აღმატებული იქნებოდა. ცხადია, შუასაუკუნეებში, სასულიერო და ასევე საერო, მნიშვნელოვანი საკითხების ხალხამდე მიტანის ერთ-ერთი ყველაზე მასობრივი საშუალება იყო ეკლესია. თუ ჯერ კიდევ მე-10 საუკუნეში უმეტესად გვხვდება საღვთო საიდუმლოების სიმბოლური საზრისით დატვირთული გამოსახულებების შეფარულად, ყველასთვის მიუწვდომლად წარმოდგენა, მეტერთმეტე საუკუნიდან ხდება პირიქით - ყოველივე მნიშვნელოვანის ნარატიული წარდგენა. ტაძართა ფრესკული მხატვრობით სრულად შემკობა. დღესასწაულთა ამსახველი კომპოზიციების სრული ციკლის ასახვა - ანუ, მნიშვნელოვანი გახდა ხალხისთვის ყოველივე შემეცნება, განათლება და ამის საფუძველზე რწმენის ამაღლება.³

ქართული ხუროთმოძღვრების ზოგადი ტიპოლოგია იმდენად მკვიდრად ჩამოყალიბდა, რომ ის ძირითადად გარკვეული კონსტრუქციული ელემენტების ცვლილების ხარჯზე ვითარდებოდა, თუმცა, მცირე სახის ვარიაციებითაც კი იქმნებოდა თვითმყოფადი ხუროთმოძღვრული ძეგლი. მთავარი იყო მოთხოვნის გააზრება - მრევლის სიუხვის გამო, საჭირო იყო შიდა სივრცის გაზრდა თუ საკმარისი იყო კამერული, იდილიური გარემოს შექმნა. რეალურად საერთოდ არ აქვს მნიშვნელობა, ტაძარი გუმბათოვანია თუ ბაზილიკური - ხუროთმოძღვრებს საოცრად შეეძლოთ შეექმნათ არქიტექტურის ტექტონიკურობა იმგვარად, რომ სრულად წარმოეჩინათ ჰარმონიუ-

1 ალადაშვილი, ოშკის, 2006.

2 გუნია, კუმურდოს, 2019.

3 ვირსალაძე, ქართული, 2007.

ლი, დიდებული სოციალურული გარემო - ამის საუკეთესო ნიმუშია, ისტორიულ ტაო-კლარჯეთში მდებარე ქართული მემკვიდრეობა, ოთხთა ეკლესია და პარხალი.⁴

ამგვარად, დიდი კათედრალები იგებოდა მაშინ, როდესაც სახელმწიფო იყო ძლიერი (X საუკუნის II ნახევრიდან), როდესაც საერო და საეკლესიო ხელისუფლება ერთიანად მიიღწეოდა ტრიუმფის დემონსტრაციისკენ. შემოქმედებითი პროცესისთვის რეალური ტრიუმფის განცდა იმდენად მძლავრი შთაგონების წყარო იყო, რომ ის საფუძველს ქმნიდა გულწრფელად წარმოეჩინათ ქრისტიანობის მთავარი იდეა - სიკვდილზე გამარჯვება, ქრისტეს აღდგომით მოპოვებული მარადიული სიცოცხლე, დიდება. ეს ყოველივე კი, ხუროთმოძღვარს თუ ქვაზე კვეთის ოსტატს აძლევდა თავისუფალი, ალტკინებული მუშაობის საშუალებას. იქმნებოდა დიდებული ტრიკონქები თუ მრავალაფსიდიანი ტაძრები (სურ. 3). ასეთ ტაძრებში არქიტექტურული ელემენტები მიმართულია გუმბათქვეშა სივრცისკენ და ერთიანად ვერტიკალურ ღერძზეა აზიდული. ფასადები იშვიათად თაღებით და კარ-სარკმელთა სრულად შემომფარგვლელი ორნამენტული შემკულობით. სამოთხის სახის-მეტყველებით, მცენარეულ ორნამენტთა ხვიატებს ერთვის ფრინველთა და ცხოველთა გამოსახულებები, ამასთანავე მარადიულობის, უწყვეტობის სემანტიკით, მათ ენაცვლებათ წნული ორნამენტის ლენტები. ოსტატები მუშაობენ იდეის სრული გააზრებით. ყოველი ჩუქურთმა და, რა თქმა უნდა, რელიეფური გამოსახულება მთავარ სემანტიკურ საზრისს ემსახურება. ქართული შუა საუკუნეების ხუროთმოძღვრების დეკორატიულ სისტემას ახასიათებს მნიშვნელოვანი რამ - ის არის ლაკონური და ასევე მრავალფეროვანი, დახვეწილი, დიდებული და, ამავე დროს, სადა, ნაკლებად პომპეზური. ეს ყოველივე სწორედ ქართული ეროვნული კულტურის ხასიათია.⁵

საქართველოში, მაშინაც კი, როდესაც ტაძარი წარმოადგენს მყუდრო სამონასტრო კომპლექსის შემადგენელ ნაწილს და ტყის მასივშია შეფარული - ეპოქის სოციალურული გარემოს კვალი ადვილი

წასაკითხია - ამის მაგალითია თამარ მეფის ეპოქის ხუროთმოძღვრების ცხოველხატული სტილის ტაძრები (ქვათახევი, ბეთანია და სხვა). ბუნებრივ ლანდშაფტში შეყუჟულობა და ვირტუოზული ჩუქურთმოვანი შემკულობა - ერთიანად მიგვანიშნებს კულტურის დახვეწილ, მაღალმხატვრულ დონეზე, როდესაც უკვე აღარ არის საჭირო იდეოლოგიური გზავნილების სემანტიკის ფართოდ გამოყენება (სურ. 4).

გასაკვირი არ არის, რომ XXI საუკუნის, დღევანდელი მორწმუნე ადამიანის ცნობიერებაში, ერთგვარ უზენაეს საზომს სწორედ შუა საუკუნეების ტაძრები წარმოადგენს. დღეისათვის სატაძრო მშენებლობა ძალიან აქტუალურია. საშუალოდ 2000 წლიდან რომ განვიხილოთ, ჩვენ დავინახავთ, რომ ტაძრების აგების პრიორიტეტს წარმოადგენს მჭიდროდ განაშენიანებული ურბანული გარემო. საინტერესოა, რომ პირველ ათეულ წელს იგებოდა განაშენიანებაში შედარებით უფრო ჰარმონიულად ჩაწერილი, კამერული ზომის ტაძრები. მეორე ათეულში კი დაიწყო უკვე არსებული ტაძრების მიმდებარე ტერიტორიის ათვისება ძირითადად უფრო დიდი ზომის ტაძრების ასაშენებლად (სურ. 5). ამგვარად, ხშირად, ჩვენ თვალს ვადევნებთ, ძველი ნაგებობის ახლით შთანთქმას ან სივრცეში ჩაჭედვას. ფაქტობრივად, ტაძრების ერთმანეთზე მიდგმის გამო, ირღვევა სივრცის თავისუფალი აღქმა და ბუნებრივ გარემოსთან, განაშენიანებასთან ჰარმონიული შერწყმა. ეს ყოველივე არღვევს არქიტექტურულ კომპოზიციას და ძლიერ აკნინებს პირვანდელ ჩანაფიქრს. ასეთი შემთხვევების სიხშირე გვაჩვენებს, რომ მხატვრული ესთეტიკა, დღევანდელ საზოგადოებაში, უკან იხევს და უპირველესი აქცენტი არქიტექტურის ტევადობაზე გადადის.

თანამედროვე ტაძართმშენებლობაზე საუბრისას უმნიშვნელოვანესია თბილისის დიდი საკათედრო ტაძრები - წმინდა სამების⁶ და მახათას მთის ივერიის ღმრთისმშობლის ხატის სახელობა⁷ ტაძრები (სურ. 6). მათი მასშტაბურობა უკავშირდება ქრისტეს დაბადებიდან 2000 წლის და საქართველოს მართლმადიდებლური ეკლესიის ავტოკეფალიის 1500 წლის საიუბილეო თარიღების აღნიშვნას. მშენებლობის არსი

4 ჯობაძე, ქართული, 2006.

5 გუნია, სადოქტორო დისერტაცია, 2015, გვ. 130-152.

6 არქიტექტორი არჩილ მინდიაშვილი. მშენებლობის წლები - 1996-2004.

7 არქიტექტორი ომარ ნაფეტვარიძე. მშენებლობის წლები - 2012-2017.

იყო ცხადი გზავნილის მატარებელი და შესაბამისად შედგა ფუნდამენტური საპროექტო გეგმა. ელიას და მახათას მთებზე აღმართული კათედრალური გაბატონებულია გარემოზე და თავისთავად ქმნის საკრალურობის განცდას - ეს კი მკაფიო დეკლარაციაა, რომ საქართველოში ქრისტიანული რელიგია კვლავ დომინანტურია. მრევლი ამ ტაძრებში, განსაკუთრებით, მნიშვნელოვან დღესასწაულებზე იყრის თავს. დედაქალაქის სტუმრებისთვის კი, მიუხედავად მრწამსისა, თვალსაჩინო ღირსშესანიშნაობად იქცა. ტურისტებს საშუალება აქვთ, გაეცნონ არამხოლოდ ქართულ ისტორიულ კულტურულ მემკვიდრეობას, არამედ თანამედროვე ძალიან მასშტაბურ არქიტექტურულ ქმნილებებს - რაც ხაზს უსვამს, ქართული საზოგადოებისთვის, ტრადიციისამებრ, ეკლესიის როლის მნიშვნელოვნებას.

სწორედ ამავე გზავნილით წარმოჩნდება კახეთში ბოდბის დედათა მონასტრის წმინდა ნინოს სახელობის ახალი ტაძარი.⁸ (სურ. 7) ის ბოდბის გამოწვეული სივრცის უნიკალურ ლანდშაფტში სრული დომინანტი გახდა. ძველი ტაძარი, წმ. ნინოს ეკვდერიტურთ, გამწვანებაში მყუდროდ მიიმალა. მნიშვნელოვანი სულიერი კერის გარდა, ბოდბე დიდი ხანია ტურისტულად აქტიური ლოკაციაა. მონასტრის ეზოში, აყვავებულ ტერასებს შორის ამოზიდული ახალი ტაძარი, პოლიქრომიული აქცენტებით გადაწყვეტილი პერანგით, მნახველთათვის მიმზიდველ გარემოს ქმნის. სასკოლო ექსკურსიების ნაკადები და ტურისტთა ჯგუფები ერთმანეთს ენაცვლება და ფოტოსესიები წარმატებით მიმდინარეობს.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, საუკუნეების განმავლობაში ქვეყნის წარმომჩენი სწორედ საეკლესიო ხუროთმოძღვრება იყო. განხილული ტაძრები გვიჩვენებს, რომ დღესაც ისტორიული ტრადიცია, გარკვეულწილად, გრძელდება. თუმცა, უნდა ითქვას, რომ ახალი ეპოქის იდენტობა, ბევრად უფრო ცხადად, საერო დანიშნულების საზოგადოებრივ არქიტექტურაში იკითხება. ახალი სამშენებლო ტექნოლოგიები იძლევა შემოქმედებით თავისუფლებას - ხან გემოვნებით, ხანაც უგემოვნოდ - თუმცა, ესეც ეპოქის სოციოკულტურული გარემოს რეალობის ინდიკატორია.

ქართული ხუროთმოძღვრების განვითარების გზა იყოფა ეტაპებად და ყველა ეტაპს თავისი მახასიათებლები გააჩნია. გვაქვს, მხატვრული თვალსაზრისით, როგორც არაერთი აღმავლობის, ისე სტაგნაციის და ძიების პერიოდები. ყველა ეს პერიოდი მეტყველებს იმჟამინდელ საზოგადოებრივ განვითარებაზე.

XX საუკუნის მიწურულიდან ქართული საზოგადოება ცდილობდა, საბჭოთა პერიოდის მარწუხებით შეზღუდული, სულიერება აქმაღლებინა და ამისთვის მჭიდროდ ჩაეჭიდა შუა საუკუნეების დიდებულ ქმნილებებს. ყველა ახლად აშენებული ტაძარი არის წარსულის კომპილაცია. განსაკუთრებით ხშირია სვეტიცხოვლის ტაძრის ტიპოლოგიური რემინისცენცია. საზოგადოება გაურბის სიახლეს, ეშინია, თვლის, რომ მხოლოდ ის არის ღირებული რაც უკვე ისტორიად იქცა.

XXI საუკუნის პირველი ოცწლეულის დასრულების შემდეგ, უკვე დროა ახალმა საუკუნემ ახალი ტენდენციები შექმნას. ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრება უნდა იყოს ცოცხალი და ახლისმთქმელი. არქიტექტორებს, ქვაზე კვეთის ოსტატებს უნდა მიეჩივთ თავისუფლება. ქართული ჩუქურთმოვანი რეპერტუარი ყოველთვის იყო განვითარებადი. საწყისი მოტივის ვირტუოზული გარდაქმნა, მცენარეული თუ გეომეტრიული წნულების პლასტიკური, დენადი კომპოზიციები ყოველთვის იცვლებოდა.

ძალიან მნიშვნელოვანი პროცესი იყო 1990-იან წლებში, როდესაც სამების საკათედრო ტაძრის შექმნისთვის კონკურსი გამოცხადდა და განიხილეს მრავალი პროექტი. კონკურსები მართლაც აუცილებელია, თუმცა, მნიშვნელოვანია, რომ შეფასების მთავარ კრიტერიუმად განმსაზღვრელი იყოს როგორც ქართული ხუროთმოძღვრული სკოლის ზოგადი მახასიათებლების ერთგულება, ისე ახალი ეპოქის მკაფიო ნიშანი.

ქართული ხუროთმოძღვრების განვითარების გზა მხოლოდ ამ შემთხვევაში გაგრძელდება. საზოგადოებამ უნდა მოახდინოს საკუთარი არსებობის, დროის შესატყვისად აღქმა. ამასთანავე, უპირველესი უნდა იყოს კულტურულ მემკვიდრეობაზე ზრუნვა და ყურადღება უნდა მიექცეს მათი ავთენტური გარემოს შენარჩუნებას.

8 არქიტექტორი თემურ ბერიძე. ტაძრის მშენებლობის წლები - 2009-2019.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ალადაშვილი ნ., ოშკის ტაძრის (Xს-ის II ნახ.), სკულპტურული დეკორი და მისი პროგრამის დამოკიდებულება მონასტრის თანადროულ ვითარებასთან, აკადემია, ტ. 6-7, 2006.
- გუნია დ.(მ.), X საუკუნის შუა ხანების ქართული საფასადო პლასტიკის თავისებურებანი - კუმურდოს ტაძრის მაგალითზე, სადოქტორო დისერტაცია, 2015.
- გუნია დ., კუმურდოს კათედრალი, თბ., 2019.
- თუმანიშვილი დ., საზრისისა და მხატვრული ფორმის მიმართებისთვის შუა საუკუნეების ქართულ ხუროთმოძღვრებაში (მცხეთის ტაძრების მაგალითზე), გზავარდინზე, წერილები, ნარკვევები, თბ., 2008.
- თუმანიშვილი დ., შუასაუკუნეების ქართული ხუროთმოძღვრების ეროვნული ერთიანობის შესახებ, წერილები, ნარკვევები, თბ., 2001.
- მანაბელი კ., საერო პორტრეტი ადრეფეოდალურ საქართველოში, ხელოვნება #2, 1991.
- ჯობაძე ვ., ადრეული შუა საუკუნეების ქართული მონასტრები ისტორიულ ტაოში, კლარჯეთსა და შავშეთში, თბ., 2006.
- Аладашвили Н.А., Монументальная скульптура Грузии, Москва, 1977.
- Khundadze T., Images of Historical Persons in Georgian Architectural Sculpture of the Middle Ages (6th through 11th century), Tb., 2009.

THE ROLE OF GEORGIAN CHURCH ARCHITECTURE IN THE FORMATION OF SOCIOCULTURAL SPACE

(Past and Present)

Dea Gunia

Keywords: Georgian architecture, religious and cultural space, large cathedrals, the Middle Ages; contemporary cultural identity

In Georgia, church architecture was and still is an epitome of society's cultural development. Notably, however, what we see here is rather a compilation of medieval artworks than the identity of a new era.

The history of Georgian church architecture, from the spread of Christianity to modern times, with its continuity, is one of the best ways to understand how dominant the Christian religion becomes in the formation of the nation's sociocultural life.

When considering Georgian medieval architecture, it is visible that the religious and cultural space always harmoniously interacted with the natural environment. Sometimes it appears as the crown of the environment like the Mtskheta Jvari Monastery, sometimes it is hidden in the greenery of the valley forest like the Sapara Monastery, and upon approaching, it emerges before our eyes in the form of a spiritual abode. In the 4th-18th centuries, church architecture ensures a succession of these perceptions. Importantly, the largest part of the architecture of any Georgian region boast both historical and high artistic value.

Sovietization put a great strain on the Georgian Church, just a few monasteries continued to function. Since the end of the 20th century, when the Church regained strength and the congregation increased significantly, together with the revival of services in old monasteries and individual churches, the construction of new churches is still in full swing.

The most important issue in creating an architectural structure is its function and meaning. Certainly, for church

architecture, worship is key. From the early Middle Ages, the typology of a Christian church was gradually shaped by liturgical rites. As the parish grew, so did the scale of the architecture. The political situation in the country at a specific time is also an important factor. If the country was experiencing a rise, then special importance was given to emphasizing the power and creating magnificent constructions, or embellishing an important existing monument. At all stages of human development, architecture was one of the main embodiments of the sociocultural situation. Creating magnificent architectural structures was and still is the best way to show the economic, political, and cultural strength of states.

We can trace what was more important in particular historical periods, whether it involves emphasizing the strength of the kingdom, presenting the united glory of the church and the monarch's authority, or creating a chamber spiritual space of the church's monastic life. All this is best represented by the scale of architecture and also the semantics of relief images and general decoration which always include important direct or sometimes hidden messages.

If a church was built with the message of the glory of the state, it was done so precisely and honestly that the congregation was invariably filled with a sense of entering a space personifying the closeness between divine

providence and the church's founders (Kumurdo, Oshki, Khakhuli, Ishkhan, Bagrat, Gelati). Even today, when entering a medieval church, the sanctity of the space is perceived in the same way: one experiences the fear of God, with reverence toward the historical monarch, appreciating his strength, wisdom, and divine blessing. This fact is very important. We meet glorified kings not only in the inscriptions but also in the form of relief sculptures or fresco paintings, all with halos. For example, the Oshki Cathedral with a relief Deisis composition with additional figures of David Magistros and Bagrat Eristavt-Eristavi holding models of churches in their hands (Illustration #1)¹. Also in the Kumurdo Cathedral: King Leon III of Abkhazia, the founder of the temple (964c.), and his sister, Queen Gurandukht, are depicted in the pendentives and squinches under the dome (ill. #2)². The fresco painting of the Gelati Cathedral with an image of Davit Agmashenebeli (David IV the Builder) and numerous frescoes of Queen Tamar (Vardzia, Bethania, Kintvisi, Berthubani) are very important in that they, despite their damaged, almost erased state, evoke respect and awe. Surely, their impact would have been even greater in the past. Obviously, in the Middle Ages, the church was one of the most mass means of bringing important issues to the people, religious and secular alike. If in the 10th century we still find mostly a less spectacular representation of images loaded with the symbolic meaning of the divine mystery (secretly, inaccessible to everyone), after the 11th century, the opposite happened: the narrative presentation of everything important. Churches were fully decorated with frescos. Reflecting the full cycle of compositions depicting holidays, it became important for people to know everything, educate them and nurture their faith.³

The general typology of Georgian church architecture was so well-established that it developed mainly at the expense of changing certain structural elements. Still, even with minor variations and strong creative capacities, each time independent architectural monuments were created. The main point was to understand the demand: due to the abundance of the congregation, it was necessary to increase the internal space or it was enough

to create a chamber, idyllic environment. Regardless of whether a church is domed or comes in the form of a basilica, architects were able to create the tectonics of architecture so as to fully represent a harmonious, glorious sociocultural environment, best exemplified by the Otkhta and Parkhali Churches in historical Tao-Klarjeti⁴.

Thus, large cathedrals were built when the state was strong (from the second half of the 10th century), when secular and ecclesiastical authorities together strove to demonstrate triumph. The feeling of real triumph in the creative process was such a powerful source of inspiration that it created the basis for honestly presenting the main idea of Christianity: victory over death, eternal life and glory through the Resurrection of Christ. All this allowed the architect or master stone-carver to work freely. Magnificent triconches and multi-apsidal churches were built (ill. #3). Here, architectural elements are directed towards the space under the dome and pulled together on a vertical axis. The façades are decorated with arches and fully enclosing the doors and windows. With the expression of heaven, the images of birds and animals are attached to the loops of plant ornaments. Masters work with a complete understanding of the idea. Each carving and, of course, a relief image conveys the main semantic meaning. The decorative system of Georgian medieval architecture is concise and diverse, refined, majestic, and, at the same time, simple and less pompous, making up the main characteristics of Georgian culture.⁵

In Georgia, even when a church is part of a cozy monastic complex hidden in a forest massif, signs of the era's sociocultural environment are easy to read, as seen in the Georgian Baroque style churches from Queen Tamar's period (Kvatakhevi, Bethania and others). Blending the nature and virtuosic carving decorations bears witness to a sophisticated, highly artistic level of culture, when it is no longer necessary to use the semantics of ideological messages in a wide way (ill. #4).

Certainly, in the consciousness of the believer of the 21st century, medieval churches represent a kind of supreme measure. Today, church construction is very relevant. Since 2000, priority in terms of church construction

1 ნ. ალადაშვილი, ოშკის ტაძრის, 2006.

2 დ. გუნია, კუმურდოს კათედრალი, 2019.

3 თ. ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის ისტორიიდან, 2007.

4 ვ. ჯობაძე, ქართული მონასტრები ისტორიულ ტაოში, კლარჯეთსა და შავშეთში, 2006.

5 დ.(მ.)გუნია, სადოქტორო დისერტაცია, 2015. გვ.:130-152.

locations is given to a densely built-up urban environment. Interestingly, in the first decade of the 21st century, comparatively more harmonious, chamber-sized churches were built. In the next decade, areas surrounding existing churches were used mainly for the construction of larger churches (ill. #5). Thus, often, we watch old structures absorbed or incorporated by new ones. In fact, due to the placement of churches on each other, free perception of space and harmonious combination with the natural environment and development are violated. All of this disrupts the architectural composition and strongly detracts from the original idea. The frequency of such cases shows us that artistic aesthetics in today's society is dwindling and primary emphasis is shifting to the dimensions of architecture.

When it comes to modern cathedral construction, Tbilisi's large cathedrals deserve special mention: churches dedicated to the Holy Trinity⁶ and the Icon of the Mother of God of Iveria on Mount Makhata⁷ (ill.#6). Their scale is related to the celebration of the 2000th anniversary of the birth of Christ and the 1500th anniversary of the autocephaly of the Georgian Orthodox Church. Their construction sought to deliver a clear message, so their designs were developed accordingly. The cathedrals erected on Mounts Elia and Makhata dominate the environment and create a sense of sacredness, a clear declaration that the Christian religion is still dominant in Georgia. Parishioners gather in these temples, especially on important holidays. For the visitors of the capital, regardless of their creed, it has become a visible landmark. Tourists have a chance to become acquainted with both Georgia's historical cultural heritage and large-scale modern architecture emphasizing, according to tradition, the role of the Church for Georgian society.

Another important contemporary monument is the new Church of St. Nino at the Bodbe Convent, Kakheti (ill.#7)⁸ dominating the unique landscape of Bodbe's vast space. The old church, alongside St. Nino's Chapel, is hidden in the greenery. Besides being an important spiritual center, Bodbe has long been an active tourist location. In the courtyard of the monastery, between lush terraces, the new temple, with its polychrome accents, creates an

attractive environment for visitors. Streams of school excursions and groups of tourists alternate and photo sessions are successful.

As mentioned above, church architecture has embodied the country for centuries. Said churches show that even today historical tradition, to some extent, continues. However, the identity of the new era can be discerned much more clearly in public architecture of secular purpose. New construction technologies allow creative freedom, tasteful or tasteless, though this is also an indicator of the reality of the sociocultural state of the era.

The development of Georgian architecture is divided into stages, each with its characteristics and periods of artistic ups and downs. All these periods indicate the current social development.

From the end of the 20th century, Georgian society, limited by the hardships of the Soviet period, tried to raise its spirituality, holding fast to the great legacy of the Middle Ages. Every newly built church is a compilation of the past. The typological reminiscence of the Svetitskhovli Cathedral is especially frequent. Society avoids things new, it is afraid, and it believes that only what has already become history is valuable.

In the 2020s, it is time for the new century to create new trends. Georgian church architecture should be alive and innovative. Architects, stone-carvers should be given freedom. The Georgian carving repertoire has always been evolving. A virtuoso transformation of the initial motif, the plasticity, flowing compositions of floral or geometric braids were always changing.

The 1990s saw a very important process when a competition for the construction of the Holy Trinity Cathedral was announced and many projects were discussed. Competitions are really necessary, however, and the main criterion of evaluation must be adherence to the general characteristics of the Georgian school of architecture, as well as a clear sign of the new era.

This is the only way for Georgian architecture to develop. Society should perceive its existence in line with the times. At the same time, taking care of cultural heritage should be the priority and attention should be paid to preserving their authentic environment.

6 Architect Archil Mindiashvili. Years of construction: 1996–2004.

7 Architect Omar Napetvaridze. Years of construction: 2012–2017.

8 Architect Temur Beridze. Years of construction: 2009–2019.

REFERENCES:

- ალადაშვილი ნ., ოშკის ტაძრის (Xს-ის II ნახ.), სკულპტურული დეკორი და მისი პროგრამის დამოკიდებულება მონასტრის თანადროულ ვითარებასთან, აკადემია, ტომი 6-7, 2006, გვ. 35-39.
- გუნია დ.(მ.), X საუკუნის შუა ხანების ქართული საფასადო პლასტიკის თავისებურებანი - კუმურდოს ტაძრის მაგალითზე, სადოქტორო დისერტაცია, 2015.
- გუნია დ., კუმურდოს კათედრალი, თბ. 2019.
- თუმანიშვილი დ., საზრისისა და მხატვრული ფორმის მიმართებისთვის შუა საუკუნეების ქართულ ხუროთმოძღვრებაში (მცხეთის ტაძრების მაგალითზე), გზავარედიწზე, წერილები, ნარკვევები, თბ., 2008, გვ. 92-143.
- თუმანიშვილი დ., შუასაუკუნეების ქართული ხუროთმოძღვრების ეროვნული ერთიანობის შესახებ, წერილები, ნარკვევები, თბ., 2001წ. გვ. 73-82.
- მაჩაბელი კ., საერო პორტრეტი ადრეფეოდალურ საქართველოში, ხელოვნება #2, 1991.
- ჯობაძე ვ., ადრეული შუა საუკუნეების ქართული მონასტრები ისტორიულ ტაოში, კლარჯეთსა და შავშეთში, თბ., 2006. გვ. 181-216.
- Аладашвили Н.А., Монументальная скульптура Грузии, Москва, 1977. გვ. 96.
- Khundadze T., Images of Historical Persons in Georgian Architecural Sculpture of the Middle Ages (6th through 11th century), V. Beridze 1st International Symposium of Georgian Culture, Tbilisi, 2009. p. 152-158.



1. ოშკი, დეისუსის კომპოზიციის მძიბორების თანხლებით (Xს.) (ფოტო - დ. ერმაკოვი).
OSHKI, DEISIS COMPOSITION ACCOMPANIED BY DONATORS- (XC.); (PHOTO - D. ERMAKOV)



2. კუმურდოს კათედრალის მძიბორების რელიეფური მანდაკებები (Xს.).
RELIEF SCULPTURES OF THE DONATORS OF KUMURDO CATHEDRAL -(XC.).



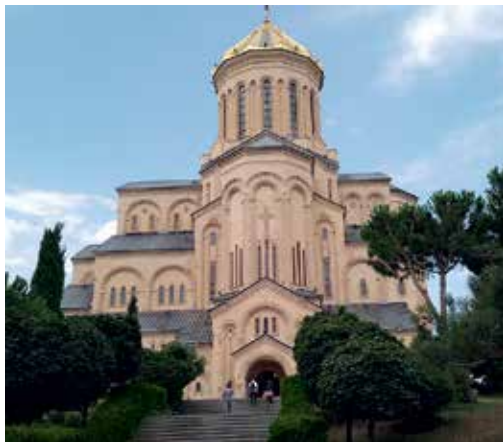
3. ბაგრატის კათედრალი 1003.
KUTAISI, BAGRATI CATHEDRAL - 1003.



4. ბეთანია - XII-XIII სს.
BETHANIA - XII-XIII CENTURIES.

5. თბილისი, წმინდა ნინოს სახელობის და
სულთმოფენობის სახელობის ეკლესიები
(ვაჟა-ფშაველას გამზ. № 51ა.)
TBILISI, SAINT NINO AND PENTECOST CHURCHES
(VAZHA-PHAVELA AVE. NO. 51A)





6. ა) თბილისი, წმინდა სამების საკათედრო ტაძარი - 1996-2004;

ბ) თბილისი, ივერიის ღმრთისმშობლის ხატის სახ. ტაძარი - 2012-2017.

A) TBILISI, HOLY TRINITY CATHEDRAL - 1996-2004;

B) TBILISI, THE CATHEDRAL OF PANAGIA PORTAITISSA OF IBERIA TEMPLE - 2012-2017;



7. ბოდბე, წმინდა ნინოს სახელობის საკათედრო ტაძარი - 2009-2019.

BODBE, SAINT NINO CATHEDRAL - 2009-2019.

ადრე შუა საუკუნეების ქართული ქვაჯვარები - საკრალური სივრცის მარკერები

კიტი მაჩაბელი

საკვანძო სიტყვები: საკრალური სივრცე, ქვაჯვარა, უფლის საფლავის ტაძარი (Anastasis), პალესტინის სიწმინდეები, რელიეფური დეკორი

სტატიაში ჩამოყალიბებულია ქვაჯვარათა ფუნქციის ახლებური ხედვა, წარმოჩენილია მათი მნიშვნელობა საკრალური სივრცის შექმნაში. ქვაჯვარას სვეტი განიხილება, როგორც „სამყაროს სვეტის“ - Axis mundi-ს მოდელი

შუა საუკუნეების ხელოვნების კვლევებში ბოლო დროს განსაკუთრებული ყურადღება ექცევა ხელოვნების ნაწარმოებთა მნიშვნელობას საკრალური სივრცის შექმნაში. საქართველოში, არქიტექტურასთან, რელიკვიებთან და ხატებთან ერთად, კულტურულ-რელიგიური გარემოს შექმნაში მნიშვნელოვანი წვლილი შეჰქონდა ქვაჯვარებს, რომელთა აღმართვის ხანა (მე-6-7 საუკუნეები) ემთხვევა საქართველოში ქრისტიანობის საბოლოო გამარჯვებასა და ფეოდალური საზოგადოების ჩამოყალიბებას.¹

დღეისათვის დადგენილია ქვაჯვარათა მხატვრულ-ისტორიული მნიშვნელობა, განსაზღვრულია მათი ქრონოლოგია, შესწავლილია რელიეფური დეკორის იკონოგრაფია.² ჩემი ამოცანაა, ჩამოვყალიბო ქვაჯვარათა ფუნქციის ახლებური ხედვა, კონკრეტულ საკულტო ძეგლების მაგალითზე წარმოვაჩინო მათი მნიშვნელობა საკრალური სივრცის შექმნაში.

ქვაჯვარათა შექმნის ტრადიცია წარმართულ კერპთა ადგილზე წმ. ნინოს აღმართული პირველი ხის ჯვრიდან მომდინარეობს. ხის მონუმენტური ჯვრები აღმართა თხოთის მთაზე, ბოდბესა და უჯარმაში. დროთა განმავლობაში ხის ჯვრებს ქვის ჯვრები შეენაცვლა. სუმბათ დავითისძე თავის თხზულებაში VII საუკუნის პირველი ნახევრის საქართველოს ისტო-

რიის მნიშვნელოვან მოვლენათა შორის საგანგებოდ აღნიშნავს ქვის ჯვრის აღმართვას („და აღმართა ჯვარი ქვისა“).³ საინტერესოა, რომ მემპტიანე ამ მოვლენას ჰერაკლე კეისარს უკავშირებს, რომელმაც ქართლში ძალაუფლების მოპოვების შემდეგ იბრუნა იქ ქრისტიანობის განმტკიცებაზე (მე-7 საუკუნე, 20-იანი წლები). ბიზანტიაში არ არსებობდა ქვაჯვარების აღმართვის ტრადიცია და კეისარმა ქართლში არსებული პრაქტიკა გამოიყენა. ეს ცნობა ასახავს ქართლში ქვაჯვარათა აღმართვის მყარ ადგილობრივ ტრადიციას.

ქვაჯვარების ოთხწახნაგა სვეტები და კაპიტელები იმკობოდა ქრისტეს, ღმრთისმშობლისა და წმინდანთა რელიეფური „ხატებით“, ძველი და ახალი აღთქმის რელიეფური კომპოზიციებით. ისინი თავის გარშემო წმინდა სივრცეს ქმნიდნენ. შევეცდები, საკრალური სივრცის შექმნა და მისი ინტერპრეტაცია ქვაჯვარათა კონკრეტულ მაგალითზე განვიხილო.

ქართულ ქვაჯვარათა გენეზისის რეკონსტრუირება საკმაოდ რთული და ბევრის მომცველი საკითხია. ქვაჯვარები უკავშირდება წმინდა ნინოს მიერ ახლად მოქცეულ საქართველოში აღმართულ ხის მონუმენტურ ჯვრებს. ქვაჯვარებმა შეითავსეს ასევე გოლგოთის ჯვრის სიმბოლური არსი. ძველი აღთქმის ერ-

1 ჯანაშია, ფეოდალური, 1949, გვ. 125.

2 Мачабели, Каменные, 1998; მაჩაბელი, ადრეული, 2008.

3 ქართლის ცხოვრება, 1955, გვ. 275.

თი მნიშვნელოვანი ფაქტი, საკრალური სივრცის თეორიული ახსნის ძიებისას მოიშველია ცნობილმა მკვლევარმა მირჩა ელიადემ თავის ნაშრომში „Le Sacré et le Profane“⁴, რომელიც ქართულ ქვაჯვარათა აღმართვასთან გარკვეულ ანალოგიას იწვევს. ეს არის ძველ აღთქმაში მოთხრობილი იაკობის სიზმარი-გამოცხადება, რომელშიც მან იხილა დედამიწისა და ზეცის დამაკავშირებელი ანგელოზთა კიბე („კიბენი აღმართებულნი ქვეყანით, რომლისა თავი მიწვდომილ იყო ცად“) და ესმა უფლის ხმა (დაბადება 28, 12). ამ ხილვით შთაგონებულმა იაკობმა ირწმუნა, რომ ეს არის წმინდა ადგილი („არა არს სხვაჲ, გარნა სახლი ღმრთისაჲ და ესე ბჭე ზეცისაჲ“). მან აილო ლოდი, რომელზეც ედო თავი და აღმართა იგი საკურთხეველის მსგავსად და ამ ადგილს „სახლი ღმრთისა“ უწოდა („რომელიც ედგა სასთუნალად და აღმართა იგი ძეგლად... და უწოდა სახელი ადგილსა მას „სახლი ღმრთისა“ (დაბადება 28, 18-19). ზეალმართული ლოდი ადგილის სიწმინდეზე მიუთითებდა, „ბჭე ზეცისაჲ“ კი იყო გზა, რომლითაც ადამიანი სიმბოლურად უკავშირდებოდა ზეციურ სივრცეს. იაკობის ქმედება საკრალური სივრცის შექმნას მოასწავებდა.

ქართულ ქვაჯვარებზე მათი დამკვეთების, ქართველ დიდებულთა რელიგიური პორტრეტებიც გამოისახებოდა. ამით ვოტივურ-მემორიალურ ძეგლს დამატებითი დატვირთვა ეძლეოდა. ქართველი დიდებულის მიერ საკუთარ მამულში ღმრთის სადიდებლად აღმართული ქვაჯვარა იყო ნიშანი, რომელიც ადგილის სიწმინდეს აღნიშნავდა.

ქვაჯვარა თავისი ორიენტაციით აქტიურად მონაწილეობდა საკრალური სივრცის სტრუქტურირებაში. ღია ცის ქვეშ აღმართული ქვაჯვარას ოთხწახნაგა სვეტი ქვეყნის მხარეებზე იყო ორიენტირებული. დედამიწის ოთხ მხარესთან დაკავშირებული ქვასვეტის ოთხწახნაგოვანება უძველესი კოსმოგონიური წარმოდგენებიდან მომდინარეობდა. ამ თვალსაზრისით, ქვაჯვარას სვეტი შეიძლება განვიხილოთ, როგორც „სამყაროს სვეტის“ – Axis mundi-ს მოდელი, რომლის გარშემო საკრალური სივრცე იშლება.⁵ ამგვარად იქმნებოდა თავისებური მიკროკოსმოსი.

ქვაჯვარასთან მისული, აღმოსავლეთისკენ მი-

მართული მლოცველების თვალწინ იშლებოდა სვეტის დასავლეთ წახნაგზე გამოსახული რელიგიური პროგრამის მთავარი თემები: ქრისტეს ამალღება, ღმრთისმშობლის დიდება, ჯვრის თაყვანისცემა. ქვაჯვარას ორიენტაციას შეესაბამებოდა სვეტის დეკორის კარგად გააზრებული სისტემა. სახარების რელიგიური სცენების განლაგება „სულიერი იერარქიის“ კანონს ეფუძნება. ამით ქვაჯვარას მის გარშემო შექმნილ სივრცეში ღვთაებრივი წესრიგი შემოაქვს.

ქვაჯვარების, როგორც საკრალური სივრცის, არქიტექტონიკის შემქმნელთა მნიშვნელობას ადასტურებს ერთი საყურადღებო გარემოება: თავდაპირველ ადგილას შემორჩენილ ქვაჯვარებზე დაკვირვებამ გვიჩვენა, რომ ეკლესიების მახლობლად აღმართულნი, ისინი ყოველთვის ეკლესიის სამხრეთ-დასავლეთ მხარეს არიან განლაგებულნი (კუმურდო, რატევანი, ძველი მუსხი). ამან საშუალება მოგვცა ქართულ ქვაჯვარათა აღმართვის პრაქტიკა დაუკავშიროთ იერუსალიმში უფლის საფლავის ტაძართან (Anastasis) არსებულ ძველ ტრადიციას, რომლის შესახებ პილიგრიმთა ცნობებიდან ვიგებთ.

IV საუკუნეში წმინდა მიწის პილიგრიმი ეგერია თავის დღიურებში, სხვა სიწმინდეთა შორის, იერუსალიმის წმინდა ადგილებს აღწერს. ეგერია ახსენებს ამალღების ტაძართან, ღია ცის ქვეშ აღმართულ „წმიდა ჯვარს“, აზუსტებს მის მდებარეობას და აღწერს, როგორი რიტუალები სრულდებოდა მასთან: იკითხებოდა ლოცვები, ისმოდა საგალობლები და საეკლესიო ჰიმნები.⁶ იგი მოგვითხრობს, თუ როგორ სცემდნენ თაყვანს ძელს ცხოვრებისას საეკლესიო დღესასწაულების დროს. საბოლოო დასკვნებისათვის კიდევ დამატებითი მასალა არის საჭირო, მაგრამ ახლაც შეიძლება გამოვთქვათ ვარაუდი და ქართულ ქვაჯვარათა აღმართვის პრაქტიკა იერუსალიმის წმინდა ადგილებში არსებულ ძველ ქრისტიანულ ტრადიციას დაუკავშიროთ. შესაძლოა, ეკლესიასთან ქვაჯვარას აღმართვისას, მისი მდებარეობა იერუსალიმში უფლის საფლავის ტაძართან არსებული ჯვრის ტოპოგრაფიას იმეორებდა. ქვაჯვარათა ამგვარი განლაგება იერუსალიმის „სივრცული ხატის“ რეპროდუქციად შეიძლება მივიჩნიოთ.

4 Eliade, Le sacré, 1964, გვ. 40.

5 იქვე, გვ. 25.

6 Wilkinson, Egeria's, 1981, გვ. 164-171; Паломничество, 1889; Подвижники Благочестия, 1994, с. 98-199.

დმანისის მე-6 საუკუნის ერთ-ერთი ქვასვეტის კაპიტელზე გამოსახულია ჯვრის თაყვანისცემის უნიკალური რელიეფური კომპოზიცია, სადაც ქვაჯვარას წინაშე მუხლმოყრილი მამაკაცი არის გამოსახული.⁷ სამწუხაროდ, ჩვენ მოკლებულები ვართ წერილობით ცნობებს ქართულ ქვაჯვარებთან დაკავშირებული რელიგიური რიტუალების შესახებ, მაგრამ ეკლესიებთან აღმართული ქვაჯვარების ტოპოგრაფიის გათვალისწინებით, შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ მათთან იერუსალიმურის მსგავსი ღვთისმსახურება სრულდებოდა. ქვასვეტების იკონოგრაფიული პროგრამების კვლევამ, სიუჟეტების შერჩევის პრინციპების შეჯერებამ გვიჩვენა მათი კავშირი ლიტურგიასთან.

ქვაჯვარებთან დაკავშირებით წერილობითი წყაროების არარსებობა გვაიძულებს, მივმართოთ არაპირდაპირ ცნობებს. სერაპიონ ზარზმელის „ცხოვრებაში“ მოთხრობილია, რომ სერაპიონმა, რომელიც ტაძრისთვის შესაფერის ადგილს ეძებდა, ერთი ხილვის შემდეგ კლდეზე საკუთარი ხელით შექმნილი ორი ჯვრი აღმართა („შექმნა ორნი ჯვარნი წმინდანი ხელით თვისითა და კლდესა მას ზედა აღმართნა“) და იქვე აღაშენა მცირე ეკვდერი.⁸ ესე იგი, სერაპიონ ზარზმელის ეპოქაში ეკლესიის აგებამდე აღიმართებოდა ჯვრები, რომელთაც განსაკუთრებულ ძალას მიაწერდნენ.

იერუსალიმის სიწმინდეების მადლის განფენას საქართველოში ქვაჯვარათა რელიეფური დეკორაცია ემსახურებოდა. ქვაჯვარების ოსტატები რელიეფური კომპოზიციების შექმნისას ნიმუშებად იყენებდნენ ქრისტიანობის აღმოსავლური ცენტრებიდან წარმომავალ საღვთისმსახურო ნივთებს - პილიგრიმულ ამბულებს, საცეცხლურებს, ჯვარ-ხატებს, სპილოს ძვლის რელიეფებს, ილუსტრირებულ ხელნაწერებს. ეს ნიმუშები ქართველ მოქანდაკეთა ხელში ადგილობრივი მხატვრული ტრადიციების ზეგავლენით გარკვეულ ტრანსფორმაციას განიცდიდა და ქვაჯვარების

სვეტების წახნაგებზე ქვის ორიგინალურ რელიეფურ ხატებად იქცეოდა. აღსანიშნავია, რომ პალესტინური ამბულების პროგრამები წმინდა მიწის ეკლესიების მოხატულობებთან იყო დაკავშირებული.⁹ ამგვარად, ქვაჯვარათა რელიეფური დეკორაცია წმინდა ისტორიის ვიზუალურ ხატის შექმნას ემსახურებოდა. ქვაჯვარებზე განთავსებული ბიბლიური სცენები მის გარშემო სივრცის სიწმინდეს განაპირობებდა. ქვაჯვარების რელიეფური დეკორის საკულტურული ნარატივი აძლიერებდა ამ საკულტო ძეგლების მნიშვნელობას და საკრალური ლანდშაფტის შექმნას განაპირობებდა.

პალესტინის სიწმინდეებთან მჭიდრო კავშირზე მიუთითებს ქართული ქვაჯვარების დამაგვირგვინებელი ნაწილი - მინიატიურული არქიტექტურული კომპოზიცია, რომელსაც უშუალოდ ეყრდნობა საკულტურული ჯვარი. ეს თაღოვანი კონსტრუქცია ქვაჯვარათა ჯგუფში გვხვდება (ხანდისი, ძველი მუსხი, ბოლნისი, დიდი გომარეთი). ამ თაღოვანი სტრუქტურის მნიშვნელოვანებას ადასტურებს ეძანის ეკლესიის (VI საუკუნე) აღმოსავლეთის ფასადზე ქვაჯვარას საკმაოდ სქემატურ რელიეფზე ზუსტად გადმოცემული არქიტექტურული ნაწილი,¹⁰ რომლის ფორმა ცხადყოფს, რომ ქართველმა მოქანდაკემ ამგვარად იერუსალიმის უფლის საფლავის სიმბოლური სახე აღბეჭდა¹¹ უფლის საფლავის მოდელი ქვაჯვარაზე ახალ კონტექსტში იქნა ჩართული.

ყველაზე სრულად ქვაჯვარას დამაგვირგვინებელი არქიტექტურულ-ორნამენტული კომპოზიცია ძველი მუსხის ქვასვეტის ფრაგმენტზე არის წარმოდგენილი.¹² ქვასვეტი თავდაპირველად ადგილას, წმ. გიორგის პატარა დარბაზული ეკლესიის სამხრეთ-დასავლეთ მხარეს არის შემონახული. ეს გარემოება ზრდის ამ ქვაჯვარას ფრაგმენტის მნიშვნელობას, რადგან იერუსალიმის უფლის საფლავის ტაძართან აღმართული „წმინდა ჯვრის“ ანალოგიური მდებარეობა და ამ ტაძრის მინიატიურული მოდელი მის სტრუქტურაში

7 მაჩაბელი, ქვაჯვარას, 1988, გვ. 63-70.

8 ბასილი ზარზმელი, სერაპიონ, 1987, გვ. 652.

9 Grabar, Les ampoules, 1957, გვ. 50-63.

10 Чубинашвили, Хандиси, 1972.

11 ლიტერატურა იერუსალიმის უფლის საფლავის ტაძრის შესახებ ძალიან ვრცელია,

მოვიყვან მხოლოდ ზოგიერთ მნიშვნელოვან პუბლიკაციას: Krautheimer, Studie, 1969, pg. 115-150; Corbo, Il Santo, 1981; Wilkinson, Egeria's, 1981; Ousterhaut, The Temple, 1990, pg. 44-53.

12 მაჩაბელი, ძველი, 2016, გვ. 45-59.

წმინდა მიწის ძეგლთა ვიზუალიზაციის მკაფიო მაგალითია, რაც თავისთავად გულისხმობს მათი მადლის გადმოსვლას ახალ გარემოში.

იერუსალიმის წმინდა ნაგებობათა ანსამბლი უკვდავყოფილია ხელოვნების არაერთ ნაწარმოებზე, მათ შორისაა მადებას ეკლესიის იატაკის მოზაიკა (VI საუკუნის II ნახევარი), რომელზეც ზუსტად არის გადმოცემული წმინდა მიწის ტოპოგრაფია.¹³ ქრისტეს საფლავის საინტერესო ვერსია არის გამოსახული რაბულას სირიული სახარების (589წ.) მინიატიურაზე.¹⁴ უფლის საფლავის არქიტექტურული ფორმების გასარკვევად განსაკუთრებით საინტერესოა სეფისკვერის ხის შტამპი იერუსალიმიდან (VII-VIII საუკუნეები).¹⁵ ყველაზე მრავალრიცხოვანია უფლის საფლავის გამოსახულებები სირია-პალესტინურ ბრინჯაოს საცეცხლეებზე.¹⁶

ქართულ ქვაკვარებზე შემონახულ უფლის საფლავის ტაძრის მოდელებს, ყველა შემოდასახელებულ ნაწარმოებებთან შედარებით, ერთი უპირატესობა აქვს, ისინი ტაძრის მოცულობით, სივრცობრივ სახეს ქმნიან. არქიტექტურული კომპოზიციის განთავსება ქვასვეტის ოთხ წახნაგზე თავისთავად ქმნის მის მოცულობით, პლასტიკურ ხატს. ამგვარად იქმნება ამ დიდი ქრისტიანული სიწმინდის მინიატიურული მოდელი, რომელიც გარდაქმნის და საკრალურ დატვირთვას ანიჭებს ქვაკვარას გარშემო სივრცეს. ქვაკვარების სტრუქტურაში უფლის საფლავის გამოსახულების ჩართვა წმინდა მიწის თაყვანსაცემი სივრცითი „ხატის“ საქართველოში გადმოტანას გულისხმობდა.

მორწმუნეთათვის პალესტინა, იერუსალიმი და იერუსალიმის ტაძარი სამყაროს სურათს განასახიერებდა.¹⁷ წმინდა მიწის ტოპოგრაფიასთან დაკავშირებული ქვაკვარას ორიენტაცია, რელიეფური დეკორის პროგრამა, უფლის საფლავის მოდელი იერუსალიმის საკრალური სივრცის იმიტაციას ქმნიდა.

საგანგებოდ მინდა შევჩერდე დიდ გომარეთში ერთად თავმოყრილ, სხვადასხვა ადგილიდან შეკ-

რებილ ქვაკვარებზე. ისინი მნიშვნელოვანნი არიან, რადგან მათში მკაფიოდ გამოიკვეთება სხვადასხვა სკულპტურული სახელოსნოს ნახელოები. მაგრამ ამჯერად ჩემი ყურადღება მიიპყრო მორწმუნეთა მიერ ქვაკვარათა ფრაგმენტების ერთად შეკრებისა და მათ გარშემო საკრალური სივრცის შექმნის სურვილმა. ქვაკვარათა შეკრების ადგილს მოსახლეობამ ქვის დაბალი წრიული კედელი შემოავლო. ანალოგიური ვითარებაა სოფ. ბარალეთთან აღმართულ ქვაკვარასთან, რომელსაც ასევე ქვის კედელი აქვს შემოვლებული. ამ ქმედებაში მე ვხედავ მეოცე საუკუნეში საკრალური სივრცის შექმნის უძველესი ტრადიციის გამოძახილს.

საკრალური სივრცის შესაქმნელად არ იყო საკმარისი ქვაკვარა და მისი რელიეფური დეკორი. ჯვრის მიერ მონიშნული სივრცის ფუნქციონირებისათვის აუცილებელი იყო ამ სივრცეში მაცურებელთა/მორწმუნეთა აქტიური ჩართვა. ქვაკვარების რელიეფური დეკორის მთელი სისტემა, ძველი და ახალი აღთქმის თემები, რომლებიც მლოცველთა თვალწინ იშლებოდა, აზიარებდა მათ საღვთო ისტორიის მოვლენებს. ამით ქვაკვარასა და მასთან ლოცვით მოსულ მორწმუნეთა შორის იქმნებოდა წმინდა სივრცე ზეციურ სამყაროსთან ურთიერთობისათვის. წმინდა ისტორიის რელიეფური სცენებით შემკული ქვაკვარას ოთხ-წახნაგა სვეტი თავის გარშემო სივრცის დინამიკურ აღქმას მოითხოვდა.

განხილულმა მასალამ გვიჩვენა, რომ საქართველოში საკრალური სივრცის შექმნა ადგილობრივი ტრადიციის შემოქმედებით ორიგინალურ ისტორიულ-კულტურულ კონტექსტს იძენს. საკრალური სივრცე გამოვიდა არქიტექტურის ჩარჩოებიდან და საკულტო ძეგლი - ქვაკვარა, თავისი რელიეფური დეკორით, წარმოადგება, როგორც დინამიკური საკრალური სივრცის აქტიური შემოქმედი, მისი საყრდენი ღერძი, რომელთანაც საკულტო რიტუალები სრულდებოდა. ქვაკვარა წარმოადგენდა თავისებურ ორიენტირს საკრალური სივრცის აღსაქმნელად.

13 Weitzmann, Age, #523, 1979, p. 584.

14 Ceccheli, The Rabula, Pl. 13a, 1959.

15 Weitzmann, Age, #528, p. 588-589.

16 Elbern, Zur Morphologie, 1972-1974; მახაბელი, ადრექრისტიანული, 2020.

17 Eliade, Le Mythe, 1949, გვ. 35.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ბასილი ზარზმელი, სერაპიონ ზარზმელის ცხოვრება: ქართული მწერლობა, ტ. 1, თბ., 1987.
- მანაბელი კ., ქვაჯვარას გამოსახულება, ძველ ქართულ რელიეფზე: საბჭოთა ხელოვნება, N7, 1988, გვ. 63-70.
- მანაბელი კ., ადრეული შუა საუკუნეების ქართული ქვაჯვარები. თბ., 2008.
- მანაბელი კ., ძველი მუსხის ქვაჯვარას ინტერპრეტაციისათვის: ანალები, ისტორიის, ეთნოლოგიის, რელიგიის შესწავლისა და პოპულარიზაციის სამეცნიერო ცენტრი, N 12, 2016, გვ. 45-59.
- მანაბელი კ., ადრექრისტიანული ლიტურგიკული ნივთები საქართველოში: ბრინჯაოს საცეცხლურები, თბ., 2020.
- ქართლის ცხოვრება, ტ. 1, რედაქტორი ყაუხჩიშვილი ს., თბ., 1955.
- ჯანაშია ს., ფეოდალური რევოლუცია საქართველოში: შრომები, I, თბ., 1949.
- Ceccheli R., Furlani G., Salmi M., The Rabula Gospels, Olten- Lausanne, 1959.
- Corbo V., Il Santo Sepolcro di Jerusalemme, Jerusalemme, 1981.
- Elbern V., Zur Morphologie der bronzenen Weichrauchgefäße aus Palästina: Archivo Español de Arqueologia, vols. 45-47, Madrid, 1972-1974.
- Eliade M., Le Mythe de l'Éternel Retour. Archétypes et repetition. Collection "Les Essais", XXXIV, Paris, Gallimard, 1949.
- Eliade M., Le sacré et le profane, Paris, Gallimard, 1964.
- Grabar A., Les ampoules de Terre Sainte (Monza-Bobbio), Paris, 1957.
- Krautheimer R., Studies in Early Christian Medieval and Renaissance Art, New York, 1969.
- Ousterhaut R., The Temple, the Sepulcre and the Martyrion of the Savior, Gesta, XXIX, I, The International Center of Medieval Art, 1990.
- Weitzmann K., Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century, #523, New York, 1979.
- Wilkinson J., Egeria's Travels to the Holy Land, Warminster, 1981.
- Мачабели Н., Каменные кресты Грузии, Тб., 1998.
- Паломничество по святым местам конца IV века: Палестинский Сборник, VII, вып. 2, С.Пб. 1889.
- Подвижники Благочестия. Письма паломницы IV века, К источнику воды живой, Москва, 1994.
- Чубинашвили Н., Хандиси, Тб., 1972.

EARLY MEDIEVAL GEORGIAN CROSSES AS LANDMARKS OF HOLY GROUNDS

Kitty Machabeli

Keywords: *holy ground, stone cross, Church of the Holy Sepulchre (Anastasis), holy relics of Palestine, relief decoration*

The paper considers the function of early medieval Georgian stone crosses as holy ground. The stone cross is viewed as a model of *axis mundi*.

The importance of artworks in shaping holy grounds has received special attention in recent studies of medieval art. In medieval Georgia, along with architecture, relics and icons, stone crosses made a significant contribution to the creation of a cultural and religious environment. Their emergence (6th-7th cc) coincides with the ultimate triumph of Christianity and formation of the feudal social system in Georgia.¹

The artistic and historical significance of stone crosses, as well as their chronology and votive-memorial function, have already been defined in numerous studies.² This paper will elucidate one more aspect of stone crosses: they are important agents in creating holy ground. In order to illustrate the ways in which the aforementioned artifacts work as landmarks, we will consider a few particular examples.

The tradition of erecting stone crosses at the sites of pagan idols originates in the period of Christianization of the Kingdom of Kartli by St. Nino (330s), who erected a wooden cross near Mtskheta. Monumental wooden crosses were also erected on Mount Tkhoti, in Bodbe and Ujarma.³ Over time wooden crosses were replaced by stone ones. In his chronicle Sumbat Davitisdze, describing important historical events of Georgian history of the first half of the 7th century, specifically points out the erection of a stone cross by Byzantine Emperor Heraclius in Kartli.⁴ Notably, the tradition of erecting stone

crosses was unknown in Byzantium. The emperor adopted the local practice to demonstrate his piety. This account reflects a firm tradition of erecting stone crosses in Kartli in early medieval Georgia. At the same time, the narrative could be a reflection of the recovery of the Cross of Golgotha from Persians by Heraclius.

The four-facet columns and their capitals which were topping with carved crosses, are adorned with relief 'icons' of Christ, the Virgin, saints, as well as with relief compositions of the Old and New Testaments. These cult objects, which were produced in great numbers in diverse workshops, played a significant role in the local religious practice over centuries.

Reconstruction of the genesis of Georgian stone crosses is a complex task. Stone crosses, as mentioned earlier, are linked to monumental wooden crosses erected in newly converted Georgia by St. Nino. On the other hand, they explicitly refer to the Cross of Golgotha. Mircea Eliade, in his seminal work *Le Sacré et le Profane*, explores holy and profane grounds and refers to the Old Testament episode of Jacob's dream.⁵ Jacob had a vision of a ladder reaching the heaven with ascending and descending angels and heard the voice of God (Genesis 28, 12). Inspired by this vision, Jacob believed it was a sacred place. He took the stone that he had put under his head and set it up like an altar and called it the House of God and gate of heaven (Genesis 28, 18-19). The vertical-

1 ჯანაშია, ფეოდალური რევოლუცია, 1949, გვ. 125.

2 Machabeli, Каменные кресты, 1998; მაჩაბელი, ადრეული შუა საუკუნეების, 2008.

3 ქართლის ცხოვრება, 1955, p. 121

4 *Ibid.*, p. 275.

5 Eliade, *Le Sacré*, 1964, p.40.

ly installed stone points to the sacredness of the place, while the gate of heaven symbolically connects men to heaven. In other words, the act described in this episode tells us about creation of a holy ground by Jacob by means of erecting stone. The Old Testament episode could be viewed as a prototype for stone crosses.

It not accidental that the four-faceted columns of stone crosses set up in the open air were oriented to the four cardinal points. The shape of columns reflecting four cardinal directions presumably was linked to ancient cosmogonic beliefs. In this respect, the columns of the stone crosses can be considered as a version of axis mundi,⁶ around which the holy ground unfolds. Therefore, stone crosses served as the kernel of microcosm.

Perfectly conceptualized decoration systems of pillars are arranged in accordance with their orientation. Facing the East, one would see the principal subjects of the relief program depicted on the west face of the pillars, the Ascension of Christ, the Glory of the Virgin, the Veneration of the Cross. The south and north faces are either covered with individual images, supplementary scenes, or ornamental patterns. There are also cases, when the east facet is left plane, without any decoration. Layout of the New Testament compositions, which is based on the spiritual hierarchy elaborated by the Christian tradition, organizes space and establishes divine order in the surrounding area.

The impact of stone crosses in structuring of holy grounds is stressed by their location. The crosses preserved in situ are located south-west of the church (Kumurdo, Ratevi, Dzveli Muskhi). This fact allows to link the practice of setting up Georgian stone crosses to the Cross of Golgotha situated south-west of the Martyrion.

Pilgrims' accounts describe the place and veneration of the Cross of Golgotha. Egeria, a 4th-century pilgrim, describes the ritual performed before the cross accompanied with prayers, psalms and hymns.⁷ She recounts how the True Cross was venerated during the feasts. Although further material is needed for ultimate conclusions, it can be assumed that the erection of stone crosses in Georgia was linked to Jerusalem

and its rites connected to the veneration of the Cross of Golgotha. The location of Georgian monumental crosses presumably copied the sacred topography of Jerusalem and aimed to reproduce a spatial icon of Golgotha and more widely that of the Holy Land.

The capital of the 6th-century stone cross from Dmanisi represents a unique relief composition of the veneration of the Cross, in which a kneeling male figure is depicted in front of a stone cross.⁸ Unfortunately, there are no written records of the rituals performed at stone crosses. However, based on the topography of the crosses placed close to churches, it could be assumed that, services similar to those in Jerusalem were taking place around them.

The lack of written evidences about stone crosses is compensated by sources that implicitly deal with the role of free-standing crosses in religious life of Georgia. *The Life of Serapion Zarzveli* (10th c) tells us that after having a vision, Serapion, who was looking for a proper site to build a church, put up two crosses made by himself from rock and built a small chapel nearby.⁹ The text evidences the practice of erecting crosses before building churches in medieval Georgia, which signified divine presence onsite. This episode indicates on a special role of the cross as a landmark of the site, or sign, which consecrates the territory.

The iconographic subjects of stone cross pillars reveal that pilgrims' flasks and liturgical artifacts made in Palestine, such as cast bronze decorated censers, crosses, reliquaries, as well as illuminated manuscripts, served as models for masters creating relief decorations of Georgian stone crosses. Equally notably, eulogies from the Palestine replicated the monumental programs of the churches of the Holy Land. Thus, through iconographic repertoire stone crosses symbolically reproduced the Holy Sites of Jerusalem and transmitted their grace. The sculptural narrative of the stone cross reliefs enhanced the significance of this religious monuments and participated in the creation of a sacred landscape in situ.

Close ties to Palestinian holy sites are also revealed

6 Ibid, p. 25.

7 Wilkinson, *Egeria's Travels*, 1981, p. 164-171;

8 მანაბელი, ქვაჯვარას გამოსახულება, 1988, გვ. 63-70.

9 ბასილი ზარზველი, სერაპიონ ზარზველის, 1987, გვ. 652. 7-8th or 10th c

by the topmost part of Georgian stone crosses, a miniature architectural composition which the sculptural cross immediately rests on. This arched structure is found on cross pillars (Khandisi, Dzveli Muskhi, Bolnisi, Didi Gomareti). Importance of this arched structure is evidenced by an architectural element accurately designed on a rather schematic representation of the stone cross on the east facade of Edzani Church (6th c).¹⁰ The shape of this arched structure demonstrates that a Georgian sculptor depicted a miniature model of the Holy Sepulcher of Jerusalem.¹¹ The model of the Holy Sepulcher incorporated into stone cross morphology transforms it into a new meaningful cult object.

On the Cross from Dzveli Muskhi, 6th c., the model of the Holy Sepulcher is preserved in more intact form.¹² This cross stands in its original place, south-west of a small single nave church of St. George. This location increases the significance of this fragment, which imitates the place of the Cross of Golgotha, near the Holy Sepulcher in Jerusalem. The model of the Sepulcher on the cross referring to the most venerable site connected with the Sacrifice and the Redemption, brings forth the complex symbolic meaning of such crosses.

The models of the Holy Sepulcher on Georgian stone crosses must be added to a number known artifacts depicting the shrines of the Holy Land. The mosaic floor of Madaba Church (second half of the 6th c) accurately conveys the topography of the Holy Land.¹³ *The Syrian Gospels of Rabbula* (589) represents one of the iconographic versions of the Holy Sepulcher.¹⁴ A wooden stamp for the holy bread from Jerusalem (7th-8th cc) provides important evidence for the identification of the architectural forms of the Holy Sepulcher.¹⁵ Representations of the Holy Sepulcher represented on bronze censers from Palestine are the most numerous.¹⁶

Models of the Holy Sepulcher preserved on stone cross pillars have an exceptional value, since they fea-

ture three-dimensional model, which makes it more real. The location of the crosses alludes on the position of the Golgotha Cross between the rotunda of the Anastasis and church called Martyrium, to the east of it. The stone crosses connected to the Holy Land in a complex way reveal sophisticated visual and conceptual links with it.

It is believed that the Cross of Golgotha marks the center of the earth. The holy city of Jerusalem and its temple are perceived as *imago mundi*¹⁷ (Eliade 42). Broadly speaking, the crosses under discussion bear witness to the importance of religious experience connected to the Holy Land. They demonstrate an attempt of modeling of sacred landscape of Jerusalem. The architectural and visual means used in the crosses serve to evoke religious context connected to the Golgotha.

The stone crosses in Didi Gomareti, gathered from various locations and erected together in modern time, deserve particular attention. Local inhabitants encircled the site with the fragments of pillars with low stone wall. This case must be considered as a reflection of the ancient local tradition of creating a holy ground, with a cross as its focal element.

The four-sided pillars with complex decoration required dynamic movement of the beholders around them. Saints, episodes of sacred history, symbolic representations create a certain space between the pillars and the faithful. The believers move around pillars in a zone sanctified by the relief images depicted on stone cross pillars. The very shape of these three-dimensional cult objects requiring active engagement of believers served as landmarks of holy grounds. These phenomena of early medieval Georgian religious culture, stressing the importance of veneration of cross, could be perceived as potent tool for creation of the holy ground near which religious rituals were performed.

10 Чубинашвили, Хандиси, 1972, ტაბ. 33,2.

11 Krautheimer, *Studie*, 1969, p.115-150; V. Corbo, *Il Santo Sepolcro*, 1981; Wilkinson, *ibid.*; Ousterhaut, *The Temple*, 1990, p. 44-53.

12 მანაბელი, ძველი მუსხის, 2016, გვ. 45-59.

13 Weitzmann, *Age of Spirituality*, 1979, N 523, p. 584.

14 Ceccheli, *The Rabula*, 1959, Pl. 13a.

15 Weitzmann, *ibid.*, n. 528, pp. 588-589.

16 Elbern, *Zur Morphologie*, 1972-1974; მანაბელი, *ადრექრისტიანული*, 2020.

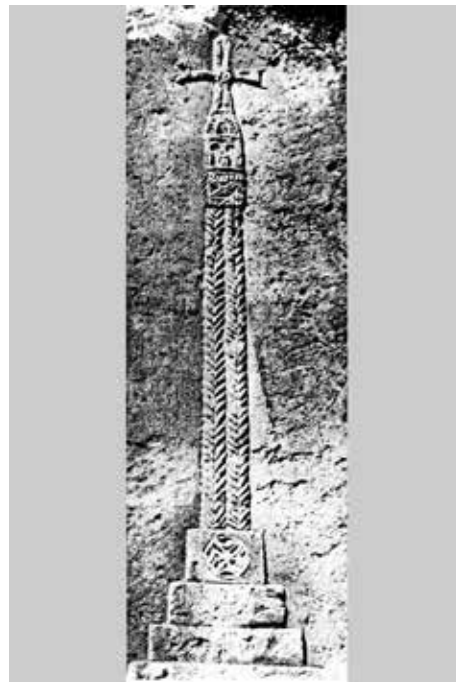
17 Eliade, *Le Mythe*, 1949, p. 35

REFERENCES:

- ბასილი მარზმელი, სერაპიონ მარზმელის ცხოვრება: ქართული მწერლობა, ტ. 1, თბილისი, 1987.
- მანაბელი კ., ქვაჯვარას გამოსახულება ძველ ქართულ რელიეფზე: საბჭოთა ხელოვნება, N7, 1988, გვ. 63-70.
- მანაბელი კ., ადრეული შუა საუკუნეების ქართული ქვაჯვარები. თბილისი, 2008.
- მანაბელი კ., ძველი მუსხის ქვაჯვარას ინტერპრეტაციისათვის: ანალები. ისტორიის, ეთნოლოგიის, რელიგიის შესწავლისა და პოპულარიზაციის სამეცნიერო ცენტრი, N 12, თბილისი, 2016.
- ქართლის ცხოვრება, ტ. 1, რედ. ს. ყაუხჩიშვილი, თბილისი, 1955.
- ჯანაშია ს., ფეოდალური რევოლუცია საქართველოში: შრომები, I, თბილისი, 1949.
- Ceccheli C., Furlani G., Salmi M., The Rabula Gospels, Olten-Lausanne, 1959.
- Corbo V., Il Santo Sepolcro di Jerusa-lemme, Jerusalemme, 1981.
- Elbern V. H., Zur Morphologie der bronzenen Weichrauchgefäße aus Palästina: Archivo Español de Arqueologia, vols. 45-47, Madrid, 1972-1974.
- Eliade M., Le Mythe de l'Éternel Retour. Archétypes et repetition. Collection "Les Essais", XXXIV, Paris, Gallimard, 1949.
- Eliade M., Le sacré et le profane, Paris, Gallimard, 1964.
- Grabar R., Les ampoules de Terre Sainte (Monza-Bobbio), Paris, 1957.
- Krautheimer R., Studies in Early Christian Medievale and Renaissance Art, New York, 1969.
- Ousterhaut R., The Temple, the Sepulcre and the Martyrion of the Savior, Gesta, XXIX, I, The International Center os Medieval Art, 1990.
- Weitzmann K, Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century, New York, 1978.
- Wilkinson J., Egeria`s Travels to the Holy Land, Warminster, 1981.
- Подвижники Благочестия. Письма паломницы IV века, К источнику воды живой, Москва, 1994.
- მახაბელი ზ., Каменные кресты Грузии, Тбилиси, 1998.
- Чубинашвили Н. Г., Хандиси, Тбилиси, 1972.



1. ქვაჯვარა. ნათლიმცემელი. 6th ს.
STONE CROSS. NATHLISMCEMELI. 6th c.



2. ქვაჯვარას რელიეფური
გამოსახულება. ეძანის ეკლესია. 6th ს.
RELIEF IMAGE OF THE STONE CROSS. EDZANI
CHURCH. 6th c.



3. ქვაჯვარას კაპიტელი. დმანისი. 6th-6ს.
CAPITAL OF THE STONE CROSS. DMANISI. 6th c.



4. ბრდაძორის ქვაჯვარას რელიეფური
დეკორის სქემა. 6th ს.
THE SCHEME OF THE RELIEF DECORATION OF THE
STONE CROSS OF BRDADZORI. 6th c.



5. ქვაკვარა. ხანდისი. 6th-6ს.
STONE CROSS. KHANDISI. 6th c.



6. ქვაკვარა. ხანდისი. დეტალი. ყფლის
საფლავის მოდელი.
STONE CROSS. KHANDISI, DETAIL. MODEL
CHURCH OF THE HOLY SEPULCHRE.



7. ქვაკვარა. ძველი მუსხი. 6th-6 ს.
STONE CROSS. DZVELI MUSKHI. 6th c.



8. ქვაკვარაეები. დიდი გომარეთი.
STONE CROSSES. DIDI GOMARETI.

ხელოვნება დასავლეთ ევროპის მოდერნიზმის სოციალურ-კულტურულ სფეროებში

(გერმანია, საფრანგეთი, იტალია)

ქრისტიან ფრაიგანგი

საკვანძო სიტყვები: ავანგარდული ხელოვნება, მოდერნიზმის კრიტიკა, კლასიციზმი, ექსპრესიონიზმი, რომანტიზმი, გოტიკა

მოხსენება ეხება პირველი მსოფლიო ომის შემდეგ ეროვნული იდენტობების შესახებ დისკურსებში ხელოვნებისა და არქიტექტურის გააზრების საკითხს. ამ პერიოდისთვის დამახასიათებელია საზოგადოების ჰოლისტიკური მოდელების შემუშავების მცდელობა. ამ მიდგომის მიხედვით, ერთიანდება საზოგადოება და პიროვნება, სახელმწიფო და მორალი, ხელოვნება და რელიგია. ხელოვნებამ და არქიტექტურამ მიატოვა წინა პერიოდების გაუთავებელი მცდელობები - ისტორიული მოდელების გათვალისწინებით, გაეგრძელებინა ეროვნული და რეგიონული ტრადიციები. ამის ნაცვლად, ყურადღება მიაპყრეს ზეინდივიდუალურ თვისებებს, რომლებიც შეიძლება თანაბრად იქნას გამოყენებული, როგორც სახელმწიფო სტრუქტურებსა და ინდივიდუალურ მორალზე, ისე ხელოვნებაზე. მაგალითად, საფრანგეთში ეს უნდა ყოფილიყო ლოგიკა და სიცხადე, გერმანიაში - ექსპრესიულობა, იტალიაში - ანტიკური სიდიადე. აქედან გამომდინარე, სილამაზის ცნება უნდა მოიცავდეს ცხოვრების ყველა სფეროს. პოლიტიკური ესთეტიზმი თითოეულ შემთხვევაში ნაციონალურად არის განსაზღვრული - განაპირობებს ღრმა კონფლიქტს ხელოვნებასა და არქიტექტურასთან დაკავშირებულ „საერთაშორისო“ შეხედულებებს. სტატია განიხილავს ევროპის ქვეყნებში (გერმანია, საფრანგეთი, იტალია) ამ სოციალურ-კულტურული დისკურსების განსხვავებულ, ნაწილობრივ შემავსებელ გამოვლინებებს.

1918 წელს საქართველოს სახელმწიფო-ებრივი დამოუკიდებლობის აღდგენის შემდეგ, ზოგიერთი ქართველი მხატვარი, მათ შორის დავით კაკაბაძე, სასწავლებლად პარიზში გაემგზავრა (სურ. 1). მაშინ პარიზში ავანგარდული ხელოვნება სულაც არ იყო უკონკურენტო, უპირობო და მყარად ფესვგადგმული მოვლენა. პირიქით, პირველი მსოფლიო ომის მიერ თავსმომხვეულმა ეროვნული იდენტობის ძიებამ დასავლეთ ევროპაში გადამწყვეტი ცვლილებები და პარადიგმის ძვრები გამოიწვია. ამ მხრივ საყოველთაოდაა ცნობილი იტალიაში ანტიკური ხანის ხელოვნებისკენ მეთოდური მიბრუნება (მაგალითად, ჯორჯიო დე კირიკოს შემოქმედება), რომელიც ფაშიზმის მმართველობის

პერიოდში სახელმწიფო დოქტრინად იქცა. პირველი მსოფლიო ომის დროს აქცენტი კლასიციზმზე აშკარად შეიმჩნევა ფრანგულ ხელოვნებაშიც. მოწოდებამ ერთობისა და წესრიგისკენ (rappel à l'ordre) დასაბამი მისცა კუბიზმის ავანგარდული მოდერნიზმის კრიტიკას. ხელოვნება ახლა ეროვნულ საქმეს ემსახურებოდა, რაც მიიღწეოდა, მაგალითად, ნახატებში პატრიოტული სიმბოლიკის ასახვის გზით. არნახული მასშტაბებით იკრებდა ძალას „კლასიკური სულისკვეთება“, რომელიც დიდი ხნის განმავლობაში ითვლებოდა საფრანგეთის იდენტობის საფუძვლად. ორივე ხსენებული ასპექტი კარგად ჩანს პარიზში მცხოვრები ყოფილი ფუტურისტის - ჯინო სევერინის შემოქმედებაში. 1916 წლისთვის მისი ფერწერული ნამუშევრე-

ბი სულ უფრო მკაცრი გეომეტრიულ-კომპოზიციური სქემების ფარგლებში მოექცა. ამავდროულად, სევერინი იხრებოდა მეტაფორული გამოსახულებებისკენ და თავისი პოზიციის განსამტკიცებლად გამოაქვეყნა ტრაქტატი „კუბიზმიდან კლასიციზმამდე“ (Du cubisme au classicisme) (სურ. 2). ამ ნაშრომში ხაზგასმულია გეომეტრიული კომპოზიციის და მისი მარადიული წესრიგის დამცველი ძალის უპირატესობა, ხოლო კუბიზმის ღირებულება კითხვის ქვეშაა დაყენებული, რადგან იგი აღარ ეხმიანება ფრანგული კლასიციზმის სულისკვეთებას. უფრო მეტიც, პარადოქსია, მაგრამ კუბიზმი გაკრიტიკებულია, როგორც გერმანული მოვლენა.¹ კუბიზმიდან კლასიციზმზე ყველაზე თვალშისაცემი გადასვლის მაგალითს წარმოადგენს მაინც პიკასოს ნამუშევრები. მან გარკვეულ ეტაპზე დაიწყო ხატვა ჟან ოგიუსტ დომინიკ ენგრის კლასიკურ სტილში, რის შედეგადაც შემუშავდა კუბიზმის საპირწონე მოდელები (სურ. 3).

მიუხედავად ამისა, აქ არ იგულისხმება ენგრის სტილისტური მეთოდების თუ მოტივების ფორმალისტური გამოყენება. მხატვრული რეორგანიზაციის დისკურსი ითხოვდა არა უბრალოდ იმიტაციას ფორმალური სამყაროს ისეთი მოდელებისა, როგორცაა ენგრის შემოქმედება, არამედ მისი ფერწერული მეთოდის ადაპტაციას. იმიტაციის ნაცვლად, ენგრის მხატვრობა აღებულია მხოლოდ საფუძვლად ზემოწვევით გააზრებული სამუშაო მეთოდისა, რომლის მიზანიცაა აბსოლუტური სრულყოფა და სტილიზაცია.² მხატვრობის ამოცანას წარმოადგენს იდეალური ფორმალური ხარისხის მიღწევა ბუნების ჰარმონიული ქმნილების ზუსტი ასახვის მიზნით, რომელშიც წესრიგი უზრუნველყოფილია ზომების, რიცხვებისა და წონის მეშვეობით. ბუნებისმეტყველებისა და გეომეტრიული სტილიზაციის ამ ნაზავის წყალობით იქმნება სიცოცხლით სავსე და, ამავე დროს, მკაცრ წესრიგს დაქვემდებარებული სურათი. შედეგად, ხშირია მოტივები ნიუს ჟანრის მწოლიარე ქალების გამოსახულებებისა, რომლებიც ხასიათდებიან სისავსით, ცოცხალი, ადამიანური მგრძობელობით, ლამაზი პროპორციებით და მოიაზრებიან, როგორც იდენტო-

ბის ფრანგული კონსტრუქციები. მათ იდეალს წარმოადგენს ფორმისა და შინაარსის უზადო და ცოცხალი ერთობა - esprit Classique - ანუ კლასიკური სულისკვეთება.³

ზემოაღნიშნულის საპირისპირო მოდელი იყო რომანტიზმი - romantisme, რომელიც საუკუნის დასაწყისიდან 1920-იან წლებამდე მიიჩნეოდა შემოქმედებითი გამოხატვის ნეგატიურ ფორმად. მასთან ასოცირებული იყო, პირველ რიგში, აღმოსავლური და გერმანული ხელოვნება. ითვლებოდა, რომ ინდივიდუალისტური, ეფემერული, გადაჭარბებული და მოუთოკავი რომანტიზმი ვერ იქნება კოლექტიური ეროვნული იდენტობის გამომხატველი - პირიქით, მხოლოდ მის წინააღმდეგ მიმართული. პირველი მსოფლიო ომის დროს ყოველივე ეს აისახა შარლ მორასის და სხვათა შემოქმედებაში, რომლებშიც ხობას ასხამენ საბრძოლო აღტყინებას და შემართებას, კათოლიციზმს და ნაციონალიზმს, რომელიც ანეიტრალებს ე.წ. პაციფიზმის, ინტელექტუალიზმის, სოციალიზმისა და ინდივიდუალიზმის რომანტიკულ დეგრადაციას.

უცნაურია, მაგრამ ეს დისკურსები თანხმობაში შეიძლება მოვიდეს ეროვნულ და ეთნიკურ ფსიქოლოგიურ თვითგამორკვევასთან იმ სახით, როგორითაც ისინი განიხილებოდა იმ პერიოდის გერმანიაში. 1910 წლიდან მოყოლებული, ექსპრესიონისტების პერიოდულ გამოცემებში: მაგალითად, „ქარიშხალი“ (Der Sturm) გვხვდება გოტიკური სტილის (განსაკუთრებით კი გოტიკური სტილის საკათედრო ტაძრების) მაქებარი ჰიმნოგრაფიის მსგავსი ტექსტები, რომლებშიც ფორმის ენერგიული და დინამიკური დაშლა წარმოჩენილია, როგორც სამყაროს მეტაფიზიკური გამოხატულების იდეალი.

ვილჰელმ ვორინგერის ნაშრომებმა⁴ გადამწყვეტი როლი შეასრულა გერმანული ექსპრესიონიზმის თეორიის ჩამოყალიბებაში. ავტორი აყალიბებს განსხვავებას პრიმიტიულ ფორმასა - კლასიციზმის და აღმოსავლელ ადამიანს შორის. პრიმიტიული ადამიანისგან განსხვავებით, რომელიც მიმართავს თვითგამოხატვის მისტიკურ-არაცნობიერ ფორმას,

1 SILVER, Esprit, 1989; TROY, Modernism, 1991.

2 BLANC, Du style, 1863; LAPAUZE, Ingres, 1911; GILLET, D'Ingres, 1922.

3 GASQUET, Un peintre, 1920.

4 WORRINGER, Abstraktion, 1909; WORRINGER, Formprobleme, 1911; BUSHART, Geist, 1990.

კლასიციზმის ადამიანს ტვირთად აღარ ადევს მხრებზე კაცისა და გარე სამყაროს არსებითი დუალიზმი - ცხოვრება მშვენიერია, მაგრამ მოკლებულია ჩვეულ დიდებულებას. ინსტინქტსა და ცნობიერებას შორის ბალანსის დამყარებისას ბერძენი აღარ ეძებს ტრანსცენდენტურს ხელოვნებაში და, ნაცვლად ამისა, ცდილობს სამყაროსთვის ანთროპომორფული სახის მიცემას - შედეგად, იგი ქმნის ანტიკურ ხელოვნებას. აღმოსავლელი ადამიანი, მეორე მხრივ, უბრუნდება ინსტინქტს და კარგავს კავშირს სულიერ ცოდნასთან. სამყაროს შიში ისევ იკრებს ძალას, თუმცა ეს არის არა სამყაროს გაცნობის შიში, არამედ გაცნობიდან გამომდინარე შიში. ამის შედეგად მიღებული გონების დაძაბვა ქმნის გამოსყიდვის იდეას, რომელიც კონსტრუქციულია ქრისტიანობისთვის. გარდა ამისა, აღმოსავლური ხელოვნება, პრიმიტიული ხელოვნების მსგავსად, ისწრაფვის არა ბუნების იმიტაციისკენ, არამედ ტრანსცენდენტურ-აბსტრაქტულ ფერებში მისი გადაწყვეტისკენ. ხაზებისა და სიბრტყის ჩარჩოებში მოქცეული აღმოსავლური ხელოვნება შეიცავს აქამდე უცნობ სიღრმესა და იდუმალებას. გოტიკური, როგორც ის აქ არის აღწერილი, არ მიემართება რომელიმე კონკრეტულ ეპოქას. ნაცვლად ამისა, იგი მოიაზრება, როგორც გერმანელი ხალხის ფსიქოლოგიური მახასიათებელი, რომელსაც მუდმივად თან სდევს გონებრივი დაძაბულობის დაუოკებელი შეგრძნება. შესაბამისად, აქ ვერ ნახავთ ჰარმონიულად ორგანულ ხაზებს; აქ იგრძნობა თითქოს გაყინული მოძრაობა, მოძრაობის პათოსი, აღმატებული არსებობა, რომელიც დამოუკიდებელია ჩვეული ყოველდღიური ცხოვრებისგან.

ასე რომ, ამ შემთხვევაში გამოყენებული საკვანძო კონცეფციები და იდეები თვალშისაცემად შეესაბამება ფრანგულ დისკურსებს: კლასიკურ, რომანტიკულ, გერმანულ, აღმოსავლურ გაგებას. რომანტიზმი და ორიენტალიზმი, ერთი მხრივ, გვევლინება დეკადენტურ მოვლენად, რომელიც ძირს უთხრის კლასიციზმის არსებითად უკვდავ იდეალს; მაგრამ, მეორე მხრივ, წარმოადგენს ამ უკანასკნელის აუცილებელ, გამათავისუფლებელ დამარცხებას. ეს პოლარულობა ქმნის ექსპრესიონისტული ხელოვნების თვითშემცნების საფუძველს, როგორც გერმანული

მოდერნიზმის სპეციფიკას. აღმოსავლური თუ გოტიკური ხელოვნების ამგვარი გააზრება ძალას იკრებს ომის პერიოდში და სულ უფრო მძლავრად იმკვიდრებს ადგილს უარყოფის ეროვნულ დისკურსში. ამის მაგალითია კარლ შეფლერის პოპულარული წიგნი „გოტიკური სულისკვეთება“ (Der Geist der Gotik), რომელიც პირველად 1917 წელს დაიბეჭდა.⁵ მისი შეხედულებით, გოტიკის განხილვისას მთავარია არა სტილი, არამედ ფუნდამენტური ფორმის კომპლექსი. ამ შემთხვევაში დაუშვებელია გოტიკური სტილის გარიყვა, რომლის სათავეებიც „გერმანულ ინიციატივაში“ უნდა ვეძებოთ - ნაცვლად ამისა, იგი უნდა დავინახოთ კლასიკურ თუ ბერძნულ სულისკვეთებასთან კონტრასტის ტრილში, როგორც რომანტიკული და სენტიმენტალური ფორმის კომპლექსი. გოტიკური საკათედრო ტაძარი, ისევე როგორც ბუნება, გულისხმობს წესრიგს, თუმცა კი მუდმივი განვითარების პროცესშია და თავშეუკავებელ გზებს ასხივებს. გოტიკური ითვისება მასკულინურ, შემოქმედ და მასტიმულირებელ, გმირული აფექტის და გაზვიადებული სიმბოლიზმის ფორმად. გოტიკური ფორმა იხრება ნების გამოხატვისკენ, გაძლიერებისა და აღძვრისკენ. გოტიკური შენობის თავიდათავია სტრუქტურა, თუმცა სიცოცხლით სავსე და ფორმით ექსპრესიული. მის შექმნაში მონაწილეობს ყველა, ანუ ბოლოქარი ხალხი, რადგან გუთები არასდროს ყოფილან მშვიდნი, აუღელვებელნი და ჰარმონიულნი - პირიქით, მათ წითელ ხაზად გასდევთ პასუხისმგებლობის გრძნობა და არა შიშისგან თავისუფლება და ვნებისაკენ ლტოლვა. ბერძნები, მეორე მხრივ, ყოველთვის ეძებდნენ სიმშვიდეს, კეთილხმოვანებას და ჰარმონიას. მხოლოდ მათთან ექვემდებარება ნებაყოფლობით დანიშნულება და სტრუქტურა გარეგან მშვენიერებას.

ამ გოტიკურ ხედვაში არსებული ხელოვნების მეტაფიზიკური აღზევება ასევე ხსნის იმ მესიანურ როლს, რომელსაც ომის ბოლოსკენ არაერთი გერმანელი შემოქმედი მიიწერდა. „ხელოვნების მშრომელთა საბჭოსა“ თუ „ქალაქის გვირგვინში“ ბრუნო ტაუტი არ იყო ერთადერთი, ვინც ითხოვდა, რომ თემის საქმიანობამ, ისევე როგორც საკათედრო ტაძრის მშენებლობამ, უნდა ჩაანაცვლოს პოლიტიკა, ხოლო ხელოვანმა ხელში უნდა აიღოს ანარქისტულად მოქ-

5 SCHEFFLER, Geist, 1922.

მედი თემის სადავეები. ბაუჰაუსის ფარგლებშიც, რომელიც ვაიმარში 1919 წელს დააარსა „ხელოვნების მშრომელთა საბჭოს“ ერთ-ერთმა წევრმა - ვალტერ გროპიუსმა, მსგავსი შეხედულებები საფუძვლად დაედო შემოქმედთა განათლების მეთოდს. ეს მეთოდი ხაზგასმით ეხმიანებოდა შუასაუკუნოვან საკათედრო ტაძრის მშენებლობაზე ერთობლივი მუშაობის მითს, როგორც ეს ჩანს „ბაუჰაუსის მანიფესტის“ ტექსტსა და გამოსახულებებში, რომელთა თანახმად ხელოვნებისა და ხელოსნების დანიშნულებაა Neuer Bau – „მომავლის შენობის“ შექმნაზე მუშაობა. დოკუმენტზე დართული ქსილოგრაფია ლიონელ გეინინგერის ავტორობით ასახავს გოტიკურ ტაძარს, რომელიც ფორმირდება უხეშად მოკვეთილი სამკუთხა ფიგურებისგან, რაც თითქოს სხივებად იღვრება კოსმოსის ვარსკვლავურ სამყაროში (სურ. 4).⁶

ოტო ბარტნიგის დაუსრულებელი ვარსკვლავის ტაძარი (Sternkirche, 1922), მაგალითად, ასევე იყო ჩაფიქრებული, როგორც ამ ტიპის „ერთიანი ექსპრესიონისტული ხელოვნების ნიმუში“ (Expressionist Gesamtkunstwerk) თავისი ვარსკვლავის ფორმის პირველი სართულის გეგმით, რომელიც ცენტრისკენ უფრო ამაღლებულია. ინტერიერში ცისარტყელასავით შუქ-ჩრდილთან მოთამაშე შვერილებით იქმნება მოციმციმე კამარა (სურ. 5).⁷ ეს განუხორციელებელი დიზაინი მკვეთრ კონტრასტშია იმავე პერიოდის და ჟანრის ფრანგულ ნაგებობასთან - ქალაქ ლა რენსის ეკლესიასთან ნოტრ დამი (Notre-Dame de la Consolation - არქიტექტორი ოგიუსტ პერე, 1922-23 წლები). აქ ბეტონის კონსტრუქციის მასალის სისპეტა-

კე, მკაფიო გეომეტრიული პროპორციები და ერთიანი განათება ჯამში ქმნის იდეალურ კლასიკურ ფორმას (სურ. 6).⁸

დაახლოებით 1920-იანი წლების საფრანგეთსა და გერმანიაში არსებული სოციალკულტურული დისკურსების ამ მოკლე მიმოხილვის დასასრულს გთავაზობთ რამდენიმე შემაჯამებელ კომენტარს: როგორც კლასიკური, ისე რომანტიკული სულისკვეთების თემები მიზნად ისახავდა თანამედროვეობის წიაღში გაუცხოების განცდის გაქრობას. ერთი მხრივ, ისინი ემსახურებოდნენ მხატვრული დიზაინის პრინციპების, როგორც ეროვნული მახასიათებლების, განსაზღვრის ამოცანას. შესაბამისად, თითქოს შესაძლებელი გახდა ისტორიისა და წარმავალი უწყვეტობის უკვდავყოფა წარსულიდან პოტენციურად მარადიული მომავლისკენ. აქ თამაშში შემოდის პატრიოტიზმითა და ნაციონალიზმით გაჟღერებული, ღრმა ჰოლიზმი და ესენციალიზმი, რითაც აიხსნება მწვავე პოლარიზაცია კლასიკურ და რომანტიკულ სულისკვეთებას შორის. მიუხედავად ამისა, ხსენებული ორი კონცეფცია საოცრად ავსებს მეორე მხარეს და წარმოადგენს დამატებით ანტიპოდს. ასე რომ, 1920-იან წლებშიც არ იგრძნობოდა სიმწირე ცალკეული მცდელობებისა, რომლებიც მიზნად ისახავდა სინერჯის ეფექტის შექმნას: მაგალითად, ფრანგული ცხოვრების წესის კულტურისა (savoir vivre) და გერმანული ცნობისმოყვარეობის შეხამების გზით.⁹ თუმცა ისიც აღსანიშნავია, რომ ამ წინაპირობებიდან ევროკავშირის მარცვლები მხოლოდ 1960-იან წლებში ამოიზარდა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Blanc Ch., Du style et de M. Ingres, Gazette des Beaux Arts 14.01.1863, pp. 5-23.
- Bushart M., Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst. Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911-1925, Munich 1990.
- Freigang Ch., Auguste Perret, die Architekturdebatte und die “Konservative Revolution” in Frankreich, 1900- 1930, Berlin and Munich 2003, p. 235-256.
- Frings M., Die Sternkirche von Otto Bartning: Analyse, Visualisierung, Simulation, Weimar 2002.

6 FROMM, Feininger, 2009.

7 FRINGS, Sternkirche, 2002.

8 FREIGANG, Auguste Perret, 2003, pp. 235-256.

9 VOSSLER, Die romanischen Kulturen, 1926; WECHSSLER, Esprit, 1927; GRAUTOFF, Handbuch, 1930.

- Fromm A. (ed.), Feininger und das Bauhaus: Weimar - Dessau - New York, [S.l.] 2009.
- Gasquet J., Un peintre de la volupté : Dominique Ingres, in : L'amour de l'art, 1, 1920, pp. 179-185.
- Gillet L., D'Ingres aux cubistes, in : Revue des Deux Mondes, pér. 07.08.1922, pp. 685-690.
- Grautoff O., Handbuch der Frankreichkunde, 2 parts, Frankfurt on the Main 1930 (Handbücher der Auslandskunde, vol. 4).
- Lapauze H., Ingres. Sa vie & son oeuvre (1780-1867). D'après des documents inédits, Paris 1911.
- Scheffler K., Der Geist der Gotik, Leipzig 1922.
- Silver K., Esprit de corps. The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925, Princeton 1989.
- Troy N., Modernism and the Decorative Arts in France. Art nouveau to Le Corbusier, New Haven and London 1991.
- Vossler K., Die romanischen Kulturen und der deutsche Geist, Munich 1926.
- Wechsler W., Esprit und Geist. Versuch einer Wesenskunde des Deutschen und des Franzosen, Bielefeld and Leipzig 1927.
- Worringer W., Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie, Munich 1909.
- Worringer W., Formprobleme der Gotik, Munich 1911.

ილუსტრაციები გამომყენებელია შემდეგი საიტებიდან:

- 1 David Kakabadze, sailing ships, 1921 (unknown location, © wikiart.org, <https://www.wikiart.org/de/david-kakabadze/sailboats-1921>, public domain)
- 2 Gino Severini, proportion studies, 1921 (after : Du cubisme au classicisme : esthétique du compas et du nombre, Paris 1921)
- 3 Pablo Picasso, Portrait of Olga Koklova in the arm chair, 1918 (© Succession Picasso, photo: Mathieu Rabeau/Etablissement public de la Réunion des musées nationaux et du Grand Palais des Champs-Élysées)
- 4 Lyonel Feiniger, Cathedral, cover of the Bauhaus manifesto, woodcut, 1919 (@ Bauhaus Kooperation)
- 5 Adolf Bartning, plaster model of the „star church“, 1922, interior (© Institut für Kunst- und Bildgeschichte, Kunstgeschichte Humboldt-Universität Berlin, ancient photographic archives)
- 6 Le Raincy, Notre-Dame de la Consolation, A. & G. Perret, 1922-23, interior (© wikicommons, author : PMRMaeyaert)

ART IN THE SOCIO-CULTURAL SPHERES OF WESTERN EUROPEAN MODERNISM

(Germany, France, Italy)

Christian Freigang

Keywords: avant-garde art, criticism of modernism, classicism, expressionism, romanticism, Gothic

The article deals with the position of art and architecture in the discourses about national identities after the First World War. Characteristic is the effort to design holistic models of society in which community and individual, state and morality, art and religion can be united. In this way, art and architecture abandoned the previous endless attempts to continue national and regional traditions through pictorial references to historical models. Instead, supra-individual qualities are now invoked that can be equally applied to the structures of the state, individual morality, and art. In France these are supposed to be logic and clarity, in Germany expressivity, in Italy antique greatness. From these, concepts of beauty are derived that are supposed to encompass all areas of life: a political aestheticism that is nationally determined in each case, and which explains the profound conflicts with decidedly “international” views of art and architecture. The contribution examines the different, partly complementary, manifestations of these socio-cultural discourses in the countries mentioned.

When in 1918, after the establishment of the independent state of Georgia, some artists like David Kakabadze were sent to Paris for studying, they did not experience there an unchallenged, securely established avant-garde art. (Fig. 1) On the contrary, the national identity determination forced by the First World War had led to decisive changes and paradigm shifts in Western Europe. Well known is the programmatic turn back to antiquity in Italy—for example in the work of Giorgio de Chirico—which was to become a state doctrine under fascism. In the field of French art, too, a swing to Classicism became unmistakable during the First World War. The call for unity and order, the “*rappel à l’ordre*”, gave rise to a comprehensive critique of Cubist avant-garde modernism. Art now had to serve the national cause. This was done, for example, by incorporating patriotic signals into the paintings. Above all, the “classical spirit” that had long been invoked as the essential identity of France gained imperative force. Both aspects can be traced very well in the work of Gino Severini, the former Futurist painter who lived in Paris. Around 1916, his cubist-like paintings

dealt with themes of war; in the following years, the pictorial compositions appear increasingly inscribed in strict geometric compositional schemes. At the same time, the painter began to paint figuratively, and to fortify this he wrote the tract “*Du cubisme au classicisme*” (*From Cubism to Classicism*). (Fig. 2) Here, above all, the eternally ordering power of geometric construction is praised. Cubism was in question, because in its dissolution of form it did no longer correspond to the alleged Classical French spirit. Even more, Cubism could paradoxically be defamed as German.¹ The most conspicuous, though not permanent, shift from Cubism to Classicism can be seen in the work of Picasso, who at one point began to paint in the classicist manner of Jean Auguste Dominique Ingres and thus developed counter-models to Cubism. (Fig. 3)

However, this is not a formalist recourse to stylistic devices or motifs of Ingres. The discourse on artistic reorganization demanded precisely not the mere imitation of the formal world of models such as Ingres, but rather the adoption of his pictorial method. Ingres appears here as an example of a carefully conceived working method that

¹ SILVER, *Esprit de corps*, 1989; TROY, *Modernism*, 1991.

aimed at absolute perfection and stylization, not mere imitation.² The task of painting was rather to achieve a perfect formal quality which gave the true image of the harmonious creation of nature ordered according to measure, number and weight. The synthesis of nature study on the one hand and geometric stylization on the other evokes liveliness and order at the same time. The omnipresent motifs of female nudes in reclining poses thus form images of fullness of life, humanity, sensuality, and beautiful proportions. They are to be seen as French constructions of identity, whose ideal is a perfect and yet vivid unity of form and content, the "esprit classique" (classical spirit)³

The counter-model to this was "romantisme", which from the beginning of the century until the entire twenties represented the negative form of artistic expression. Above all, the art of the Orient or Germany was associated with it. Individualistic, vain, ephemeral, immoderate and exuberant, romanticism can in no way represent national collectives, but can only be directed against them. In the period around World War I, this was expressed in numerous contributions by Charles Maurras and many others: War enthusiasm, activism, catholicism, nationalism are praised here as polar solutions to the alleged romantic decadence of pacifism, intellectualism, socialism, and individualism.

Strangely enough, these discourses can be brought into line with national and ethnic psychological self-determinations, as they were discussed in Germany at the same time. Here, however, it is often an invocation of the Middle Ages that is juxtaposed with the ideal of Classicism. In expressionist organs such as the journal "Der Sturm" (*The Storm*), hymn-like invocations of the Gothic, especially the gothic cathedral, have appeared since about 1910, in which an energetic and dynamic dissolution of form is presented as the ideal of a metaphysical representation of the world.

Decisive for this theory of German Expressionism were above all the writings of Wilhelm Worringer.⁴ He distinguishes a primitive from a Classical and an Oriental man. In contrast to the mystical-unconsciously expressing Primitive man, the Classical man is no longer suffer-

ing from the former fundamental duality of man and the outside world; life becomes more beautiful, but loses its grandeur. In the balance between instinct and understanding, the Greek man is no longer aiming to transcendentalism in art, but instead pursues the anthropomorphizing of the world, and in this respect has created the ancient Classical art. The Oriental man, on the other hand, returns again to instinct and loses the connection with the spiritual knowledge. Again, fear of the world sets in, but not as fear of the recognition of the universe, but thanks to its recognition. The resulting mental tension develops the idea of redemption, which is constitutive for Christianity. Also, Oriental art strives, like already the primitive, not after nature imitation, but after transcendental-abstract coloring. Bound to line and surface, this oriental art contains an unknown depth and mysticism. The Gothic, which is described here, does not refer to a particular epoch, but is meant as a psychological characteristic of the Germanic people, characterized by the basic feeling of a mental tension, which never comes to rest. Therefore, there is no harmonious organic line here, but one feels in agitating stupor, in restless pathos, a higher life, which is independent of natural everyday life.

Thus, in a striking way, key concepts and topoi are applied here that are comparable to those of the French discourses: classical, romantic, Germanic, Oriental—but they are each activated differently. Romanticism or Orientalism appear on the one hand as a decadent undermining of a basically eternal classical ideal, and on the other hand as its necessary, emancipatory overcoming. These polarities form one of the foundations for the self-understanding of expressionist art as specifically German modernism. This understanding of the Oriental or Gothic is reinforced in the course of the war and increasingly enters into national discourses of dismissal. An example of this is Karl Scheffler's widely read book "Der Geist der Gotik" (*The Spirit of Gothic*) first published in 1917.⁵ The question of Gothic is not about styles, but about fundamental form complexes, and here the Gothic style, which goes back to "Germanic initiative", is not to be ostracized, but is to be contrasted with the classical or greek spirit as a romantic and sen-

2 BLANC, *Du style*, 1863; LAPAUZE, *Ingres*, 1911 ; GILLET, *D'Ingres*, 1922.

3 GASQUET, *Un peintre*, 1920.

4 WORRINGER, *Abstraktion*, 1909; WORRINGER, *Formprobleme*, 1911; BUSHART, *Geist*, 1990.

5 SCHEFFLER, *Geist*, 1922.

timental form complex. The Gothic cathedral, like nature, also contains order, but remains in eternal development and orgiastic exuberance. Gothic is considered the masculine, procreative and stimulating form, the form of heroic affect and the exaggeration into the symbolic. Gothic form wanted to express will, to increase and motivate it. The basis of every building was the construction, but it is full of life and expressive form. Everyone had a part in it, it was a people always pressing, because Gothic men were never serene, calm and harmonious, but tormented by a sense of responsibility, not free of fear and a will full of passions. The Greek peoples, on the other hand, sought reassurance, euphony and harmony. Purpose and construction only here are willingly submitted to the beautiful appearance.

The metaphysical exaltation of art effective in this Gothic view also makes understandable the messianic role that numerous German artists assumed toward the end of the war. In the "Working Council for Art" or in the "City Crown", not only Bruno Taut demanded that a communal activity along the lines of cathedral building should take the place of politics, that the artist should take over the leadership of an anarchistically functioning community. The "Bauhaus", founded in Weimar in 1919 by one of the members of the "Working Council for Art", Walter Gropius, also translated such positions into a holistic training of artists that was emphatically related to the myth of working together on the medieval cathedral, as can be seen in the text and images of the "Bauhaus Manifesto": Artists and craftsmen were to work on the "Neuer Bau", the building of the future. The accompanying woodcut by Lyonel Feininger depicts a Gothic church crystallizing, as it were, out of energetically cut triangular shapes, which seems to emanate again in the starry universe of the cosmos.⁶ (Fig. 4)

The unrealized "Sternkirche" (Star Church, 1922) by Otto Bartning, for example, was also intended to be a building of this kind of Expressionist Gesamtkunstwerk, with its star-shaped ground plan staggering upward toward the center. Inside, countless iridescent jags of light and shadow would have created a flickering vault.⁷ (Fig. 5) The unrealized design contrasts very clearly with a French building comparable in time and genre, the parish church of Notre-Dame de la Consolation in Le Raincy by Auguste Perret (1922-23). (Fig. 6) Here, material pureness of the concrete structure, clear geometric proportions and uniform illumination combine to create a perfect classical form.⁸

To conclude this sketch of socio-cultural discourses in France and Germany in the period around 1920, some basic remarks: The topics of classical and of romantic spirit each tried to heal the fundamental experience of alienation within modernity. On the one hand, they aimed at defining artistic design principles as national characters; thus, it seemed possible to perpetuate history and temporal continuity from the past into a tendentially eternal future. In the patriotically and nationalistically heated discourses, profound holism and essentialism were at work: art was the comprehensive and highest expression of a national collective. This explains the sharpness of polarization between classical and romantic spirit. However, the complementarity of the two concepts is also striking, representing, as it were, complementary antipodes. And so, even in the twenties, there was no lack of isolated attempts to gain synergetic effects from this, for example, to constructively combine French life culture ("savoir vivre") and German inquisitiveness.⁹ However, it would take until the 1960s for the seeds of the European Union to grow out of such preconditions.

REFERENCES:

- Blanc Ch., Du style et de M. Ingres, *Gazette des Beaux Arts* 14.01.1863, pp. 5-23.
- Bushart M., *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst. Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911-1925*, Munich 1990.

6 FROMM, Feininger, 2009.

7 FRINGS, Sternkirche, 2002.

8 FREIGANG, Auguste Perret, 2003, p. 235-256.

9 VOSSLER, Die romanischen Kulturen, 1926; WECHSSLER, *Esprit*, 1927; GRAUTOFF, *Handbuch*, 1930.

- Freigang Ch., Auguste Perret, die Architekturdebatte und die “Konservative Revolution” in Frankreich, 1900– 1930, Berlin and Munich 2003, p. 235–256.
- Frings M., Die Sternkirche von Otto Bartning: Analyse, Visualisierung, Simulation, Weimar 2002.
- Fromm A. (ed.), Feininger und das Bauhaus: Weimar - Dessau - New York, [S.l.] 2009.
- Gasquet J., Un peintre de la volupté : Dominique Ingres, in : L’amour de l’art, 1, 1920, pp. 179–185.
- Gillet L., D’Ingres aux cubistes, in : Revue des Deux Mondes, pér. 07.08.1922, pp. 685–690.
- Grautoff O., Handbuch der Frankreichkunde, 2 parts, Frankfurt on the Main 1930 (Handbücher der Auslandskunde, vol. 4).
- Lapauze H., Ingres. Sa vie & son oeuvre (1780–1867). D’après des documents inédits, Paris 1911.
- Scheffler K., Der Geist der Gotik, Leipzig 1922.
- Silver K., Esprit de corps. The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914–1925, Princeton 1989.
- Troy N., Modernism and the Decorative Arts in France. Art nouveau to Le Corbusier, New Haven and London 1991.
- Vossler K., Die romanischen Kulturen und der deutsche Geist, Munich 1926.
- Wechßler W., Esprit und Geist. Versuch einer Wesenskunde des Deutschen und des Franzosen, Bielefeld and Leipzig 1927.
- Worringer W., Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie, Munich 1909.
- Worringer W., Formprobleme der Gotik, Munich 1911.

ILLUSTRATIONS ARE USED FROM THE FOLLOWING WEBSITES:

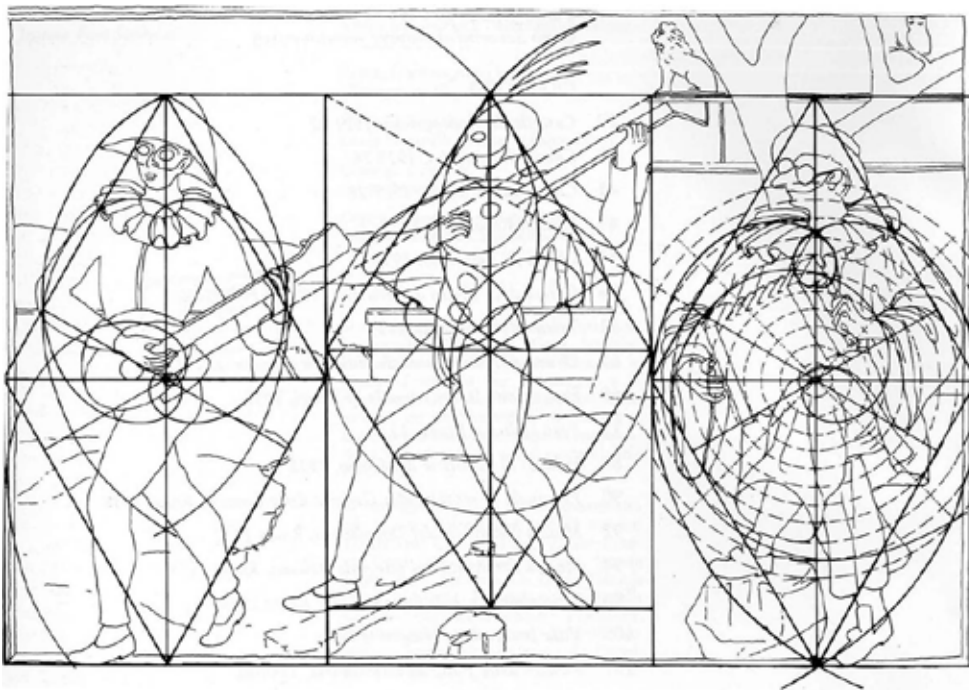
- David Kakabadze, sailing ships, 1921 (unknown location, © wikiart.org, <https://www.wikiart.org/de/david-kakabadze/sailboats-1921>, public domain)
- Gino Severini, proportion studies, 1921 (after : Du cubisme au classicisme: esthétique du compas et du nombre, Paris 1921)
- Pablo Picasso, Portrait of Olga Koklova in the arm chair, 1918 (© Succession Picasso, photo: Mathieu Rabeau/ Etablissement public de la Réunion des musées nationaux et du Grand Palais des Champs-Élysées)
- Lyonel Feiniger, Cathedral, cover of the Bauhaus manifesto, woodcut, 1919 (@ Bauhaus Kooperation)
- Adolf Bartning, plaster model of the “star church”, 1922, interior (© Institut für Kunst- und Bildgeschichte, Kunstgeschichte Humboldt-Universität Berlin, ancient photographic archives)
- Le Raincy, Notre-Dame de la Consolation, A. & G. Perret, 1922–23, interior (© wikicommons, author : PMRMaey-aert)



1. დავით კაკაბაძე. ნაწიბი. 1921.
DAVID KAKABADZE, SAILBOATS, 1921.



3. პაბლო პიკასო.
ოლგა ხოხლოვას პორტრეტი სავარძელში. 1918.
PABLO PICASSO, PORTRAIT OF OLGA KOKLOVA
IN THE ARM CHAIR, 1918.



2. ჰინო სევერინი.
პროპორციული
კვლევები. 1921.
GINO SEVERINI,
PROPORTION STUDIES, 1921.



4. ლიონელ ფეინიგერი. საკათედრო ტაძარი. ბაუჰაუსის მანიფესტის ყდა. 1919.
LYONEL FEINIGER, CATHEDRAL, COVER OF THE BAUHAUS MANIFESTO, WOODCUT, 1919.



5. ადოლფ ბარტნინგი. „ვარსკვლავური ეკლესიის“ თაბაშირის მოდელი. 1922. ინტერიერი.
ADOLF BARTNING, PLASTER MODEL OF THE „STAR CHURCH“, 1922, INTERIOR.



6. ლა რენსის ეკლესია ნოტრ-დამი. არქიტექტორი ოგიუსტ პერე. 1922-23, ინტერიერი.
LE RAINCY, NOTRE-DAME DE LA CONSOLATION, A. & G. PERRET, 1922-23, INTERIOR.

საგამოფენო პროექტი „თავისუფლების სასრულობა“ (ბერლინი, 1990), როგორც ანთროპოლოგიის კონტექსტის კურატორული კვლევის მაგალითი

ეკატერინა კენიგსბერგი

საკვანძო სიტყვები: თავისუფლების სასრულობა, ბერლინი, კურატორი, ხელოვანი, ბერლინის კედელი, ობიექტზე (ადგილი) მორგებული ხელოვნება, ინსტალაცია

ამ სტატიაში განხილულია საგამოფენო პროექტი „თავისუფლების სასრულობა“, რომელიც გაიმართა აღმოსავლეთ და დასავლეთ ბერლინის საჯარო სივრცეებში 1990 წელს, მალევე ბერლინის კედლის დაცემიდან.

XX საუკუნის მიწურულსა და XXI საუკუნის დასაწყისში კურატორული კვლევა იქცა წამყვან სტრატეგიად კურატორის საქმიანობაში. კურატორული კვლევის ყველაზე მნიშვნელოვანი სფეროებია: აწმყოს რეალური ფილოსოფიური, გეოპოლიტიკური, ეკოლოგიური, სოციალური, გენდერული და სხვა კონტექსტები.

ამჟამინდელი კონტექსტების კურატორული კვლევის შესანიშნავი მაგალითი - საგამოფენო პროექტი „თავისუფლების სასრულობა“ გაიმართა აღმოსავლეთ და დასავლეთ ბერლინის საჯარო სივრცეებში 1990 წლის 1 სექტემბრიდან 7 ოქტომბრამდე. პროექტში მონაწილეობდნენ: კრისტინ ბოლტანსკი, ჰანს ჰააკე, ჯოვანი ანსელმო, რებეკა ჰორნი, ილია კაბაკოვი, იანის კუნელი, ვია ლევანდოვსკი, მარიო მერსი, რაფაელ რაინსბერგი, კშიშტოფ ვოდიჩკო და ბარბარა ბლუმი. პროექტის იდეა გაჩნდა 1986 წელს და მისი ავტორები არიან მხატვრები - რებეკა ჰორნი და იანის კუნელი და დრამატურგი ჰაინერ მიულერი. პროექტის იდეა იყო: ხელოვნებას ძალუძს საერთო ენის გამონახვა და აღმოსავლეთსა და დასავლეთს შორის არსებული მსგავსებებისა და განსხვავებების წარმოჩენა. თუმცა იდეის ხორცშესხმა შესაძლებელი გახდა მხოლოდ 1989 წლის ნოემბერში, ბერლინის კედლის

დანგრევის შემდეგ, როცა მთავის განმავლობაში კურატორებმა ვოლფ ჰერცოგენრატმა (გფრ) და კრისტოფ ტანერტმა (გდრ), იოჰანეს სარტორიუსთან (გერმანიის აკადემიური გაცვლის სამსახური, გფრ) თანამშრომლობით, განახორციელეს ეს პროექტი.

გერმანელი ხელოვნებათმცოდნისა და კურატორის - მარიუს ბაბიასის თანახმად, გამოფენის სახელწოდება „ისევე მერყევი, ბუნდოვანი და ურთიერთსაწინააღმდეგოა, როგორც თავად ხელოვნება და მისი შექმნის პირობები. ამ თვალსაზრისით, მასში ზუსტად არის ასახული თანამედროვე ხელოვნების პოლიტიკური მერყეობა, თუმცა ასევეა წარმოჩენილი გერმანია - გერმანიის გაერთიანებამდე და შემდეგ არსებული ზოგადი პოლიტიკური მერყეობაც“¹ გამოფენის ორგანიზების რთული პროცესის შესახებ საუბრისას ჰაინერ მიულერი აღნიშნავს: „ველოსიპედის გადაქცევა მოძრავ თვითმფრინავად - აი, რას ვაკეთებთ ჩვენ“² ეს არის ციტატა მისივე პიესიდან.

მონაწილე ხელოვანებს დაევაღათ ორ-ორი ნამუშევრის შექმნა ბერლინის კედლის მიდამოებში: ერთი აღმოსავლეთ და მეორე დასავლეთ ბერლინში. აღსანიშნავია, რომ ბერლინის სენატმა წამოაყენა თავისი პირობები: კურატორებს გამოფენაში მონაწილეობის მისაღებად უნდა მიეწვიათ მხატვრები როგორც

1 Babias, Die Endlichkeit, 1990.

2 Es war eine Ausnahmesituation.

აღმოსავლეთ ევროპის, ისე დასავლეთის მოკავშირე ქვეყნებიდან, ასევე თითო შემოქმედი აღმოსავლეთ და დასავლეთ ბერლინიდან.

თავისი ინსტალაციისთვის კრისტიან ბოლტანსკიმ აირჩია ყოფილი ებრაული უბნის ერთ-ერთი მყუდრო ქუჩა აღმოსავლეთ ბერლინში, კერძოდ კი 1945 წელს დაბომბვის შედეგად განადგურებული, ყვითელი ქვით ნაშენები საცხოვრებელი კორპუსი მისამართზე: Große Hamburgerstraße 15/16, რომელიც აშენდა 1911 წელს და გადაჰყურებდა ბაღს. კრისტიან ბოლტანსკიმ და მისმა თანამემწეებმა ჩაატარეს კვლევა, რისთვისაც გამოიყენეს მისამართების სიები და საარქივო მასალები და დაადგინეს შენობის მაცხოვრებელთა ვინაობა, სამუშაო ადგილები და ოჯახის წევრთა სახელები. ქრონოლოგიურად კვლევა მოიცავდა 1930-1945 წლებს.

კრისტიან ბოლტანსკიმ გადაიღო მოძიებული დოკუმენტების ფოტოსურათები, დაურთო მათ ებრაელების უბნისა და მიმდებარე ტერიტორიის რუკები, მოათავსა ისინი 10 ვიტრინაში და განალაგა ორ რიგად მიტოვებულ ტერიტორიაზე Lehrter Bahnhof მუნიციპალური რკინიგზის სადგურთან (ამჟამად ჰამბურგის სადგურის თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმის მიმდებარე ტერიტორია), დასავლეთ ბერლინის ერთ-ერთ საჯარო სივრცეში. ასე შეიქმნა ინსტალაცია „მუზეუმი“.

გარდა ამისა, კრისტიან ბოლტანსკიმ შექმნა ინსტალაცია „დაკარგული სახლი“ სახანძრო კიბეზე Große Hamburgerstraße-ზე მდებარე ორ შენობას შორის, ანუ იქ, სადაც ოდესღაც მდებარეობდა სახლი #15/16. ლითონის 23 თეთრ მემორიალურ დაფაზე, რომლებიც შავი სამგლოვიარო არშიით იყო შემკული, გაკეთდა წარწერები შავი ასოებით: პატარა ასოებით მოცემული მაცხოვრებლის მიერ შენობაში გატარებული წლები, შემდეგ დიდი მუქი ასოებით მისი სახელი და გვარი და ისევე პატარა ასოებით მისი სამუშაო ადგილი/პროფესია. ყველა

მონაცემი ავთენტური იყო და აღადგინეს შენობის შემორჩენილი აღრიცხვის ჟურნალის მიხედვით. ეს დაფები, რომლებიც მოგვაგონებს სამგლოვიარო განცხადებებს გაზეთებიდან, განთავსებულია სახლის კედლებზე იმ ბინების დონეზე, სადაც მოცემული პირები ოდესღაც ცხოვრობდნენ. მსხვერპლთა მოგო-

ნება, რომელიც ამ შემთხვევაში პერსონალიზებულია ხელოვანის მიერ, ასევე მიუთითებს კოლექტიურ, ანონიმურ მეხსიერებაზე, რომელიც გულისხმობს, რომ ნაციზმის მსხვერპლთა სტატისტიკა ანონიმურია: ზუსტი რიცხვი ცნობილია, მაგრამ ყველას სახელი არა.

კშიშტოფ ვოდიჩკოს ორნაწილიანი პროექტი მოიცავს ორ პარალელურ პროექციას. პირველი მოეწყო აღმოსავლეთ ბერლინში, ლენინის სახელობის მოედნის შუაგულში, საბჭოთა ბელადის მონუმენტის ზედაპირზე. ხელოვანის ძალისხმევით საბჭოთა სისტემის ყველაზე ცნობილი ფიგურა წარმოდგა ჩვეულებრივი პოლონელი ტურისტის სახით, რომელიც ავსებს ურიკას უბნის მაღაზიაში ნაყიდი საყოფაცხოვრებო ნივთებით. „მონუმენტის ამ ინტერპრეტაციაში ვოდიჩკომ საბჭოთა ძლევამოსილების საკულტო ფიგურის ამსახველი მონუმენტური ჰეროიკული პათოსი ჩაანაცვლა ანტიგმირით, რომელიც წარსულში მიუღებელი იყო, დღეს კი უხერხულობას იწვევს, და ყოველივე ეს ხელახლა მოპოვებული თავისუფლებით და ყოფილი აღმოსავლეთ ბლოკის ქვეყნების საზღვრების გახსნით გამოწვეული ეიფორიის პირობებში. ძეგლის სიმბოლიზმის „მიტაცების“ ამ მცდელობის ეპილოგი დაიწერა ერთი წლის შემდეგ, როცა ცხარე საჯარო დებატების შედეგად იგი ჩამოხსნეს და გაანადგურეს.³ დასავლეთ ბერლინში კი ღამე, Potsdamer Platz-ზე ერთ-ერთი შემორჩენილი საოფისე შენობის სახანძრო კედელზე არწივის პროექცია განთავსდა. ამ გზით კშიშტოფ ვოდიჩკომ გააკრიტიკა Daimler-Benz Group-ის უზარმაზარი საოფისე შენობების პროექტი იმ ტერიტორიაზე, რომელიც ქალაქს ოდესღაც ორ ნაწილად ყოფდა.

ილია კაბაკოვის ტოტალური ინსტალაცია „შიშის ორი მოგონება“ განთავსდა ევრეთწოდებულ „სიკვდილის დერეფანში“, წარსულში ნეიტრალურ სასაზღვრო სივრცეში. Potsdamer Platz-ის უბანში ხელოვანმა ააგო ორი ვიწრო დერეფანი. ამ დერეფნებში, რომლებიც პარალელურად მიუყვებოდა ახლახან დანგრეულ ბერლინის კედელს, დამთვალეირებლის თვალების სიმალეზე გაჭიმულ თოკებზე განთავსდა კედლის მიდამოებში ნაპოვნი საგნები: დაჭმუჭნილი სიგარეტის კოლოფები, გაზიანი სასმელების ქილები, შოკოლადის კილიტა, ლურსმნები და შესაფუთი

3 Wodiczko, Lenin, 2023.

მასალების ნარჩენები. ამ საგნებს ხელოვანმა დაურთო პატარა ტექსტები გერმანულად, ინგლისურად და რუსულად, რომლებიც მოგვაცნობენ სქოლიოებს და ხელით გაკეთებულ წარწერებსა და განცხადებებს, სოციალისტური ბანაკის ქვეყნების ყველა დასახლების ღობეებზე, წყალსარინებსა და სადარბაზოს შესასვლელებში რომ გვხვდებოდა: „ძალა გამომეცალა. უბრალოდ ვტირი...“; „როდესაც კედელს დაანგრევენ, რაც ისედაც ძნელი წარმოსადგენია, ვერავინ დაიჯერებს, რომ ჩვენ ასეთი ცხოვრებით ვცხოვრობდით“ და სხვა.⁴ ილია კაბაკოვის ტიპური ალუზიები ყოველდღიურ ცხოვრებაზე არა მხოლოდ ცხადყოფს განსხვავებებს ფსიქოლოგიური კედლების შემქმნელ იდეოლოგიებს შორის, არამედ ასევე იქცევა კონკრეტული ისტორიული მომენტის ვიზუალურ ჟამთააღმწერლად. „შიშის ორი მოგონება“ უნდა გავიაზროთ, როგორც ილია კაბაკოვის 1984 წლის ცნობილი, მთელი მსოფლიოს მასშტაბით არაერთხელ წარდგენილი ტოტალური ინსტალაციის - „16 ბაწრის“ ვარიაცია, მორგებული კონკრეტულ ობიექტზე (ადგილზე).

ჰანს ჰააკემ კი აღმოსავლეთ გერმანიის სასაზღვრო-საგუშაგო კოშკისგან შექმნა დასავლური კონსუმერიზმის მონუმენტი („თავისუფლებას დღეს სპონსორი აფინანსებს“). კოშკურის სახურავზე აღმართეს „მერსედესის“ ყველასთვის ნაცნობი ლოგოს ასლი, რომელიც ღამით ნეონის შუქით ნათდებოდა, ხოლო კედელზე ისახებოდა პროექცია - კომპანიის რეკლამაში გამოყენებული ციტატები გოეთესა და შექსპირის ნაწარმოებებიდან: „ხელოვნება უკვდავია“ და „მზადყოფნა ყველაფერია“. გერმანელი მკვლევრის, სარა ალბერტის თანახმად, „1990 წლის ბაფხულში საგუშაგო კოშკის პროექტი ხაზი გაესვა დასავლეთის უპირატესობას და ნაწინასწარმეტყველები იყო აღმოსავლეთის კაპიტალისტურ წყობილებაზე გადასვლა. ჰააკემ ასევე განათავსა კოშკზე მომხმარებლური მიდგომის სიმბოლო ზუსტად იმ დროს, როცა თავად კედელი იქცა მოხმარების საგნად“.⁵ აღსანიშნავია, რომ ჯერ კიდევ 1987 წელს ჰანს ჰააკემ თავის ინსტალაციაში „უწყვეტობა“, რომელიც საზოგადოების წინაშე წარსდგა გამოფენის documenta 8 ფარგლებში, გამოიკვ-

ლია ზღვარი რეკლამასა და ხელოვნებას შორის და გააკრიტიკა მსხვილი საერთაშორისო კორპორაციების ეკონომიკური და პოლიტიკური გავლენა.⁶

რაფაელ რაინსბერგის ობიექტზე მორგებული ინსტალაცია „სააქციო საზოგადოება“ მოიცავს აღმოსავლეთ და დასავლეთ გერმანული კომპანიების 50 კაბელის კოჭას, ჩამწკრივებულს ბერლინის კედლის გაყოლებაზე, Martin Gropius Bau-ს შენობის წინ, როგორც ერთი ქვეყნის ორი ნაწილის საერთო წარსულისა და მომავლის სიმბოლო. „50 უზარმაზარი კაბელის კოჭა, ერთიან ბარიერად შეკრული, წარმოადგენს გააფთრებული კონფრონტაციის არქაულ სახეს, ორამროვანსა და სრულიად შესაფერისს პოლიტიკური ძვრების პერიოდისთვის. კონფრონტაცია და კომუნიკაცია, მითოლოგიური არქექტივი და სტანდარტიზებული ინდუსტრიული ნიშანი ერთობლიობაშია მოსული და, ამავე დროს, იძლევა ინტერპრეტაციის ფართო ასპარეზს. ბერლინის დიდებული და მერყევი ხასიათი შევამებულება მძლავრ გამოსახულებაში, ხოლო სივრცის საზღვრები უარყოფილია ბარიერის მეშვეობით“, - წერდა გერჰარდ ულმანი გამოფენის რეცენზიაში, რომელიც დაიბეჭდა შვეიცარიულ ჟურნალში Werk, Bauen + Wohnen 1990 წლის დეკემბერში.⁷

ვია ლევანდოვსკიმ კი თავისი ნამუშევრებისთვის გამოიყენა ანტონ ფონ ვერნერის მოზაიკა „გამარჯვების სვეტზე“ დასავლეთ ბერლინში, რომელიც გამოსახულია გამარჯვება საფრანგეთზე და გერმანიის რაიხის დაარსება, კერძოდ კი გადააფარა მას ქსოვილი და უხილავად აქცია იგი. ფროტაჟის მეთოდის გამოყენებით მან გარდაქმნა გამოსახულება მონოქრომულ ნახატად და განათავსა იგი მაქს ლინგნერის ცნობილ კერამიკულ პანელზე, რომელზეც გამოსახულია მუშებისა და გლეხების ბედნიერი ცხოვრება. ეს პანელი, თავის მხრივ, მდებარეობს ეგრეთწოდებული მინისტრთა სახლის ფასადზე აღმოსავლეთ ბერლინში. ერთი ქვეყნის იდეალიზებული ისტორიული სურათი ზევიდან ედება მეორე ქვეყნის არანაკლებ იდეალიზებულ და ისტორიულ სურათს და ამ გზით წარმოჩენილია ხელოვანის მიერ ისტორიული მოვლენების გადატანისა და კრიტიკის შესაძლებლობები.

4 Babias, Die Endlichkeit, 1990

5 Alberti, Die Freiheit.

6 Keninsberg, Curatorial, 2023, p. 27.

7 Ullmann, Sperrige, 1990, p.18.

ჯოვანი ანსელმოს ნამუშევარი Particolare, რომლის დებიუტიც შედგა 1972 წელს გამოფენაზე Documenta 5, ამჯერად განთავსდა აღმოსავლეთ ბერლინის ერთ-ერთი კერძო ბინის ცარიელ ოთახებში და საბჭოთა სახელოვნებო სააგენტო „ინტერ-არტის“ ოფისში დასავლეთ ბერლინში. თითოეულ ოთახში დაიდგა 5 პროექტორი, რომელთა მეშვეობითაც კედლებზე და დამთვალეირებელთა სხეულებზე პროექციით ისახებოდა ძველებური შრიფტით შესრულებული სიტყვა Particolare, რომელიც ითარგმნება, როგორც „ნაწილი“ ან „განსაკუთრებული სიტუაცია“, რითაც ხაზგასმული იყო ოთახების სიცარიელე და ახალი ცხოვრების დასაწყისი ბერლინის კედლის მიღმა. ეს გახლდათ ერთადერთი ნამუშევარი, რომელიც განთავსდა საჯარო სივრცეების გარეთ.

იანის კუნელისმა თავისი ნამუშევრებისთვის გამოიყენა ნახშირზე მომუშავე გადამცემი სადგურის მიტოვებული შენობა, სადაც მან განათავსა ობიექტზე მორგებული კინეტიკური ინსტალაცია „უსათაურო“. ამ სადგურის ცარიელ საამქროებში გამოზომილი რიტმით მიგორავს მექანიკურად მართული, ნახშირით დატვირთული ურიკა, რომელიც შემდეგ გადის ეზოში და იმავე საამქროების გავლით ბრუნდება საწყის წერტილში. ამ უსასრულო და უაზრო მოძრაობის მონოტონურობა მიუთითებს ინდუსტრიალიზაციის დასაწყისზე და ქმნის კავშირებს ახალ მსოფლიოსთან.

რებეკა ჰორნის ინტერაქტიური კინეტიკური ინსტალაცია „დაჭრილი მაიმუნის ოთახი“ განთავსდა Stresemannstraße 128-ში მდებარე სახლში, რომლის დასავლეთ კედელი გადაჭყურებს სასაზღვრო ტერიტორიას Potsdamer Platz მახლობლად. ამ ინსტალაციაში ხელოვანმა გამოიყენა შემთხვევით ნაპოვნი ძველი ქალაქის სატრეფი მოწყობილობა, სამი წყვილი სპილენძის მავთული, ნახშირის სამი გროვა, ორი ბინოკლი და ორი მეტრონომი. ინსტალაციის სივრცეში დამთვალეირებლის შესვლისთანავე მოწყობილობა ირთვება, მავთული რიტმულად ყრის ელექტრობის ნაპერწკლებს, ხოლო მეტრონომი გამოსცემს სხვადასხვა რიტმის ხმებს. ოთახის კედელში ამოჭრილია ორი მრგვალი ჭუჭრუტანა, საიდანაც შესაძლებელია ბინოკლით გახედვა აღმოსავლეთიდან დასავლეთისკენ. ეს ნამუშევარი სიმბოლურად განასახიერებს

გერმანიის დაყოფითა და გაერთიანებით გამოწვეულ სხვადასხვა გრძნობას.

ბარბარა ბლუმის ორი ინსტალაცია Regal-lager გამოფენილი იყო აღმოსავლეთ ბერლინის ბუნების-მეტყველების მუზეუმში და დასავლეთ ბერლინის სახელმწიფო მუზეუმის ძერწვის სახელოსნოში. მუზეუმების საწყობებში მოძიებული სტანდარტული თაროები ხელოვანმა გაავსო სიმეტრიული ყალიბებით, რითაც მოხდა ომისშემდგომ პერიოდში ბერლინისთვის მნიშვნელოვანი თემის: შერწყმისა და განცალკევების, მსგავსებებისა და განსხვავებების კონცეპტუალური წარმოჩენა.

მარიო მერსმა წარადგინა ნამუშევარი Was machen? - მცირე ზომის, წითელ ფონზე ნარინჯისფრად მოკაშკაშე ნეონის მანათობელი, რომელიც განთავსდა Lehrter Bahnhof-ის რკინიგზის სადგურზე დასავლეთ ბერლინში და Marx-Engels-Platz-ის სადგურზე აღმოსავლეთ ბერლინში. ამ მარტივ შეკითხვას ჰქონდა განსხვავებული კონოტაცია ორ ბანაკად დაყოფილ ქალაქის ნაწილებში, რაც განსაზღვრული იყო წარსულისა და აწმყოს გაცნობიერებით და აღქმით: „სიმარტივის, ბერლინის ისტორიის და აღმოსავლეთ და დასავლეთ ბერლინის შორის მოძრავი მატარებლების მეხსიერების დაკარგვის, შიშითა და წარუმატებლობის გამოცდილებით საგვსე დროის გაჩერების, ლაბირინთის მსგავსი სივრცეების და ტრავმატული შემთხვევებით აღსავსე ბიუროკრატიული წესების სამაგალითო ნიმუში, რომელიც გაფანტულია კონკრეტულ სადგურებს შორის და დღესაც თან სდევს მგზავრს ბერლინში მოგზაურობისას“.⁸

პროექტის ფარგლებში შექმნილი ბევრი ინსტალაცია, ეხებოდა რა 1990 წელს კედლის დანგრევის შემდეგ არსებულ სიტუაციას ქალაქში, გაუგებარი აღმოჩნდა აღმოსავლეთ გერმანელი აუდიტორიისთვის, რომელიც არ იცნობდა თანამედროვე ხელოვნების ენას. ხელოვანთა მიერ გააზრებული და გამოხატული იდეები ხშირად შეიცავდა ფარულ, ირიბ კონტექსტებს. ბერლინური გაზეთის Die Tageszeitung არქივებში დაცულია 1990 წლის 4 სექტემბრით დათარიღებული ცნობა, რომლითაც ქალაქის მაცხოვრებელი გერდ გაბელი იუწყება გამოფენის „თავისუფლების სასრულობა“ გახსნის შესახებ აღმოსავლეთ ბერლინის Prenzlauer

8 Ullmann, Sperrige, 1990, p. 16.

Berg უბნის აბანოების ნაწილში. ცნობა მთავრდება სიტყვებით: „გვიქრობ, სად დავდო ბომბი პირველ რიგში: ბარბარა ბლუმის Regallager-თან ბუნების-მეტყველების მუზეუმში თუ მეიერის ბინაში მისამართზე Pasteurstraße 40 (11:00-17:00, სამშაბათი-კვირა), თუ Gropius-Bau-ს მახლობლად „სააქციო საზოგადოების“ წინ, თუ ჰანს ჰააკეს Freiheit, die jetzt gesponsert wird-თან, თუ ქალბატონი ჰორნის „დაჭრილი მაიმუნის ოთახში“, თუ Ohne Titel-თან ტრანსფორმატორის სადგურზე, თუ პირდაპირ აღმოსავლეთ ბერლინის შრომის ოფისში“.⁹

ეს პროექტი იყო ობიექტზე მორგებული, კურატორთა და ხელოვანთა ერთობლივი კვლევა, რომელმაც ხორცი შეასხა მსგავს, თავისებური ვაკუუმის პირობებში არსებული, დასავლეთისა და აღმოსავლეთის თანამედროვე ხელოვნების წარმოჩენის იდეას. „თავად გამოფენის თარიღებიც ხაზს უსვამენ თანამედროვე, ძირეული ცვლილებებით აღსავსე მოვლენებს ისტორიაში და აქცენტს აკეთებენ ხელოვნების უფლებებზე, ჩაერიოს ამ პროცესში. გამოფენა გაიხსნა 1 სექტემბერს, პოლონეთის ტერიტორიაზე შეჭრით მეორე მსოფლიო ომის დაწყებიდან მეორე დღის წლისთავზე, და დაიხურა 7 სექტემბერს, აწ არარსებული გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკის დაარსების 41-ე წლისთავზე. აღმოსავლეთ და დასავლეთ ბერლინის ურბანულ სივრცეში განხორციელებული ეს საგა-

მოფენო პროექტი ასახავს ისტორიულ კუროლს, რადგან იგი დაიწყო ორი, პარალელურად განვითარებადი სახელმწიფოს პირობებში და დასრულდა მათი გაერთიანების დროს“, - აღნიშნავს მარიუს ბაბიასი.¹⁰

მიუხედავად ამისა, ამ შემოქმედებითმა კომენტარმა წარმოაჩინა განსხვავებები აღქმასა და გაცნობიერებაში არა მხოლოდ ხელოვნებაში, არამედ 1990-იანი წლებში არსებული მდგომარეობის ფართო კონტექსტშიც. ხელოვანთა რეაქცია ცვალებად თუ სახეცვლილ გარემოებებზე აისახა მათ ნამუშევრებსა და პროექტებში. კურატორების ამოცანა კი ბევრად უფრო რთული აღმოჩნდა: დასავლეთ და აღმოსავლეთ გერმანიის მიერ ერთობლივად დაფინანსებული და ორგანიზებული გამოფენა იყო ერთადერთი მასშტაბური საერთაშორისო სახელოვნებო პროექტი 1990 წელს ბერლინში. მართალია, ყველა კურატორის თუ ხელოვანის იდეა არ იყო მხარდაჭერილი და განხორციელებული, მაგრამ საკვანძო ისტორიული ეტაპის სწრაფმავალმა ხასიათმა და წარსულში აკრძალული, გერმანია-გერმანიის სასაზღვრო თუ საზღვრის მახლობლად მდებარე ტერიტორიის შერჩევამ მხატვრული ინტერვენციის ჩასატარებლად, მაინც შეასრულა თავისი როლი: რთულია, სათანადოდ არ დააფასო „თავისუფლების სასრულობის“, როგორც აწმყოში მიმდინარე კონტექსტების კვლევის პროექტის, უნიკალურობა და მნიშვნელობა.

ბამოყენებული ლიტერატურა:

- Alberti S., Die Freiheit, 2020. <https://www.freitag.de/autoren/sarah-alberti/die-freiheit-gesponsert> 20.08.2024
- Babias M., Die Endlichkeit der Freiheit. Stadtraum von Berlin Ost und West, 1.9. – 7.10.1990. <https://www.kunstforum.de/artikel/die-endlichkeit-der-freiheit/> 20.08.2024
- Gabel G., Eigentlich wollte ich baden gehn. taz, 04.09.1990, S. 25.
- Es war eine Ausnahmesituation, 2021. <https://taz.de/Doppel-Interview-zu-Kunstprojekt/!5763469/> 20.08.2024
- Keningsberg E., Curatorial Strategies in the Contemporary Visual Art of the Second Half of the 20th and Early 21st Centuries. Minsk, 2023
- Ullmann G., Sperrige Orte, Verquere Objekte: Rückblick auf die Ausstellung “Die Endlichkeit der Freiheit” in Berlin Ost und West als Versuch, mit künstlerischen Mitteln den Umbruch in Berlin zu kommentieren. Werk, Bauen + Wohnen. Band (Jahr): 77, 1990, Heft 12. S. 14–29.
- Wodiczko K., Lenin Monument. <https://www.krzysztofwozdzko.com/public-projections#/new-gallery-27/> 20.08.2024

9 Gabel, Eigentlich, 1990.

10 Babias, Die Endlichkeit, 1990.

THE EXHIBITION PROJECT “THE FINITENESS OF FREEDOM” (BERLIN, 1990) AS AN EXAMPLE OF CURATORIAL RESEARCH INTO CURRENT CONTEXTS OF THE PRESENT

Ekaterina Kenigsberg

Keywords: The Finiteness of Freedom, Berlin, curator, artist, Berlin Wall, site-specific, installation

The article explores the exhibition project “The Finiteness of Freedom” shown in the public space of East and West Berlin in 1990 shortly after the fall of the Berlin Wall.

Curatorial research is becoming a leading curatorial strategy in the late 20th and early 21st centuries. The most important areas of curatorial research include the actual contexts of the present—philosophical, geopolitical, ecological, social, gender, etc.

An outstanding example of curatorial research into current contexts of the present is the exhibition project “The Finiteness of Freedom”, which was shown in the public space in East and West Berlin from 1 September to 7 October 1990. The project participants were Christian Boltansky, Hans Haacke, Giovanni Anselmo, Rebecca Horn, Ilya Kabakov, Jannis Kounellis, Via Lewandowsky, Mario Merz, Raffael Rheinsberg, Krzysztof Wodiczko, Barbara Bloom. The original idea for the project, conceived in 1986 by the artists Rebecca Horn, Jannis Kounellis and the playwright Heiner Müller, was based on the possibility of art to find common ground, to reveal links and differences between East and West. It was only after the opening of the Berlin Wall in November 1989 that the idea was developed, and in a short period of eight months the curators Wolf Herzogenrath (FRG) and Christoph Tannert (GDR) in collaboration with Johannes Sartorius (German Academic Exchange Service, FRG) were able to realise the project.

According to the German art critic and curator Marius Babias, the title of the exhibition is “as indecisive, am-

biguous and contradictory as the art itself and the conditions of its creation. In this respect, it also very accurately reflects the political indecision that contemporary art is said to possess. But it also reflects the general political indecision shortly before or shortly after the German–German unification”¹. Speaking about the complex process of creating the exhibition, Heiner Müller quoted a phrase from one of his plays: “Turning a bicycle into an aeroplane in motion is exactly what we do”².

Each of the participating artists was supposed to make two works in the immediate vicinity of the Berlin Wall—one in East Berlin and one in West Berlin. It should be noted that the Berlin Senate set its own conditions: the curators had to invite artists from the countries of Eastern Europe, the Western allies and one artist each from East and West Berlin to participate in the exhibition.

Christian Boltansky chose a quiet street in the former Jewish Quarter of East Berlin to create his installation. The part of the yellow block of flats built in 1911 at Große Hamburgerstraße 15/16, which overlooked the garden, was destroyed by bombing in 1945. Christian Boltansky and his assistants conducted research, using the surviving address book and archival data to identify the names of the building’s occupants, their occupations and family members. The chronological framework of the research covered the years 1930–1945.

1 Babias, *Die Endlichkeit*, 1990.

2 *Es war eine Ausnahmesituation*.

Christian Boltansky photocopied all the found documents, supplemented them with maps of the Jewish Quarter and the surrounding area, and exhibited them in two rows in ten glass cases in a public space in West Berlin, on an abandoned site near the city train station Lehrter Bahnhof (now the area of the Hamburger Bahnhof Museum of Contemporary Art) as the installation called “The Museum”.

At the same time, Christian Boltansky created the installation “The Missing House” on the firewalls of the two houses of Große Hamburgerstraße, between which house 15/16 was located: on 23 white metal plaques framed by a black mourning border, three lines are inscribed in black lettering: the years of a particular person’s life in the house in small letters, followed by the initial and surname in large bold letters, then again in small letters the profession or occupation. All the data is authentic, reconstructed from the surviving house book. These plaques, reminiscent of death notices in newspapers, are placed on the walls of the houses on the levels where the flats of the people in question were located. The memory of the victims, personalised by the artist in this case, simultaneously refers to the memory of the collective, anonymous memory—the statistics of the victims of Nazism are anonymous, the numbers are known, but not all the names.

Krzysztof Wodiczko’s two-part project included two parallel projections. In East Berlin, the projection was carried out on the Lenin monument in the centre of the square of the same name. Through the artist’s efforts, the most famous figure of the Soviet system was represented in the recognisable average image of a Polish tourist who filled their trolley full of cheap household appliances in a local shop. “In his reinterpretation of the monument, Wodiczko replaced the monumental heroization of a cult figure of Soviet power with the image of an anti-hero, as unwelcome in the former era as it was inconvenient now, amid the euphoria of regained freedom and opening of borders between the countries of the former Eastern bloc. This attempt to appropriate the monument’s symbolism found its epilogue a year later when, following a heated public debate, the monument was removed and destroyed”³. In West Berlin, an eagle projection was displayed at night on the firewall of one of the surviving of-

fice buildings on Potsdamer Platz. In this way, Krzysztof Wodiczko criticised the project to build huge office spaces for the Daimler-Benz Group on the former border area that divided the city.

Ilya Kabakov’s total installation was entitled “Two memories of fear” and was located on the former neutral border strip, the so-called “death strip”. Parallel to the course of the recently demolished Berlin Wall in the Potsdamer Platz neighbourhood, the artist built two narrow wooden corridors in which objects found near the Berlin Wall were placed on ropes at the level of the viewer’s head: crumpled empty cigarette packs, tin cans from carbonated drinks, chocolate foil, nails and fragments of packaging. Each of the objects was accompanied by a small text note in German, English and Russian, reminding at the same time of footnotes in the texts or handwritten notes and announcements that could be seen on fences, drainpipes, entrances of every settlement in the countries of the socialist camp: “I have no more strength, I’m just crying...”; “When there will be no more wall, but it is hard to imagine, no one will be able to believe how it all was and what kind of life it was”, etc.⁴. Ilya Kabakov’s typical reference to everyday life not only demonstrated the difference of ideologies that created mental walls, but also became a visual chronicle of a specific historical moment. “Two memories of fear” should be understood as a site-specific variation of Ilya Kabakov’s famous total installation “16 ropes”, created in 1984 and presented many times around the world.

Hans Haacke transformed the East German border watchtower into a monument to Western consumerism (“Now Freedom is simply sponsored”). On the roof of the tower, a replicated and highly recognisable Mercedes logo was mounted, glowing neon blue at night, and the Goethe and Shakespeare phrases respectively used in Mercedes advertising were projected onto the walls of the tower: “Art remains art” and “Readiness is all”. According to the German researcher Sarah Alberti, “in the summer of 1990, the watchtower project emphasised the superiority of the West while prophesying the capitalisation of the East. Haacke also provided the tower with a symbol of consumption at precisely the time when the wall became a consumer product”⁵. It is worth mentioning

3 Wodiczko, Lenin, 2023.

4 Babias, Die Endlichkeit, 1990

5 Alberti, Die Freiheit.

that already in 1987 Hans Haacke explored the boundaries between advertising and art in his installation “Continuity” at documenta 8, which criticised the economic and political influence of large international corporations.⁶

Raffael Rheinsberg’s site-specific installation “Joint Venture” consisted of 50 cable drums of East German and West German companies lined up along the course of the Berlin Wall in front of the Martin Gropius Bau building as a symbol of the shared past and future of two parts of one country. “... the installation of 50 huge cable drums that are condensed into a barrier, forming an archaic image of forceful confrontation, is ambiguous and entirely appropriate to a situation of political upheaval. Confrontation and communication, the mythological archetype and the standardised industrial sign come together and leave room for interpretation. The dazzling and uncertain nature of Berlin is summed up in a powerful image, the boundaries of space are blown up by a barrier,” wrote Gerhard Ullmann in a review of the exhibition published in the Swiss magazine “Werk, Bauen + Wohnen” in December 1990.⁷

Via Lewandowsky covered the Anton von Werner mosaic depicting the victory over France and the founding of the German Reich on the plinth of the Victory Column in West Berlin with fabric, making it invisible. Using the frottage method, he transferred the image, creating a monochrome painting, and placed it in front of Max Lingner’s iconic ceramic panel showing the happy life in the state of workers and peasants on the façade of one of the houses in East Berlin, the so-called “House of Ministries”. An idealised historical picture of one country superimposed on an equally idealised and already historical picture of another country showed the possibilities of artistic transfer and critique of chronicle events.

Giovanni Anselmo’s work “Particolare”, first shown at documenta 5 in 1972, was exhibited in the empty rooms of a private flat in East Berlin and in the office of the Soviet Art Agency “Inter-Art” in West Berlin. Five projectors stood in each room, transmitting the word “Particolare”, in old-fashioned script, onto the walls and onto the bodies of visitors. “Particolare”, translated as “part” or “special situation”, emphasised the emptiness of the rooms and the beginning of a new life outside the Berlin Wall. It was the only work in the exhibition to be placed outside

the public space.

Jannis Kounellis used the building of a former coal-fired transformer station to place his site-specific kinetic installation “Untitled”. A coal-laden carriage rolled along the rails in a certain rhythm through the empty workshops of the substation. Controlled by mechanics, it rolled out into the yard and returned to the starting point through the same shops. The monotony of the endless and aimless movement referred back to the dawn of industrialisation and created links with the new world.

Rebecca Horn’s interactive kinetic installation “The Room of the Wounded Monkey” was located in a house at Stresemannstraße 128, the west wall of which overlooked the border area near Potsdamer Platz. In the installation, the artist used a found old electric paper-cutting machine, three pairs of copper wires, three piles of charcoal, two binoculars and two metronomes. When a visitor entered the installation space, the machine began to work, the wires sparked rhythmically, and the metronomes beat a different rhythm. Through two round holes in the wall of the room, one could look through binoculars from east to west. The work symbolised the different feelings caused by the division and reunification of Germany.

Barbara Bloom’s two installations “Regallager” were exhibited in the Natural History Museum of East Berlin and in the plaster moulding workshop of the State Museums of West Berlin. The standard shelving units used in the museum storage rooms were filled with symmetrical plaster casts. In this way, the artist conceptualised the theme of fusion and separation, commonality and difference, which was important to Berlin throughout its post-war history.

Mario Merz showed his work “Was machen?”, a brightly glowing orange-on-red small concise neon sign, at the city train stations Lehrter Bahnhof in West Berlin and Marx-Engels-Platz in East Berlin. The simple question had different connotations in different parts of the city long divided into two camps, based on realisations and perceptions of the past and the present. “...simplicity, an exemplary example of the loss of memory of Berlin’s history, the history of the trains that ran between East and West Berlin, a memory of time stopping, marked by fears and failed experiences, labyrinthine spaces and bureaucratic rules, burdened by traumatic experiences that

6 Keninsberg, Curatorial, 2023, p. 27.

7 Ullmann, Sperrige, 1990, p.18.

lie between the individual stations and accompany the traveller on their journey through Berlin even today”.⁸

Many of the project’s installations, which dealt with the situation in Berlin after the fall of the wall in 1990, were incomprehensible to East German audiences unfamiliar with the languages of contemporary art. Often the ideas that the artists had thought through and revealed referred to hidden or implicit contexts. The archives of the Berlin newspaper “die tageszeitung” contain a note dated 4 September 1990 by the Berlin resident Gerd Gabel regarding the opening of the exhibition “The Finiteness of Freedom” in the city bathing area of East Berlin’s Prenzlauer Berg district, ending with the statement: “wondering where I should put the bomb first: on Barbara Bloom’s “Regallager” at the Natural History Museum, or in Meier’s flat at Pasteurstraße 40 (11 a.m. to 5 p.m., Tuesday-Sunday), or in the “Joint-venture” near Gropius-Bau, or in Hans Haacke’s “Freiheit, die jetzt gesponsert wird”, or in Ms Horn’s “The Room of the Wounded Monkey”, or in the “Ohne Titel” at the transformer station, or directly in the Labour Office in East Berlin”.⁹

The joint site-specific research of curators and artists realised the idea of showing contemporary art of the West and East in a situation of a kind of vacuum. “The dates of the exhibition alone actualise the revolutionary

events of modern history and emphasise the right of art to intervene. The exhibition opened on 1 September, the day the Second World War began with the attack on Polish territory, and ended on 7 October, the 41st day of the founding of the now defunct GDR. The exhibition project, realised in the urban space of East and West Berlin, was a historical curiosity, as it started parallel to the political development of the two states and ended, so to speak, with the reunification,” Marius Babias emphasises.¹⁰ However, this creative commentary revealed differences in perception and understanding not only of art, but also of the 1990 situation as a whole. Artists’ reactions to changing or altered circumstances are always reflected in their works and projects. The curators’ task was much more difficult; the exhibition, jointly funded and controlled by West and East Germany, was the only major international art project in 1990 in Berlin. Not all of the curators’ and artists’ ideas were supported and implemented, but the ephemeral nature of the crucial time and the localisation of artistic interventions in the former forbidden, border or near-border zones of the German-German border played their part: the uniqueness and significance of “The Finiteness of Freedom” as a research project on the current contexts of the present cannot be overestimated.

REFERENCES:

- Ekaterina KENIGSBURG. Curatorial Strategies in the Contemporary Visual Art of the Second Half of the 20th and Early 21st Centuries. Minsk: BSAA, 2023.
- Es war eine Ausnahmesituation: <https://taz.de/Doppel-Interview-zu-Kunstprojekt/!5763469/> (19/06/2023).
- Gerd GABEL. Eigentlich wollte ich baden gehn. taz, 04.09.1990, S. 25.
- Gerhard ULLMANN. Sperrige Orte, verquere Objekte: Rückblick auf die Ausstellung “Die Endlichkeit der Freiheit” in Berlin Ost und West als Versuch, mit künstlerischen Mitteln den Umbruch in Berlin zu kommentieren. Werk, Bauen + Wohnen. Band (Jahr): 77 (1990), Heft 12. S. 14–29.
- Krzysztof WODICZKO. Lenin Monument: <https://www.krzysztofwodiczko.com/public-projections#/new-gallery-27/> (19/06/2023).
- Marius BABIAS. Die Endlichkeit der Freiheit. Stadtraum von Berlin Ost und West, 1.9. – 7.10.1990, <https://www.kunstforum.de/artikel/die-endlichkeit-der-freiheit/> (19/03/2023).
- Sarah ALBERTI. Die Freiheit: gesponsert: <https://www.freitag.de/autoren/sarah-alberti/die-freiheit-gesponsert> (20/03/2023).

⁸ Ullmann, Sperrige, 1990, p. 16.

⁹ Gabel, Eigentlich, 1990.

¹⁰ Babias, Die Endlichkeit, 1990.

საჯარო სივრცის ტრანსფორმაციები: ხელოვნება, მემკვიდრეობა და მემორიალური პოლიტიკა (ყოფილ) იუგოსლავიასა და იტალიაში

ბარბარა კრისტინა მუროვეცი

საკვანძო სიტყვები: საჯარო ძეგლები, მონუმენტური პროპაგანდა, მესსიერების აქტივიზმი, ხელოვნება და პოლიტიკა, რთული მემკვიდრეობა, უხილავობის ძალა, in situ მუზეუმიზაცია, ფაშიზმი, კომუნიზმი

საჯარო ძეგლების აღმართვამ ბენიტს მეოცე საუკუნის დიქტატურების დროს მიაღწია, როდესაც მათი წარსულის ტრიუმფალისტური ინტერპრეტაციის კონსტრუირებისა და ახალი ეროვნული და/ან კლასობრივი იდენტობის დასამკვიდრებლად იყენებდნენ. მონუმენტები, რომლებიც ფაშისტური იტალიისა და კომუნისტური იუგოსლავიის ვიზუალურ სიმბოლოებად გვევლინება, მნიშვნელოვანი გამოწვევებია: ისინი ერთდროულად წარმოადგენენ კულტურულ მემკვიდრეობას, ხელოვნების ნიმუშებსა და იდეოლოგიურ სიმბოლოებს, აგრძელებენ რა კონკრეტულ კოლექტიურ იდენტობას და ამით შლიან არეალს სხვების არსებობისთვის. საჯარო სივრცეებში არსებული ძეგლების გავლენის მოხდენის შესაძლებლობა და მათი თანდაყოლილი მრავალფეროვნება აქცევს *in situ* მუზეუმიზაციის პროცესს გამოწვევად. მიუხედავად მათი „უხილავობისა“ (მუზილ), ძეგლებს მნიშვნელოვანი პოლიტიკური ძალა გააჩნიათ: ისინი ემსახურებიან სივრცითი იდენტობის შენარჩუნებას და თაობებისთვის პოლიტიკის რეპროდუცირებას. იტალიის ქალაქ ბოლცანოში, (ხელოვნებისგან იდეოლოგიური განცალკევების მოდელი), თითქმის ასი წლის შემდეგ იქნა მიღწეული კონსენსუსი - ფაშისტური მონუმენტი გარდაიქმნა მუზეუმად *in situ*. პოლიტიკურმა ცვლილებებმა, ყოფილ აღმოსავლეთ ბლოკსა და იუგოსლავიაში 1989-1991 წლების შემდეგ, გამოიწვია მნიშვნელოვანი სოციალური გარდაქმნები, რის შედეგადაც საჯარო სივრცეში არსებული მონუმენტები სხვადასხვა კუთხით სადავო გახადა და რთულ მემკვიდრეობად ჩამოაყალიბა. ცალკეულ ქვეყნებში ძეგლები საჯარო სივრცეებიდან ამოიღეს, ნაწილში კი ახალი ქვეყნების პოლიტიკურ ცენტრებში დარჩა. მონუმენტების შესწავლასა და მათ შესახებ წერას მკვლევრები გადაწყვეტს პოლიტიკის სფეროში, სადაც ამჟამად უკიდურესად შეზღუდული სივრცეა დიალოგისა და კონტექსტუალიზებული და ჰორიზონტალური მიდგომებისთვის. ასევე მნიშვნელოვანი განსხვავებებია დასავლეთ და აღმოსავლეთ ევროპის ხელოვნების ისტორიის სკოლებს შორის. ამ უკანასკნელს კი ჯერ კიდევ არასაკმარისად უჭირავს თავისი ადგილი გლობალურ ხელოვნების ისტორიაში.

სამოგადოებრივ სივრცეში არსებული მონუმენტები პოლიტიკური, იდეოლოგიური და კულტურული იდენტობის ყველაზე მძლავრ და მდგრად მატერიალურ სიმბოლოებს შორისაა.¹ ეს არის სივრცითი და ვიზუალური დიფერენციაციის ობიექტები,

რომლებიც მნიშვნელოვნად აყალიბებენ რეგიონის და/ან ქვეყნის მესსიერების ლანდშაფტს. სოციალურ-პოლიტიკური ცვლილებები ღრმა გავლენას ახდენს საჯარო სივრცეებში არსებული მონუმენტებისადმი დამოკიდებულებაზე, თუმცა მათი აღმართვა, მოხსნა

1 მინდა, მადლობა გადავუხადო რობერტ ბორნს, ნატო გენგიურს, ირინე გივიაშვილს, ნენად მაკულევიჩს, პალბჰა ჯანს და გერჰარდ ვოლფს ტექსტის წაკითხვისა და კომენტარებისთვის.

და განადგურება ზემოქმედებს მახსოვრობასა და დავიწყებაზე. ბოლო ათწლეულების გარდაქმნებსა და კრიზისებს საკმარისად არ ახლდა საზოგადოებრივ სივრცეში არსებული მონუმენტების ცნების სისტემატური და დიფერენცირებული კონცეპტუალიზაცია. მეხსიერების ლანდშაფტის გაწმენდისა და ფორმის შეცვლაზე ბევრმა ქვეყანამ მიიღო სწრაფი და რადიკალური გადაწყვეტილება,² ნაწილმა კი არჩია დაეტოვებინა ტოტალიტარული რეჟიმების მიერ აღმართული მონუმენტები.³ როდესაც საჯარო სივრცეში არსებული მონუმენტები განიხილება როგორც ხელოვნების ნიმუშები და როგორც მემკვიდრეობა ძლიერი იდენტობის „მუხტით“⁴ შეიძლება წარმოიშვას დაძაბულობა ორ ცნებას შორის. მკვლევართა ნაწილი შეეცადა აემაღლებინა საზოგადოების ცნობიერება ამგვარი მონუმენტების მიმღებლობის გასაზრდელად, რათა შესაძლებელი გამხდარიყო საჯარო სივრცეში არსებული მემკვიდრეობის დაცვა, რაც ასევე აისახება გამოყენებულ ტერმინოლოგიაში (საზიარო მემკვიდრეობა, სადავო მემკვიდრეობა, დისონანსური მემკვიდრეობა და ასე შემდეგ).⁵ სტატიაში წარმოდგენილია რამდენიმე დაკვირვება საჯარო მონუმენტებზე, განსაკუთრებით იტალიისა და ყოფილი იუგოსლავიის მაგალითების მოხმობით. იგი განიხილავს მოსაზრებებს რთული მემკვიდრეობის (ისტორიულად სხვათა) კონსერვაციისა და *in situ* მუზეუმიზაციის შესახებ. როგორ მოქმედებენ ისინი მახსოვრობასა და დავიწყებაზე და როგორ წარმოქმნიან ესთეტიკურ-იდენტურ ურთიერთობებს აწმყოში? რამდენად მრავალხმიანი შეიძლება იყოს საჯარო სივრცეში მდგარი მონუმენტები?

ისტორიის განმავლობაში, საჯარო მონუმენტების აღმართვა არის უაღრესად კონტროლირებადი პოლიტიკური პროცესი, რომლის დროსაც რიგი პიროვნებებისა და მოვლენებისა იძენენ მითურ განზომი-

ლებას და მარადიული ხსოვნის უზრუნველსაყოფად შესაბამის მექანიზმებად იქცევიან. მემორიალიზაცია არის პროპაგანდისტული პროცესი, რომელიც ცდილობს საჯარო სივრცეში (და ხშირად ესთეტიკურად) „გაყინოს“ ისტორიის კონკრეტული ინტერპრეტაცია, მინიჭოს მას ისტორიული ფაქტისა და აბსოლუტური ჭეშმარიტების სტატუსი. როგორც სივრცითი იდენტობის სტრატეგიების უწყვეტობის დემონსტრირება, ლენინის გავლენიანი კომუნისტური „მონუმენტური პროპაგანდის“ კონცეფცია პარადოქსულად⁶ ეყრდნობოდა მე-19 საუკუნის მეორე ნახევარში საჯარო ძეგლების აღმართვას, რომლებიც ძირითადად ემსახურებოდა ეროვნული იდენტობის ჩამოყალიბებასა და ძველი რეჟიმების კონსოლიდაციას.

ვიზუალი და მისი გავლენები იდენტობაზე შედარებით ნაკლებად იყო სპეციალისტთა კვლევის საგანი, მიუხედავად იმისა, რომ მას აქვს იდენტიფიცირებისა და დიფერენცირების მსგავსი ძალა, როგორც ენას. ისეთი მარტივი ნიშნებისა და სიმბოლოების გამოყენება, როგორებიცაა სვასტიკა ან წითელი ვარსკვლავი, სრულიად საკმარისი და კიდევ უფრო შესაფერისი მედიუმი აღმოჩნდა კონკრეტული ჯგუფების ან ადგილებისთვის „თვითმიკუთვნების“ დასამკვიდრებლად. მას არ სჭირდებოდა წიგნიერება (მაგალითად, იუგოსლავიაში 1940 წელს 50%-ზე ნაკლები იყო წიგნიერი ადამიანი).⁷

საზოგადოების ჩემი უტოპიური ხედვა გულისხმობს ინკლუზიურ სამყაროს ყველა ინდივიდისთვის თანაბარი უფლებებით (თუმცა, მდიდარი მრავალფეროვნებით), კორუფციისა და ძალადობის მიმართ შემწყნარებლობის გარეშე; ისეთი გარემო, რომელშიც სახელმწიფოები, კავშირები, ელიტები და ინდივიდები მუდმივად უარს ამბობენ თავიანთ პრივილეგიებზე, საერთო სიკეთისთვის, არიან რა მუდმივ დიალოგში სხვადასხვა საზოგადოებასა და ინდივიდთან.

2 შეადარე მაგალითად: Gamboni, *The Destruction*, 2018, გვ. 62–110, 427–439.

3 Murovec, *Ästhetische*, 2023; საჯარო ძეგლებისა და ხსოვნის ურთიერთობის შესახებ ლიტერატურისთვის, იხ. გვ. 189 (ნ. 1).

4 შდრ.: Lowenthal, *Identity*, 1994, გვ. 47. ტერმინის „კულტურული მემკვიდრეობა“ შესახებ იხილეთ Locher, *The Idea of Cultural Heritage*, 2014.

5 მაგ.: Purchla, Komar, *Dissonant*, 2021.

6 მაგ.: Drenenberg, *Die Sowjetische*, 1972, გვ. 181–297; Bowlit, *Russian*, 1978.

7 მნიშვნელოვანი განსხვავებები იყო იუგოსლავიის სამეფოს სხვადასხვა რეგიონს შორის. მაგალითად, სლოვენიაში წერა-კითხვის უცოდინარი მოსახლეობის 5,5% იყო, ბოსნიაში კი ეს მაჩვენებელი 84% იყო; იხ.: Doknić, *Kulturna*, 2013, გვ. 53.

ასეთ სამყაროში საჯარო მონუმენტები შეიძლება განიხილებოდეს, უპირველეს ყოვლისა, როგორც კულტურული მემკვიდრეობა მხატვრულ ნაწარმოებებში, რომლებიც ეხება მხატვრული ხერხებით გამოხატულ წარსულის ხსოვნას.

თუმცა, ასეთი შეხედულება ძალზე თვითნებურია, ვინაიდან საჯარო სივრცეში არსებული მონუმენტი, უპირველეს ყოვლისა, არის (პოლიტიკური) პროპაგანდისტული და ვიზუალური განმასხვავებელი იარაღი მახსოვრობისა და იდენტობის პოლიტიკის (სხვათა მიმართ დიფერენცირება) აწმყოში განსახორციელებლად. პროპაგანდას, ისტორიასა და მეხსიერებას შორის რთული ურთიერთობა და განსხვავება დიქტატურებში იკარგება ოფიციალური სახელმწიფო ნარატივის ხარჯზე. მეხსიერების აქტივიზმი, როგორც პროპაგანდის ალტერნატივა, რომელმაც ბოლო დროს კულტურული მეხსიერების კვლევებში თეორიული საფუძველი მოიპოვა,⁸ ხშირად ოპერირებს ასევე ძლიერი იდეოლოგიური და/ან ეროვნული პოზიციების ინტერესებიდან გამომდინარე. ეს განსაკუთრებით თვალსაჩინო და აქტუალურია ყოფილი აღმოსავლეთის ბლოკისა და იუგოსლავიის ქვეყნების საჯარო მონუმენტებთან დაკავშირებით. მაგალითად, იუგოსლავიის ვიზუალურად მძლავრი მონუმენტები შეიძლება განიხილებოდეს ამ სოციალისტური სახელმწიფოს ეკონომიკური წარმატების მტკიცებულებად.⁹

განვიხილოთ რობერტ მუზილის ხშირად ციტირებული განცხადება მონუმენტების უხილაობის შესახებ.¹⁰ შეგვიძლია დავადასტუროთ, რომ საჯარო სივრცეში არსებული მონუმენტები, როგორც წესი, არ განიხილება და ანალიზდება ისე, როგორც „ჩვეულებრივი“ ხელოვნების ნიმუშები.¹¹ თუმცა, სოციალურ და სივრცულ რეალობაში მათი საყოველთაო და ღვთითობდებულად მიჩნეული/თავისთავად ნაგულისხმევი არსებობა მნიშვნელოვან და გრძელ-

ვადიან გავლენას ახდენს. ყოველდღიურ ობიექტებად მათი ნორმალიზების შედეგად, მათში დიდი სიმძლავრე ჩაიდო. ამას მოწმობს მათი სტრატეგიული განლაგება ქალაქის მოედნებსა და მემორიალურ პარკებში, რაც მოხდა ოქტომბრის რევოლუციის შემდეგ, საბჭოთა კავშირში, იტალიაში რომის მარშის შემდეგ და იუგოსლავიაში, მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ. მონუმენტების ძალა იდენტობის ფორმირებაში მნიშვნელოვანი იყო ყველა ქვეყანაში (სურ. 1). იუგოსლავიის „რევოლუციური“ მონუმენტები დღემდე ინარჩუნებენ პროპაგანდისტულ ძალას, ძირითადად დასავლურ მოდერნიზმზე მათი ესთეტიკური ორიენტაციის გამო (სურ. 2).¹²

1948 წლის შემდეგ, როდესაც იუგოსლავია დაშორდა საბჭოთა კავშირს და მიიღო დასავლური ესთეტიკა, რათა თავი არამოკავშირე ქვეყნად წარმოედგინა, სახელმწიფოს მიერ წარმართულმა და სახელმწიფოს მიერ დაფინანსებულმა ვიზუალურმა პროპაგანდამ საჯარო მონუმენტების უპრეცედენტო რაოდენობის შექმნა გამოიწვია; მეტადრე კი სლოვენიაში, სადაც ისინი განაგრძობენ ხსოვნის პოლიტიკის ფორმირებას.¹³ ამ რესპუბლიკაში, რომელიც ესაზღვრება იტალიას, ავსტრიასა და უნგრეთს, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო დიფერენციაცია მეორე მსოფლიო ომის დროს ოკუპირებული ქვეყნებისგან. რობერტ ბევანმა მემორიალებს მატყუარა უწოდა და ასეთმა დეფინიციამ დიდი მოწონება დაიმსახურა.¹⁴

საჯარო მონუმენტების ჩემი გაგება სრულიად საპირისპიროა, ეს არის დაკვირვების პროცესი მათ სიცოცხლისუნარიანობაზე, ყველა აქტორის გათვალისწინებით, ძეგლების კულტურული რეალობის და მეხსიერების პოლიტიკის სარკედ აღქმა, პროპაგანდისტული და აქტივისტური მიზნებისთვის ვიზუალური მიდგომების ასახვა, მათი გამოყენების ანალიზი. პოლიტიკური იკონოგრაფიის სხვადასხვა მხატვრული ფორმა და ცალკეული მხატვრებისა და მათი შემოქ-

8 Gutman, Wüstenberg, The Routledge, 2023.

9 შდრ. ასევე Vuković, Politik, 2011, გვ. 74.

10 Musil, Denkmale [10. Dezember 1927], 1978, გვ. 604.

11 Veyne, Conduct, 1988.

12 შდრ. Bernhardt, Born, Kempe, Revisiting, 2022, გვ. 2.

13 შდრ. Jakir, Spomenici, 2019.

14 Bevan, Monumental, 2022; მისი შემდეგი სტატია ამავე თემაზე გამოქვეყნდა ჟურნალში Kritische Berichte: Bevan, Learning, 2023.

მედების ინტერპრეტაცია.

საჯარო ძეგლები არის ლაკმუსის ტესტი ხელოვნების, მეცნიერებისა და პოლიტიკის ურთიერთობისთვის, მათ შორის გენდერული საკითხებისთვის. სპეციალური კვლევის შედეგად გამოვლინდა, რომ ვენის უნივერსიტეტის ეზოში ქალისადმი მიძღვნილი არც ერთი ქანდაკება არ არის.¹⁵ თუმცა, პროფესორთა ქანდაკებების გარდა, არის ძეგლები, რომლებიც ხსოვნას მიაგებენ პოლიტიკოსებს, რომლებმაც გადამწყვეტი როლი ითამაშეს უნივერსიტეტის სტრუქტურის ჩამოყალიბებაში და მამაკაცების მიერ დომინირებულ საგანმანათლებლო სისტემის რეფორმაში.¹⁶ კულტურული მემკვიდრეობისა და საზოგადოებრივი ძეგლების შესახებ ნარკვევები - როგორც სოციალური ცვლილებების გამტარები და როგორც სარკეები, რომლებიც ასახავს არა მხოლოდ ამჟამინდელ სოციალურ-პოლიტიკურ ვითარებას, არამედ ადგილის და მისი მცხოვრებლების წარსულს - აუცილებლად ავლენს ავტორის პოლიტიკურ და იდეოლოგიურ შეხედულებებს. საჯარო სივრცის პოლიტიკაზე საკუთარი ხედვის გამოხატვა და კულტურული მემკვიდრეობის დაცვა პოლიტიკური მანიპულაციისგან (მანიპულაცია, როგორც წესი, ეკონომიკური ინტერესებიდანაა გამომდინარე) ხშირად საფრთხედ აღიქმება. კულტურული პოლიტიკის რეალური მექანიზმების, იუგოსლავიის „თვითმმართველობისა“ თუ მუშათა კლასის (ახალ ელიტასთან ერთად) დიქტატურის გამოვლენის საფრთხე კარგად იცოდნენ ყოფილი სოციალისტური ქვეყნების მკვლევრებმა.¹⁷ მეხსიერების აქტივიზმის ლეგიტიმაციისა და პროპაგანდისგან მისი დიფერენცირების მცდელობა, მეხსიერების აქტივისტის, როგორც სახელმწიფოს მიერ არ დაფინანსებული პირის განსაზღვრით, არის მიდგომა, რომელიც კრიტიკას ვერ უძლებს.¹⁸ ამიტომ, სრულიად გამართლებულია მეცნიერებასა და ხელოვნებაში ძალაუფლების სტრუქტურებისა და სოციალურ-ეკონომიკური ურთი-

ერთობების ჩახლართულობის უფრო საფუძვლიანი გამოკვლევა.

ნენად მაკულიევიჩი, რომელმაც 1989-დან 2021 წლებში სერბეთში აღმართული მონუმენტები გააანალიზა, აღნიშნავს, რომ წინა, სოციალისტური ეპოქის კომისიებში ხშირად მონაწილეობდნენ მცოდნე ექსპერტები და მათ ჰქონდათ ძლიერი ხმა, რამაც გამოიწვია მაღალი კლასის არტისტების შერჩევა.¹⁹ დღეს კი ბელგრადში სტეფან ნემანიას მონუმენტის დადგმის პროცესი, რომელიც 2015 წელს დაიწყო და რომლის დაპროექტება რუს მხატვარ ალექსანდრე რუკავიშნიკოვს დაევალა, გაუმჭვირვალე რჩება, ხოლო გაწეული ხარჯი სახელმწიფო საიდუმლოებაა.²⁰ მიუხედავად იმისა, რომ ვაღიარებთ - სოციალისტური პერიოდის მრავალი ხელოვნების ნიმუშის ხარისხი და შთამბეჭდავი მოდერნიზმი აღემატება ბოლო ათწლეულის სერბეთის საჯარო ძეგლებისას, მნიშვნელოვანია გამოვყოთ ღია იდეოლოგიური პოზიციები, რომლებიც გაბატონებული იყო ცივი ომის დროს. ერთპარტიული სახელმწიფოს კომისიებში გადაწყვეტილების მიღების უფლება მიეცათ მხოლოდ იმ ექსპერტებს, რომლებმაც უკვე ჩააბარეს პოლიტიკური გამოცდა და მათთან არ იყო საჭირო მემორიალური პოლიტიკის კოორდინაცია. კომისიის ყველა წევრის უდავო წინაპირობა იყო, რომ მათ უნდა შეერჩიათ ის მონუმენტები, რომლებიც გამოხატავდა სოციალისტური რევოლუციის გამორჩეულ მიღწევებისა და ეროვნულ-განმათავისუფლებელ ბრძოლაში მისი როლის აღნიშვნას. ასევე მიიჩნეოდა, რომ მოდერნისტული პრინციპების გამოყენება გააადვილებდა იუგოსლავიის დასავლურ ღია და პროგრესულ საზოგადოებად წარმოჩენას. დიქტატურის პირობებშიც კი არსებობს მნიშვნელოვანი მხატვრული და სამეცნიერო მიღწევების პოტენციალი. თუმცა, ეს დამოკიდებულია მათ შესაბამისობაზე გაბატონებულ ავტორიტეტთან და იმ ინსტიტუტებთან, რომლებიც მხარს უჭერენ ხელოვნე-

15 იხ.: Das Wiki zu den Denkmälern der Universität Wien: <https://monuments.univie.ac.at/index.php?title=Hauptseite>; [https://monuments.univie.ac.at/index.php?title=Denkmal_anonymisierte_Wissenschaftlerinnen_1700%E2%80%932005_\(Elise_Richter\)](https://monuments.univie.ac.at/index.php?title=Denkmal_anonymisierte_Wissenschaftlerinnen_1700%E2%80%932005_(Elise_Richter))

16 https://monuments.univie.ac.at/index.php?title=Kategorie:Denkm%C3%A4ler_f%C3%BCr_Politiker

17 Djilas, *The New*, 1957.

18 Gutman, *Wüstenberg*, The Routledge, 2023, გვ. 5–6.

19 Makuljević, *Memorija*, 2022, გვ. 240–241.

20 Makuljević, *Autocracy*, 2024.

ბას. შესაბამისად, კვლევის რთულ გამოწვევას წარმოადგენს ის საკითხი, ჩაითვალოს თუ არა კულტურულ მემკვიდრეობად ის მონუმენტები, რომლებიც მიჩნეულია კოლონიალიზმის სიმბოლოდ და ამოღებულ იქნა საჯარო სივრცეებიდან; ასევე, აქტუალურია დებატები კომუნისტური დიქტატურის კულტურული მემკვიდრეობის შენარჩუნების შესახებ. რამეთუ საჯარო მონუმენტები მუდამ იყვნენ და იქნებიან სიმბოლოები აწმყოში, გადამცემები სოციალურ-პოლიტიკური რეალობისა და მისი ტრანსფორმაციისა, სულ ერთია - იქნება ეს, მათი დადგმა, განადგურება თუ აღება.

ხელოვნების ისტორიკოსის ამოცანა - აღიაროს მონუმენტის განლაგების მხატვრული და სივრცითი თვისებები, ღირებულებას იძენს მხოლოდ მაშინ, როდესაც საჯარო სივრცის აღდგენა ხდება ახალი იდენტობის პოლიტიკის მეშვეობით. საჯარო სივრცე კი მუდმივად ხელახალი განსაზღვრისა და მითვისების პროცესშია. მაგალითისთვის, ცნობილი გადაწყვეტა, ხანგრძლივი, თითქმის საუკუნოვანი პროცესის შედეგად, მიღწეული იქნა მრავალეთნიკურ ქალაქ ბოლცანოში. ქალაქი, როგორც სამხრეთ ტიროლის ნაწილი (ყოფილი ავსტრია-უნგრეთი), პირველი მსოფლიო ომის შემდეგ გადავიდა იტალიის შემადგენლობაში. ამ პერიოდში რეგიონი ფაშისტური ტრიუმფალისტური პროპაგანდის უაღრესად პრობლემური გაგრძელების პირისპირ აღმოჩნდა და სულ ახლახან გადაწყდა, რომ ტერიტორიის ფაშისტური ანექსიის აღნიშვნის ტრადიცია გაუქმებულიყო. თუმცა მცდელობა, რომ გამარჯვების მოედნის სახელი, რაც ფაშისტების გამარჯვების აღმნიშვნელი იყო, მშვიდობის მოედნის სახელით შეეცვალათ, შეუსრულებელი აღმოჩნდა: ფაქტობრივად, შემოთავაზებული გამოსავალი არ იყო შესაფერისი გზა, თუნდაც არაიტალიელი მოსახლეობის თვალსაზრისით. ის შეიძლება აღიქმებოდეს, როგორც ისტორიული ფაქტების სარკასტული უკუღმართობა. უადგილოა, რომ ფაშისტური ხელისუფლების გამარჯვების აღსანიშნავად აღმართული მონუმენტი მშვიდობის მოედანზე იდგეს. 2014 წლიდან მონუმენტის სარდაფი გამოიყენება როგორც მუზეუმი, რომელიც ასახავს ამ ადგილის კომპლექსურ ისტო-

რიას.²¹ შეიძლება ითქვას, რომ ეს საჯარო მონუმენტი არის *in situ* მუზეუმიზაციის მაგალითი, რომელიც აჩვენებს მონუმენტის პოლიფონიურ სიცოცხლისუნარიანობას და იძლევა პოლიპერსპექტიული ხსოვნის საშუალებას (სურ. 3). იმავე ქალაქის მაგალითზე, ფაშისტური პარტიის ყოფილი შტაბის (Casa del Fascio) გარდაქმნის შედეგად მიღებული ფორმით, დღეს მონუმენტი მხოლოდ ერთ და სწორ წაკითხვას გვთავაზობს. გრძელ რელიეფს ცენტრში ცხენზე ამხედრებულ მუსოლინის გამოსახულებით (დასრულებული მხოლოდ 1957 წელს) 2017 წელს დაემატა სამენოვანი წარწერა „არავის აქვს მორჩილების უფლება“.²² ამდენად, ჰანა არენდტის ციტირებით შესაძლებელი გახდა ფაშისტური იკონოგრაფიისგან ვიზუალური დისტანცირება (სურ. 4, 5). *in situ* მუზეუმიზაცია ინარჩუნებს საკამათო მემკვიდრეობას, მაგრამ ისეთს, რომელსაც მაინც შეუძლია შთაბეჭდილების მოხდენა თავისი კლასიციტური პროპაგანდისტული ენით. როგორც ზემოთ აღინიშნა, ეს ტრანსფორმაცია ითვლება ერთ-ერთ ყველაზე წარმატებულად აღპურადრიატიკის რეგიონში. იგი ასახავს დიქტატურის პერიოდში (ეთნიკური სხვას წინააღმდეგ) აღმართული ძეგლის *in situ* დეკონტექსტუალიზაციის მცდელობას.

დასავლური დისკურსი და მოდერნისტული შეხედულება სოციალიზმსა და კომუნიზმზე (ასევე როგორც გლობალური ხელოვნების ისტორიის ნაწილი) მნიშვნელოვან გავლენას ახდენს აღმოსავლეთ ცენტრალურ, აღმოსავლეთ და სამხრეთ-აღმოსავლეთ ევროპაში საჯარო სივრცეში არსებული მონუმენტების ინტერპრეტაციაზე. ისტორიული კონტექსტი ხშირად გამოტოვებულია ან დამახინჯებულია, ძირითადად, გამოწვევის გამო, რომელიც დაკავშირებულია (ვიზუალურ) მანიპულაციებთან, რომელიც შორს არის საკუთარი გამოცდილებისგან. დასავლური სწრაფვა კაპიტალიზმის ალტერნატივისკენ, მაშინაც კი, როცა დიქტატურისადმი პატივისცემის კუთხით არის განხილული, საბოლოოდ ემსახურება დასავლეთის უპირატესობას აღმოსავლეთ ევროპასთან მიმართებაში და ხელს უწყობს მათ შორის კომუნიკაციას სახელმწიფო კომუნიზმის იდეით გატაცების გზით.²³ რჩება უთანასწორო ურთიერთობების გაგრძელების პოტენციალი,

21 იხ. გამოფენის გამკვლევი: Michielli, BZ '18-'45, 2016; https://en.wikipedia.org/wiki/Bolzano_Victory_Monument

22 Bartolini, Dealing, 2019; Wolf, Ideologisierung, 2022; [https://en.wikipedia.org/wiki/Casa_del_Fascio_\(Bolzano\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Casa_del_Fascio_(Bolzano))

23 მაგ: Bevan, Learning, 2023, გვ. 64.

ისევე როგორც ჰორიზონტალური და დიალოგური პერსპექტივის ჩავარდნის შესაძლებლობა. საჯარო სივრცეში არსებული მონუმენტები ემსახურება მოცემული ადგილის ვიზუალური იდენტობის ჩამოყალიბებას და დაცვას. ისინი ასევე ფუნქციონირებენ როგორც პოლიტიკური რეალობის „უხილავი“ და მდგრადი ნორმალიზაციის ფორმა. ცალკეული სახელმწიფოების დომინანტური იდეოლოგიის გათვალისწინებით, მათი მემორიალური პოლიტიკა პროგნოზირებადია. მაგალითად, სერბეთის ამჟამინდელი ადმინისტრაციის პირობებში დაიდგა ბელგრადის მოედანზე ნემანის ძეგლი, რომელიც ასახავს სერბეთს, როგორც ერს რუსეთის მოდელით და იმ ისტორიული ნარატივით, რომელსაც ექსპერტები მცდარად მიიჩნევენ.²⁴ ანალოგიურად, ლიუბლიანაში, პარლამენტის სიახლოვეს, კომუნისტი გმირების საფლავის შენარჩუნება, როგორც ჩანს, გაბატონებული პოლიტიკური კონტექსტის გარდაუვალი შედეგია (სურ. 6).²⁵ მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ მომხდარ მასობრივ მკვლელობებზე პასუხისმგებლობა თაყვანისცემის ობიექტად ქცეულ ზოგიერთ ლიდერს ეკისრება. თუმცა, ერთ-ერთი მათგანის, ბორის კიდრიჩის ბელგრადის მონუმენტზე მიმართული ხატმებრძოლეობა (სერბი მოქანდაკის, ნიკოლა კოკა იანკოვიჩის მიერ შექმნილი გამორჩეული მოდერნისტული ძეგლი) არ განხორციელებულა მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ მისი ძალადობრივი ქმედებების გამო. არამედ, სერბეთში კიდრიჩის გამოსახულება საჯარო სივრციდან ამოიღეს მისი ეროვნების გამო: როგორც სლოვენელი, იგი აღიქმებოდა იმ ერის სიმბოლოდ, რომელსაც ადანაშაულებდნენ იუგოსლავიის დაშლაში.²⁶ გასაკვირი არც არის, რომ წარწერები „Dux Mussolini“, და გამოსახულებები რჩება იტალიის საჯარო სივრცეში,²⁷ ხოლო ტიტოსი სლოვენიაში (სურ. 7, 8). ორ მეზობელ ქვეყანას აქვს საპირისპირო მემორიალების პოლიტიკა ძალადობრივი ისტორიების ინტერპრეტაციებთან დაკავშირებით, განსაკუთრებით ისტორიაში პირველი

და მეორე მსოფლიო ომების შემდეგ, სადაც ხდებოდა მკვლელობები და გენოციდები იმ ადამიანების მიმართ, რომლებიც აღიქმებოდნენ როგორც „სხვები“.²⁸

საჯარო ძეგლებზე დაკვირვება და წერა ცხადყოფს რთულ ურთიერთობებს პოლიტიკას, ხელოვნებას (როგორც მემკვიდრეობას) და ხელოვნების ისტორიას შორის. როგორც მემორიალების აქტივობებს, ჩვენ შეგვიძლია ვეცადოთ იმ საჯარო ძეგლების შენარჩუნებას, რომლებიც შეესაბამება ჩვენს იდეოლოგიურ შეხედულებებს (ან, ალტერნატიულად, ხელს შეუწყობს მათ ტრანსფორმაციას ჩვენს რწმენების შესაბამისად); როგორც ხელოვნებათმცოდნეებს, ჩვენ ძალგვიძს ადვოკატირება გავუწიოთ იმ მონუმენტებსა და ქანდაკებებს, რომლებსაც ვაფასებთ როგორც ხელოვნების მნიშვნელოვან ნიმუშებს; როგორც კულტურული მემკვიდრეობის პროფესიონალებს, ჩვენ შეგვიძლია პოლიტიკოსებს ვუმტკიცოთ, რომ მონუმენტები იმსახურებენ მუდმივად ადგილზე *in situ* შენარჩუნებას; ანდა ჩვენ შეგვიძლია დავუჭიროთ მხარი მუზეუმზღაპრის „უხილავი“ მემორიალური დაფების გაღწევის უნარის გათვალისწინებით. თითოეულ ამ მცდელობაში, ან თუნდაც ყველა მათგანთან ერთდროულად დაკავშირების მცდელობისას, ჩვენ აღმოვჩნდებით რთულ, მაგრამ პროდუქტიულ ურთიერთობაში საჯარო სივრცეში არსებულ მონუმენტების სიცოცხლისუნარიანობასთან.

ჩვენ ვაღიარებთ მათ შესწავლის ღირსად, მათი მრავალი ფუნქციითა და თვისებით, მიუხედავად იმისა, რომ ისინი შეიქმნა როგორც პროპაგანდის საშუალება, განზრახვით, რომ უზრუნველყოთ წარსულის მუდმივი და განსაკუთრებული გაგება და რომ ჩამოეყალიბებინათ მახსოვრობის პოლიტიკა. და ყოველივეს მიუხედავად, საჯარო სივრცეში არსებული მონუმენტები ვერ გაექცვიან სოციალურ ცვლილებებსა და შეფასების ახალ ფორმებს.

24 Makuljević, Autocracy, 2024.

25 Murovec, Ästhetische, 2023, გვ. 196.

26 შდრ. Makuljević, Memorijska, 2022, გვ. 18–20.

27 იტალიაში ყველა კულტურული მემკვიდრეობა, რომელიც 50 წელზე მეტია (ახლა 70 წლისაა) კანონიერად არის დაცული. ის მოიცავს ასევე მემკვიდრეობას ფაშისტური პერიოდისა და, იხ: <https://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:decreto.legislativo:2004-01-22;42>, Articles 10 and 11.

28 Del Boca, Italiani, 2006; Mellace, Le foibe, 2024.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Flaminia Bartolini, Dealing with a Dictatorial Past: Fascist Monuments and Conflicting Memory in Contemporary Italy, in: Laura A. Macaluso (ed.), *Monument Culture: International Perspectives on the Future of Monuments in a Changing World*. New York, London, 2019, pp. 233–242.
- Katja Bernhardt, Robert Born, Antje Kempe, Revisiting the Region: A Debate on Art History of Eastern Europe (Against the Backdrop of a War: An Editorial Note), in: *kunsttexte.de* 2022, 1, <https://doi.org/10.48633/ksttx.2022.1.88236>, pp. 1–3.
- Robert Bevan, *Monumental Lies: Culture Wars and the Truth about the Past*. London, New York, 2022.
- Robert Bevan, Learning from Bolzano: From Sites of Honour to Sites of Shame, in: *Kritische Berichte* 2023, 51/4, pp. 64–73.
- John E. Bowlt, Russian Sculpture and Lenin’s Plan of Monumental Propaganda, in: Henry A. Millon, Linda Nochlin (eds.), *Art and Architecture in the Service of Politics*. Cambridge, Mass., 1978, pp. 182–193.
- Angelo Del Boca, *Italiani, brava gente? Un mito duro a morire*. Vicenza, 2006.
- Milovan Djilas, *The New Class: An Analysis of the Communist System*. New York, 1957.
- Branka Doknić, *Kulturna politika Jugoslavije 1946–1963*. Beograd, 2013 (Biblioteka Društvo i nauka. Istorija).
- Hans-Jürgen Drengenberg, *Die sowjetische Politik auf dem Gebiet der bildenden Kunst von 1917 bis 1934*. Berlin, 1972 (Forschungen zur osteuropäischen Geschichte 16; Osteuropa-Institut an der Freien Universität Berlin. Historische Veröffentlichungen).
- Dario Gamboni, *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*. New edition. London, 2018.
- Yifat Gutman, Jenny Wüstemberg (eds.), *The Routledge Handbook of Memory Activism*. London, New York, 2023 (Introduction: The Activist Turn in Memory Studies, pp. 5–15).
- Aleksandar Jakir, „Spomenici su prošlost i budućnost.” Politički i administrativni mehanizmi financiranja spomenika za vrijeme socijalističke Jugoslavije (Summary: “Monuments are the Past and the Future”: Political and Administrative Mechanisms of Financing Monuments during Socialist Yugoslavia), in: *Časopis za suvremenu povijest* 2019, 51/1, pp. 151–182.
- Huber Locher, The Idea of Cultural Heritage and the Canon of Art, in: *Kunstiteaduslikke Uurimusi / Studies on Art and Architecture / Studien für Kunstwissenschaft* 2014, 23/3–4 (Special Issue: Debating German Heritage: Art History and Nationalism during the Long Nineteenth Century), pp. 20–35.
- David Lowenthal, Identity, Heritage, and History, in: John R. Gillis (ed.), *Commemorations: The Politics of National Identity*. Princeton, New Jersey, 1994, pp. 41–57.
- Giuseppina Mellace, *Le foibe*. Rimini, 2024.
- Nenad Makuljević, *Memorija i manipulacija: Spomenička politika u Srbiji 1989–2021*. Beograd, 2022 (Biblioteka XX vek 253).
- Nenad Makuljević, Autocracy and Urban Identity: The Monument to Stefan Nemanja in Belgrade, in: Robert Born, Barbara Kristina Murovec (eds.), *Visual Memory and Oblivion: Monuments and Conflicts in Urban Spaces in Central and Eastern Europe from the Nineteenth Century to the Present Day*. Köln, 2024 (Das östliche Europa: Kunst- und Kulturgeschichte 17; Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München 68), in print.
- Sabrina Michielli (ed.), *BZ ’18–’45: A Permanent Exhibition within the Monument to Victory*. Exhibition Guide. Bolzano, 2016.
- Barbara Kristina Murovec, Ästhetische Besetzung der Erinnerung: Jugoslawische Denkmäler der Revolution als Instrumente ideologischer Propaganda in Ljubljana, in: Wolfgang Brückle, Rachel Mader, Brita Polzer (eds.),

- Die Gegenwart des Denkmals: Auslegung, Zerstörung, Belebung. Zürich, 2023, pp. 189–209.
- Robert Musil, Denkmale [10. Dezember 1927], in: Adolf Frisé (ed.), Robert Musil: Gesammelte Werke in neun Bänden: 7. Kleine Prosa, Aphorsimen, Autobiographisches. Reinbek bei Hamburg, 1978, pp. 604–608.
 - Jacek Purchla, Żanna Komar (eds.), Dissonant Heritage? The Architecture of the Third Reich in Poland. Krakau, 2021.
 - Paul Veyne, Conduct without Belief and Works of Art without Viewers (translated by Jeanne Ferguson), in: Diogenes 1988, 36/143, pp. 1–22.
 - Vladimir Vuković, Politik und Baukultur im sozialistischen Jugoslawien / Politics and Building Culture in Socialist Yugoslavia, in: Adolph Stiller (ed.), Moments in Architecture, Salzburg, 2011, pp. 73–81.
 - Sophie Elaine Wolf, Ideologisierung von Architektur. Methodischer Ansatz und beispielhafte Anwendung auf die Region Südtirol/Alto Adige nach dem Ersten Weltkrieg, in: kunsttexte.de 2022, 1 (Architektur Stadt Raum).

TRANSFORMATIONS OF PUBLIC SPACE: ART, HERITAGE AND MEMORIAL POLITICS IN THE (FORMER) YUGOSLAVIA AND ITALY

Barbara Kristina Murovec

Keywords: public monuments, monumental propaganda, memory activism, art and politics, difficult heritage, power of invisibility, in situ musealisation, fascism, communism

The erection of public monuments reached its zenith in the twentieth century during the dictatorships, which used them to construct a monolithic (triumphalist) interpretation of the past and to establish a new national and/or class identity. Monuments that serve as visual symbols of Fascist Italy and communist Yugoslavia pose a significant challenge because they exist simultaneously as cultural heritage, works of art, and ideological symbols that perpetuate a particular collective identity while erasing the presence of others. The capacity of public monuments to exert influence and their inherent multiplicity make the process of *in situ* musealisation a challenging undertaking. Despite their “invisibility” (Musil), monuments possess considerable political power, serving to preserve spatial identity and reproduce the politics of commemoration across generations. The city of Bolzano in Italy, which is considered a model of ideological dissociation from the art produced for the Fascist regime, has reached a consensus after almost a hundred years. The political changes that occurred in the former Eastern Bloc and Yugoslavia after 1989/1991 led to significant social transformations, during which public monuments became contested and difficult legacies in different ways. In some countries, monuments were removed from public spaces, while in others they remained in the political centres of the new countries. The study of monuments and the literature about them takes researchers into the realm of the political, where there is currently extremely limited space for a contextualised, dialogical and horizontal approach. There are also significant differences between Western and Eastern European art historical writing, which has not yet been sufficiently situated within global art history.

Public monuments are among the most powerful and enduring material symbols of political, ideological and cultural identity.¹ They are objects of spatial and visual differentiation that significantly shape the memory landscape of a region and/or a country. Socio-political changes have a profound effect on attitudes towards public monuments, and yet the erection, removal and destruction of public monuments has an impact on remembering and forgetting. The transformations and crises of

recent decades have not been sufficiently accompanied by a systematic and differentiated conceptualisation of the notion of public monuments. Many countries have taken quick and radical decisions to cleanse and reshape the landscape of memory,² while others have chosen to remain in line with the monuments erected by totalitarian regimes.³ When public monuments are considered works of art and heritage with a strong identity ‘charge’,⁴ a tension between the two concepts can emerge. Var-

1 I would like to thank Robert Born, Nato Gengiuri, Irene Giviashvili, Nenad Makuljević, Palbha Jain and Gerhard Wolf for their readings and comments.

2 Cf. for example GAMBONI, *The Destruction of Art*, 2018, pp. 62–110, 427–439.

3 MUROVEC, *Ästhetische Besetzung*, 2023; for literature on the relationship between public monuments and remembrance, see p. 189 (n. 1).

4 Cf. LOWENTHAL, *Identity, Heritage, and History*, 1994, p. 47. On the term cultural heritage see LOCHER, *The Idea of Cultural Heritage*, 2014.

ious researchers have tried to raise awareness of the reception of monuments and to ensure the preservation of heritage in the public space, which is also reflected in the terminology used (shared heritage, contested heritage, dissonant heritage, etc.).⁵ This article presents some observations on public monuments, with particular reference to examples from Italy and the former Yugoslavia. It considers the concepts of *in situ* conservation and the musealisation of difficult heritage (of historical others). How do they affect remembering and forgetting, and how do they generate aesthetic–identity relations in the present? How polyphonic can the agency of the public monument be?

Throughout history, the erection of public monuments has been a highly controlled political process in which certain individuals and events acquire mythic dimensions and become appropriate vehicles for perpetual commemoration. Memorialisation is a propaganda process that seeks to spatially (and often aesthetically) “freeze” a particular interpretation of history, conferring on it the status of historical fact and absolute truth. As a demonstration of the continuity of spatial identity strategies, Lenin’s influential concept of communist monumental propaganda⁶ (paradoxically) drew on the erection of public monuments in the second half of the 19th century, when they were used primarily to shape national identity and to consolidate the old regime.

The visual and its impact on identity have been the subject of comparatively little research, even though it has a similar power to identify and differentiate as language. The use of simple signs and symbols, such as the swastika or the red star, made it all the more sufficient as a medium for establishing a “self-evident” and distinctive image of a particular group or place. It did not require literacy, which in Yugoslavia, for example, was less than 50 % in 1940.⁷

My utopian vision of society presupposes an inclu-

sive world with equal rights for every individual (however rich in diversity), without tolerance for corruption and violence. An environment in which states, networks, elites and individuals repeatedly renounce their privileges for the common good and engage in an ongoing dialogue between different collective and individual identities. In such a world, public monuments can be seen primarily as cultural heritage and works of art—commemorating, but also marking off the past and ancestors through artistically evocative objects. However, such a view is highly arbitrary, since public monuments are above all (political) propaganda tools and visual signifiers for the implementation of memory and identity politics (differentiation towards the Other) in the present. The complex relationship and distinction between propaganda, history and memory is lost in dictatorships at the expense of the official state narrative. Memory activism, as an alternative to propaganda, which in recent years has gained theoretical underpinning in cultural memory studies,⁸ often operates from similar strong ideological and/or national positions. This is particularly evident and relevant when dealing with the public monuments from the countries of the former Eastern Bloc and Yugoslavia. For example, visually powerful Yugoslav monuments are assigned the function of proving that Yugoslavia was an economically successful socialist state.⁹ If we consider Musil’s oft-quoted statement about the invisibility of monuments,¹⁰ we can affirm that public monuments are generally not viewed and analysed in the same manner as “normal” works of art.¹¹ However, due to their ubiquitous and taken-for-granted presence in social and spatial reality, they exert a significant and far-reaching influence. As a result of their normalisation as everyday objects, they have been invested with considerable power. This is evidenced by their strategic placement in city squares and memorial parks, as exemplified by the Soviet Union in the wake of the October Revolution, in Italy after the

5 E.g. PURCHLA, KOMAR, *Dissonant Heritage*, 2021.

6 E.g. DRENGENBERG, *Die sowjetische Politik*, 1972, pp. 181–297; BOWLT, *Russian Sculpture*, 1978.

7 There were considerable differences between the various regions of the Kingdom of Yugoslavia. In Slovenia, for example, 5.5% of the population was illiterate, while in Bosnia, the figure was 84%; see DOKNIĆ, *Kulturna politika*, 2013, p. 53.

8 GUTMAN, WÜSTENBERG, *The Routledge Handbook*, 2023.

9 Cf. also VUKOVIĆ, *Politik und Baukultur*, 2011, p. 74.

10 MUSIL, *Denkmale* [10. Dezember 1927], 1978, p. 604.

11 VEYNE, *Conduct without Belief*, 1988.

March on Rome, and in Yugoslavia following the Second World War. The power of the mass (of monuments) in shaping identity was significant in all countries (Fig. 1). Yugoslavia's 'revolutionary' monuments retain their propagandistic power to this day, largely due to their aesthetic orientation towards Western modernism (Fig. 2).¹² After 1948, when Yugoslavia broke with the Soviet Union and adopted Western aesthetics, to position itself as a non-aligned country, state-directed and state-funded visual propaganda resulted in an unprecedented number of public monuments¹³ that continue to shape the politics of remembrance, especially in Slovenia. In this Republic, which borders Italy, Austria and Hungary, differentiation from the countries that occupied it during the Second World War was particularly important. Robert Bevan labelled the memorials as liars and earned a significant approval with such "terminology".¹⁴ My understanding of public monuments is quite the opposite, it is a process of observing their agency, taking into account all actors, seeing monuments as mirrors of cultural reality and politics of memory, reflecting visual approaches for propaganda and activist purposes, analysing the use of different artistic forms of political iconography, and interpreting the individual artists and their work.

Public monuments are a litmus test for the relationship between art, science and politics, including gender issues. A survey of the courtyard of the University of Vienna reveals that there is not a single statue dedicated to a woman.¹⁵ However, in addition to the sculptures of professors, there are monuments commemorating politicians who played a pivotal role in shaping the university's structure and reforming its male-dominated educational system.¹⁶ Writing about cultural heritage and public monuments—as antennae of social change and as mirrors reflecting not only the current socio-political

situation but also the past of a place and its inhabitants—reveals the political and ideological views of the author. However, revealing one's perspective on the politics of public space and the protection of cultural heritage from political manipulation (typically driven by economic interests) is often perceived as a threat. The danger of uncovering the mechanisms of actual cultural policy, of problematising "self-management" of Yugoslavia or the dictatorship of the working class (with a new elite),¹⁷ was well known to researchers in the former socialist countries. The attempt to legitimise memory activism and differentiate it from propaganda by defining a memory activist as someone who is not funded by the state,¹⁸ is an approach that does not stand up to scrutiny. Therefore, a more thorough examination of the entanglement of power structures and socio-economic relations in scholarship and the arts is warranted.

Analysing the monuments erected in Serbia between 1989 and 2021, Nenad Makuljević noted that under socialism, experts were often involved in the selection process and their knowledge had a strong voice in the commissions, leading to the appointment of artists of high calibre.¹⁹ Today, the procedure for the erection of the monument to Stefan Nemanja in Belgrade, initiated in 2015 and designed by Russian artist Alexander Rukavishnikov, remains non-transparent and the price a state secret.²⁰ While acknowledging the significant quality and impressive modernism of many socialist works, which are superior to the Serbian public monuments of the last decade, it is important to highlight the overt ideological positions that prevailed during the Cold War. In the commissions of the one-party state, only those experts who had already passed a political test were allowed to make decisions, and there was no need to coordinate commemorative policy. It was an indisputable premise for all

12 Cf. BERNHARDT, BORN, KEMPE, *Revisiting the Region*, 2022, p. 2.

13 Cf. JAKIR, *Spomenici su prošlost i budućnost*, 2019.

14 BEVAN, *Monumental Lies*, 2022; his next article on the same topic was published in the journal *Kritische Berichte*: BEVAN, *Learning from Bolzano*, 2023.

15 See *Das Wiki zu den Denkmälern der Universität Wien*: <https://monuments.univie.ac.at/index.php?title=Hauptseite>; [https://monuments.univie.ac.at/index.php?title=Denkmal_anonymisierte_Wissenschaftlerinnen_1700%E2%80%932005_\(Elise_Richter\)](https://monuments.univie.ac.at/index.php?title=Denkmal_anonymisierte_Wissenschaftlerinnen_1700%E2%80%932005_(Elise_Richter)).

16 https://monuments.univie.ac.at/index.php?title=Kategorie:Denkm%C3%A4ler_f%C3%BCr_Politiker

17 DJILAS, *The New Class*, 1957.

18 GUTMAN, WÜSTENBERG, *The Routledge Handbook*, Introduction, 2023, pp. 5–6.

19 MAKULJEVIĆ, *Memorija i manipulacija*, 2022, pp. 240–241.

20 MAKULJEVIĆ, *Autocracy*, 2024.

members of the commissions that the monuments should serve to commemorate the outstanding achievements of the communist revolution and its role in the national liberation struggle. It was also assumed that the use of modernist principles would facilitate the presentation of Yugoslavia to the West as an open and progressive society. Even within a dictatorship, there is the potential for significant artistic and scientific achievement. However, this depends on their compliance with the prevailing authority and the institutions that sustain artists.

Consequently, the question of whether the fallen monuments that have been identified as symbols of colonialism should be considered cultural heritage, and the debate on the preservation of the cultural heritage of (communist) dictatorships, constitute a challenging field of inquiry. Because monuments have been and will always be symbols in the present, antennae of socio-political reality and its transformation, whether it is about erecting them or destroying and removing them. The art historian's task of recognising the artistic and spatial qualities of placement only adds value at a time when public space is being reclaimed with a new identity politics. And public space is in a process of constant redefinition and appropriation: the celebrated solution achieved in the multi-ethnic city of Bolzano/Bozen, which, as part of South Tyrol (formerly in Austria-Hungary), fell to Italy after the First World War, is the result of a long-term, almost century-long process. During this period, the region was confronted with the highly problematic perpetuation of fascist triumphalist propaganda, and it was only recently that it was decided to abandon the celebration of the fascist annexation of the territory. However, the idea of renaming the Victory Square with the Monument to the Victory of Fascism into the Peace Square was abandoned. In fact, the proposed solution was not an appropriate course of action, even from the standpoint of the non-Italian population. It could be perceived as a sarcastic reversal of historical facts. It is inappropriate for a monument erected to celebrate the victory of the Fascist government to be placed in a Peace Square. Since 2014, the basement of the monument has served as a museum

documenting the complex history of the site.²¹ Arguably, this public monument is an example of *in situ* musealisation, demonstrating polyphonic agency and allowing a polyperspectival remembrance (Fig. 3).

In the case of the transformed Casa del Fascio (the former headquarters of the Fascist Party) in the same city, today's staging suggests only one correct reading. In 2017, the long relief with Mussolini on horseback in the centre (completed only in 1957) was supplemented by the inscription "No one has the right to obey" in three languages.²² By quoting Hannah Arendt, it establishes a visual distancing from Fascist iconography (Figs. 4, 5). The *in situ* musealisation preserves a controversial heritage, but one that is still able to impress with its classicist propaganda language. As mentioned above, this transformation is considered one of the most successful in the Alpine-Adriatic region. It illustrates the attempt to decontextualize *in situ* a monument erected during a period of dictatorship (against the ethnic Other).

The Western discourse and modernist view on socialism and communism (also as part of global art history) has a significant impact on the interpretation of public monuments in East Central, Eastern, and South-Eastern Europe. The historical context is often omitted or distorted, mainly due to the challenge of relating to a (visual) instrumentalisation far removed from one's own experience. The Western quest for an alternative to capitalism, even when couched in terms of an homage to the dictatorships, ultimately serves to perpetuate the West's superiority over Eastern Europe and to facilitate communication between the two through a fascination with the state communism.²³ The potential for the continuation of unequal relations remains, as does the possibility of the failure of a horizontal and dialogical perspective. Monuments in the public space serve to establish and defend the visual identity of a given place. They also function as a form of "invisible" and sustainable normalisation of political reality. Given the dominant ideology of individual states, their commemorative policies are predictable. For example, a monument to Nemanja, which portrays Serbia as a nation modelled on Russia, with a histori-

21 See the exhibition guide: MICHIELLI, BZ '18-'45, 2016; https://en.wikipedia.org/wiki/Bolzano_Victory_Monument.

22 BARTOLINI, Dealing with a Dictatorial Past, 2019; WOLF, Ideologisierung, 2022; [https://en.wikipedia.org/wiki/Casa_del_Fascio_\(Bolzano\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Casa_del_Fascio_(Bolzano)).

23 E.g. in BEVAN, Learning from Bolzano, 2023, p. 64.

cal narrative that is considered inaccurate by experts,²⁴ was erected in a Belgrade square under the current administration. Similarly, the preservation of a tomb for communist heroes in Ljubljana, in close vicinity to the Parliament, appears to be an unavoidable consequence of the prevailing political context (Fig. 6).²⁵ Some of the venerated leaders were responsible for the mass killings that occurred after the Second World War. However, the iconoclasm directed at the statue of one of them, Boris Kidrič, in Belgrade, an outstanding modernist monument created by the Serbian sculptor Nikola Koka Janković, did not happen because of his violent actions after the Second World War. In Serbia, his image was removed from the public space because of his nationality: as a Slovene he was perceived as a symbol of a nation blamed for the dissolution of Yugoslavia.²⁶ It is also not surprising, that the inscriptions and images of the “Dux Mussolini”, remain in public spaces in Italy,²⁷ and those of Tito in Slovenia (Figs. 7, 8). The two neighbouring countries have contrasting commemorative policies regarding their interpretations of violent histories, particularly in Istria after the First and the Second World Wars, where there were killings and genocides against those perceived as ‘others’.²⁸

Reflecting and writing about public monuments brings to light the complex relationships between politics, art as heritage and art history. As memory activists, we can seek to ensure the preservation of public monuments that conform to our ideological beliefs (or, alternatively, facilitate their transformation in accordance with those beliefs); as art historians, we can advocate for those monuments and statues that we value as significant works of art; as cultural heritage professionals, we can argue to politicians that monuments are worthy of permanent preservation *in situ*. Or we can advocate their musealisation, taking into account the contested influence of the ‘invisible’ memorials. In each of these endeavours, or even when in attempting to engage with all of them simultaneously, we find ourselves in a challenging yet productive relationship with the agency of public monuments, recognising them as worthy of study in their many functions and qualities, even though they were commissioned as a means of propaganda, intended to produce a particular understanding of past in perpetuity, and to shape a politics of remembrance. Nevertheless, the public monuments will not escape social change and new forms of valorisation.

REFERENCES:

- Flaminia Bartolini, Dealing with a Dictatorial Past: Fascist Monuments and Conflicting Memory in Contemporary Italy, in: Laura A. Macaluso (ed.), *Monument Culture: International Perspectives on the Future of Monuments in a Changing World*. New York, London, 2019, pp. 233–242.
- Katja Bernhardt, Robert Born, Antje Kempe, Revisiting the Region: A Debate on Art History of Eastern Europe (Against the Backdrop of a War: An Editorial Note), in: *kunsttexte.de* 2022, 1, <https://doi.org/10.48633/ksttx.2022.1.88236>, pp. 1–3.
- Robert Bevan, *Monumental Lies: Culture Wars and the Truth about the Past*. London, New York, 2022.
- Robert Bevan, Learning from Bolzano: From Sites of Honour to Sites of Shame, in: *Kritische Berichte* 2023, 51/4, pp. 64–73.
- John E. Bowlt, Russian Sculpture and Lenin’s Plan of Monumental Propaganda, in: Henry A. Millon, Linda Nochlin

24 MAKULJEVIĆ, *Autocracy*, 2024.

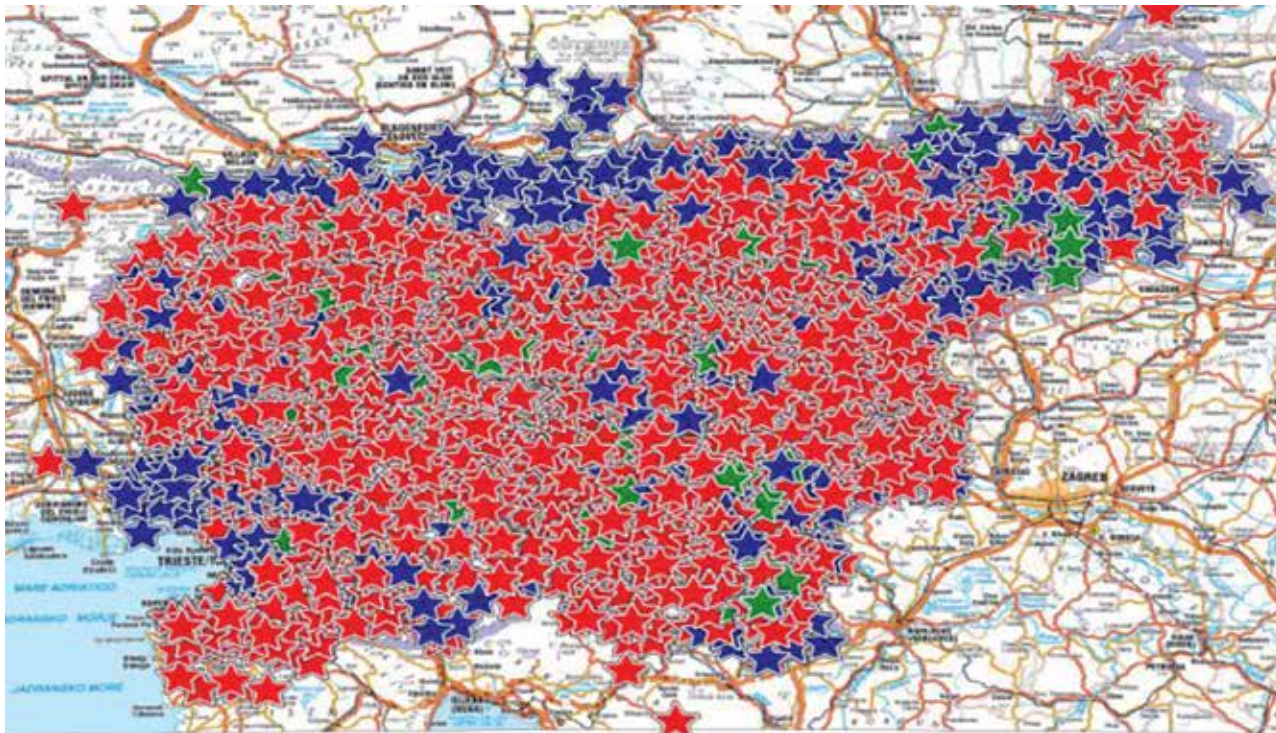
25 MUROVEC, *Ästhetische Besetzung*, 2023, p. 196.

26 Cf. MAKULJEVIĆ, *Memorija i manipulacija*, 2022, pp. 18–20.

27 In Italy, all cultural heritage that is over 50 years old (now 70 years old) is legally protected. This includes heritage from the Fascist period, see <https://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:decreto.legislativo:2004-01-22;42>, Articles 10 and 11.

28 DEL BOCA, *Italiani*, 2006; MELLACE, *Le foibe*, 2024.

- (eds.), *Art and Architecture in the Service of Politics*. Cambridge, Mass., 1978, pp. 182–193.
- Angelo Del Boca, *Italiani, brava gente? Un mito duro a morire*. Vicenza, 2006.
 - Milovan Djilas, *The New Class: An Analysis of the Communist System*. New York, 1957.
 - Branka Doknić, *Kulturna politika Jugoslavije 1946–1963*. Beograd, 2013 (Biblioteka Društvo i nauka. Istorija).
 - Hans-Jürgen Drengenberg, *Die sowjetische Politik auf dem Gebiet der bildenden Kunst von 1917 bis 1934*. Berlin, 1972 (Forschungen zur osteuropäischen Geschichte 16; Osteuropa-Institut an der Freien Universität Berlin. Historische Veröffentlichungen).
 - Dario Gamboni, *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*. New edition. London, 2018.
 - Yifat Gutman, Jenny Wüstemberg (eds.), *The Routledge Handbook of Memory Activism*. London, New York, 2023 (Introduction: The Activist Turn in Memory Studies, pp. 5–15).
 - Aleksandar Jakir, “Spomenici su prošlost i budućnost.” *Politički i administrativni mehanizmi financiranja spomenika za vrijeme socijalističke Jugoslavije* (Summary: “Monuments are the Past and the Future”: Political and Administrative Mechanisms of Financing Monuments during Socialist Yugoslavia), in: *Časopis za suvremenu povijest* 2019, 51/1, pp. 151–182.
 - Huber Locher, *The Idea of Cultural Heritage and the Canon of Art*, in: *Kunsttadelaide Uurimusi / Studies on Art and Architecture / Studien für Kunstwissenschaft* 2014, 23/3–4 (Special Issue: Debating German Heritage: Art History and Nationalism during the Long Nineteenth Century), pp. 20–35.
 - David Lowenthal, *Identity, Heritage, and History*, in: John R. Gillis (ed.), *Commemorations: The Politics of National Identity*. Princeton, New Jersey, 1994, pp. 41–57.
 - Giuseppina Mellace, *Le foibe*. Rimini, 2024.
 - Nenad Makuljević, *Memorija i manipulacija: Spomenička politika u Srbiji 1989–2021*. Beograd, 2022 (Biblioteka XX vek 253).
 - Nenad Makuljević, *Autocracy and Urban Identity: The Monument to Stefan Nemanja in Belgrade*, in: Robert Born, Barbara Kristina Murovec (eds.), *Visual Memory and Oblivion: Monuments and Conflicts in Urban Spaces in Central and Eastern Europe from the Nineteenth Century to the Present Day*. Köln, 2024 (Das östliche Europa: Kunst- und Kulturgeschichte 17; Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München 68), in print.
 - Sabrina Michielli (ed.), *BZ '18–'45: A Permanent Exhibition within the Monument to Victory*. Exhibition Guide. Bolzano, 2016.
 - Barbara Kristina Murovec, *Ästhetische Besetzung der Erinnerung: Jugoslawische Denkmäler der Revolution als Instrumente ideologischer Propaganda in Ljubljana*, in: Wolfgang Brückle, Rachel Mader, Brita Polzer (eds.), *Die Gegenwart des Denkmals: Auslegung, Zerstörung, Belebung*. Zürich, 2023, pp. 189–209.
 - Robert Musil, *Denkmale* [10. Dezember 1927], in: Adolf Frisé (ed.), *Robert Musil: Gesammelte Werke in neun Bänden: 7. Kleine Prosa, Aphorsimen, Autobiographisches*. Reinbek bei Hamburg, 1978, pp. 604–608.
 - Jacek Purchla, Żanna Komar (eds.), *Dissonant Heritage? The Architecture of the Third Reich in Poland*. Krakau, 2021.
 - Paul Veyne, *Conduct without Belief and Works of Art without Viewers* (translated by Jeanne Ferguson), in: *Diogenes* 1988, 36/143, pp. 1–22.
 - Vladimir Vuković, *Politik und Baukultur im sozialistischen Jugoslawien / Politics and Building Culture in Socialist Yugoslavia*, in: Adolph Stiller (ed.), *Moments in Architecture*, Salzburg, 2011, pp. 73–81.
 - Sophie Elaine Wolf, *„Ideologisierung“ von Architektur. Methodischer Ansatz und beispielhafte Anwendung auf die Region Südtirol/Alto Adige nach dem Ersten Weltkrieg*, in: *kunsttexte.de* 2022, 1 (Architektur Stadt Raum).



1. რუკა სლოვენის კომუნისტური ეპოქის პარტიზანული ძეგლების ონლაინ მონაცემთა ბაზიდან: https://www.geopedia.world/?locale=sl#T281_L2518_x1684060.6071790028_y5789034.7742061075_s8_b362 (★ არსებული მონუმენტები; ★ გადაადგილებული ან ამოღებული მონუმენტები)
MAP FROM THE ONLINE DATABASE OF COMMUNIST-ERA PARTISAN MONUMENTS IN SLOVENIA: https://www.geopedia.world/?locale=sl#T281_L2518_x1684060.6071790028_y5789034.7742061075_s8_b362 (★ existing monuments; ★ relocated or removed monuments).



2. დუჟან დუჟამონია: მოწოდებით რევოლუციისადმი მოსლავინაში 1967, პოდგარიცა, ხორვატია (ავტორის არქივი)
DUŠAN DŽAMONJA: MONUMENT TO THE REVOLUTION OF THE PEOPLE OF MOSLAVINA, 1967, PODGARIĆ, CROATIA (AUTHOR'S ARCHIVE).



3. მარჩელო პიაცენტინი: გამარჯვების მემორიალი, 1926–1928, in situ მუზეუმისაგან 2014 წელს, ბოლზანო/ბოზენი (ფოტო ბარბარა კრისტინა მუროვეცი, 2023).
MARCELLO PIACENTINI: VICTORY MONUMENT, 1926–1928, *IN SITU* MUSEALISATION IN 2014, BOLZANO/BOZEN (PHOTO BY BARBARA KRISTINA MUROVEC, 2023).



4-5. ყოფილი Casa del Fascio (იტალიის ფაშისტური პარტიის შტაბი), 1939–1942, ბოლზანო/ბოზენი, ფაშიზმის ბარელიეფური ტრიუმფი, in situ ისტორიიზაცია 2017 წელს, თქმული იტალიურ, გერმანულ და ლადინურ ენებზე: „არავის აქვს მორჩილების უფლება“ (ფოტო ბარბარა კრისტინა მუროვეცი, 2023)

FORMER CASA DEL FASCIO (THE SEAT OF THE ITALIAN FASCIST PARTY), 1939–1942, BOLZANO/BOZEN, BAS-RELIEF TRIUMPH OF FASCISM, IN SITU HISTORICIZATION IN 2017, WITH THE TEXT IN ITALIAN, GERMAN, AND LADIN: “NO ONE HAS THE RIGHT TO OBEY” (PHOTO BY BARBARA KRISTINA MUROVEC, 2023).





6. ბორის კალინი: ეროვნული გმირების საფლავი (1947–1985) სლოვენიის პარლამენტის გვერდით, ლუბლიანა (ფოტო ბარბარა კრისტიანა მუროვეცი, 2022)
BORIS KALIN: TOMB OF NATIONAL HEROES (1947–1985) NEXT TO THE SLOVENIAN PARLIAMENT, LJUBLJANA (PHOTO BY BARBARA KRISTINA MUROVEC, 2022).



7. ობელისკი წარწერით *MUSSOLINI DUX*, იტალიური ფორუმი, რომი (ფოტო: ევა ასაადი, 2024)
OBELISK WITH THE INSCRIPTION *MUSSOLINI DUX*, FORO ITALICO, ROME (PHOTO BY EVA ASAAD, 2024)

8. ანტუნ აუგუსტინჩიჩი, ტიტო, 1977, ვალენჯე, სლოვენია (ფოტო იანეჟ პრემკი 2024)
ANTUN AUGUSTINČIČ: TITO, 1977, VELENJE, SLOVENIA (PHOTO BY JANEZ PREMK, 2024)

მოცეკვავთა და მუსიკოსთა გამოსახულებანი შუა საუკუნეების ქართულ მხატვრობაში და მათი გავლენა XIX-XX საუკუნეების ქართულ კულტურულ სივრცეზე

ლალი ოსეფაშვილი

საკვანძო სიტყვები: სვეტიცხოველი, ქართული ხელოვნება, შუა საუკუნეების ხელოვნება, ფსალმუნნი, სახიობა, სამაია, როკვა, კრისტოფორო დე კასტელი, ბალეტი, ვახტანგ ჭაბუკიანი

ნაშრომში შესწავლილია სვეტიცხოვლის სამხრეთ კედელზე ფართოდ გაშლილ ფსალმუნთა დამასურათებელ სცენაში მოცეკვავე ქალთა და მუსიკოს ჭაბუკთა ფიგურები, რომელმაც დიდი რეზონანსი გამოიწვია საუკუნეთა განმავლობაში მეცნიერთა და მხატვართა შორის. კვლევაში ყურადღება გამახვილებულია იმ ფაქტზე, რომ ხელოვნების ნიმუშს ძალუძს, ძლიერი ეფექტის გამოწვევა რეალობაზე, კულტურულ გარემოსა და გარკვეული სიახლის დამკვიდრებაზე, სხვა ეპოქაში ახალი ხელოვნების სულის შთაბერვაზე.

სვეტიცხოვლის საკათედრო ტაძარი ოდითგანვე საქართველოს ცხოვრებას გადაეჯაჭვა, მანაც, ქვეყნის დარად, მძიმე ბედი გაიზიარა. შემოსეული მტერი, პირველ ყოვლისა, მას არბევდა და სიწმინდეებს – ჯვარ-ხატებს, წიგნებს ანადგურებდა. დღეს, როდესაც ვუმზერთ მის ინტერიერს, ერთი განცდა გვეუფლება: სად გაქრა მთელი მხატვრობა, რომელიც ამ ტაძარს ამკობდა, აქ იყო გაღურეა ქართველ მეფეთა გამოსახულებებისა, დაწყებული ვახტანგ გორგასლით და სხვათა,¹ სამწუხაროდ, ძველი მხატვრობის აქა-იქ მიმოფანტული ფრაგმენტებიღაა შემორჩენილი და გვიანი ხანის, XVII საუკუნის მხატვრობაა მოღწეული. სამხრეთ კედელზე განთავსებულ ვრცელ, ფართოდ გაშლილ კომპოზიციას, რომელიც 148-149-150-ე ფსალმუნთა ილუსტრაციას წარმოადგენს და ფსალმუნის „ყოველი სული აქებდით უფალსა“ (150,6) ლაიტმოტივად გასდევს – იმთავითვე განსაკუთრებული ყურადღება მიექცა. თუმცა, თუ თანამიმდევრულად მივყვებით, არც ანდრეი მურავიოვი და არც ანტონ ნატროშვილი, რომელთა წიგნები დღეისათვის

სვეტიცხოვლის ტაძრის მოხატულობის შესახებ ერთ-ერთ პირველ წყაროს წარმოადგენენ, სამხრეთი კედლის მხატვრობაზე, არაფერს ამბობენ. ამ მოხატულობით XX საუკუნის მეცნიერები ინტერესდებიან. თუმცა, სამწუხაროდ, მის შესახებ მონოგრაფია დღემდე არ არსებობს. ხალიჩისებურად გაშლილ კომპოზიციის წარმოდგენილია შუა საუკუნეებრივი სამხატვრო ტრადიციების დაცვით გადმოცემული მეფეთა, მუსიკოს მამაკაცთა, მოცეკვავე ქალთა და სხვათა გამოსახულებანი. ამათგან განსაკუთრებით, მოცეკვავე ქალთა ფიგურებმა ოდითგან მოხიბლა მისი მხილველნი და გაჩნდა სხვადასხვა ვერსია. მათში ისეა ჩაწნული საერო და საეკლესიო ხელოვნების მოტივები, რომ თითქოს, ჩვენ წინაშე, ჩვეულებრივი იმდროინდელი ყოველდღიურობიდან გადმოსული მანდილოსანნი როკავენ და ამით გვიცოცხლებენ წარსულს. წინა პლანზე სამი ახალგაზრდა ქალის ფიგურა იკვეთება. დანარჩენნი კი, უკან ერთობ, იზოკეფალიის პრინციპით არიან გადმოცემულნი. ისინი მოხდენილი საცეკვაო ილეთებისა და ქართული ტრადიციული კაბების

¹ სხირტლაძე, მასალაძე, 2016, გვ. 245-283.

მიხედვით ცეკვა „სამაიას“ დაუკავშირა შალვა ამირანაშვილმა.²

ამ ფრესკამ სხვადასხვა დარგის მკვლევართა ყურადღებას მიიქცია - თეატრის ისტორიკოსების, ქორეოლოგების, ხელოვნებათმცოდნეების და სხვათა. გაჩნდა საინტერესო მოსაზრებანი. აქვე უნდა შევნიშნო, რომ არა მხატვართა (გრიგორი გაგარინი, ევგენი ფსკოვიტინოვი, შალვა ქიქოძე) დაინტერესება და მოცეკვავე ქალთა გამოსახულებების ერთგვარი შემოქმედებითი ასლების დამზადება, შესაძლოა, ეს ფრესკა არც ისე ფართოდ ცნობილი გამხდარიყო. თანამედროვე მკვლევარს ერთობ უჭირს კიდევ მასში ორიენტირება და დეფინიცია საბოლოო დასკვნების გამოტანისას.

ამასთან, უნდა აღვნიშნო, რომ ამ ფრესკის შთაგონებით, ცეკვა „სამაიამ“ XX საუკუნეში სცენური სიცოცხლეც პოვა. 1938 წელს ვახტანგ ჭაბუკიანმა პირველ ქართულ ბალეტ „მთების გულში,“ ანუ „მზეჭაბუკში“ განახორციელა ცეკვა „სამაია“. როგორც ლილი გვარამაძე წერს, „ვ. ჭაბუკიანმა ქორეოგრაფიულად განახორციელა სვეტიცხოვლის ტაძრის სამხრეთ კედლის ფრესკა „სამაია“. „სამაია“ წმინდა თეატრალური ცეკვაა“.³ ვიდრე ამ ცეკვის სცენურ განსახიერებაზე ვიმსჯელებდეთ, მიზანშეწონილად მიმაჩნია, განვიხილო, ერთი მხრივ, ისტორიული რაკურსი ცეკვა-სახიობისა შუა საუკუნეების და შემდეგ XIX საუკუნის საქართველოში.

შუა საუკუნეების საქართველოში მოცეკვავეთა ფიგურები ძირითადად სასულიერო შინაარსის ხელნაწერებში - ფსალმუნთა ილუსტრაციებში გვხვდება: ამ ხელნაწერებში სოლომონის მეფედ ცხების სცენებშია ჩართული მროკველნი და ოთხთავებში კი, „სალომეას როკვის“ სცენებშია. ეს ხელნაწერები ძირითადად დაცულია საქართველოს აკად. კორნელი კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში: - XIII-XV საუკუნეებით დათარიღებული ჯრუ-

ჭის ფსალმუნი (H-1665)⁴ და XVIII საუკუნის ფსალმუნი (H-913)⁵ და ასევე 1030 წლით დათარიღებული სვინაქსარი (A-648), გელათის ოთხთავი (Q-908),⁶ ჯრუჭის II ოთხთავი (H-1667), 1300 წლით დათარიღებული მოქვის ოთხთავი (Q-902),⁷ 1674 წლის ყანჩაეთის ჟამნ-გულანი (H-1452) და სხვა. ასევე საერო ხასიათის ხელნაწერებში, მათი უმეტესობა გვიანი ხანისაა და აღმოსავლური ყაიდის ცხოვრებას ასახული. აგრეთვე ის ბეთანიის,⁸ ზარზმის,⁹ წალენჯიხის¹⁰ და სხვათა მოხატულობებშია ჩართული.

ბემოთ მოხსენიებულ მხატვრობის ნიმუშებში საცეკვაო ილეთები, სხეულის პლასტიკა, მიმოხვრა, ფიგურათა გრაცია აშკარად მიგვითითებს ძველ საქართველოში ცეკვა - სახიობის ტრადიციების არსებობაზე. აქ იგულისხმება სახვითი ხელოვნების ენაზე გამოხატული და დაცული, თორემ გადმოცემით, ბეპირსიტყვიერად, რასაკვირველია, ცნობილია.

სამეცნიერო ლიტერატურაში საკმაოდ კარგადაა თავმოყრილი და გამოკვეთილი სვეტიცხოვლის ტაძრის სამხრეთ კედლის ქვედა ნაწილში აღბეჭდილი მოცეკვავე ქალთა ფიგურები. მართალია, დღეისათვის მოხატულობის ფერები უკვე გაიცრია, გაფერმკრთალდა. თუმცა, კომპოზიციური სქემის აღდგენა შესაძლებელია. აქვე უნდა შევნიშნო, რომ მთლიანად სვეტიცხოვლის ჩვენამდე მოღწეული XVII საუკუნის მოხატულობის ფერადოვნება ერთგვარად მონოქრომულია, არ გამოირჩევა მჭახე, კაშკაშა, ელვარე ფერებით. ისინი არც სამოთხისეულ და არც ტრანსცენდენტურ გარემოს არ ქმნიან. თუ შეიძლება ითქვას, მათში უფრო ეპიკური, თხრობითი ხასიათი გამოსჭვავის.

როგორც აღვნიშნეთ, XIX საუკუნეში, მხატვარებმა შექმნეს სვეტიცხოვლის მოცეკვავე ქალთა გამოსახულების ასლები. პირველი მათ შორის იყო გრაფი გრიგორ გაგარინი - მხატვარი, არქიტექტორი, თბილისის სიონისა და მისი კანკელის მომხატველი, ასევე მოხა-

2 ამირანაშვილი, ქართული, 1961, გვ. 399.

3 გვარამაძე, ქართული, 1957, გვ. 48.

4 კარანაძე, კეკელია, ძველი, 2016, გვ. 164,176.

5 იქვე, გვ. 165.

6 წმიდად ოთხთავი, 2012, გვ. 67.

7 მოქვის სახარება, 2015, გვ. 102-103.

8 ჯანელიძე, ქართული, 2018, გვ. 521.

9 Джанелидзе, Грузинский, 1959, სურ. 89; გვარამაძე, ქართული, 1957, გვ. 107.

10 ლორთქიფანიძე, ჯანჯალია წალენჯიხა, 2011, ტაბ. 98.

ტა ქარვასლის თეატრის ფარდა. მან შექმნა ალბომი „თვალწარმტაცი კავკასია“.¹¹ მრავალფიგურიანი კომპოზიციიდან სამი მოცეკვავე ქალის ფიგურა გამოარჩია და გადმოხატა. მკვლევრებიც მიიჩნევენ, რომ გაგარინმა მცდარი შეხედულება დაბადა ამ ფრესკის შინაარსის შესახებ. შალვა ამირანაშვილის აზრით, გაგარინის სურათები დაშორებული არიან დედნების სტილს.¹² ხოლო დიმიტრი ჯანელიძე შენიშნავდა, გაგარინის მიერ მცხეთის ფრესკიდან გადმოღებული გადმოგვცემს საერთო კომპოზიციიდან გაუმართლებლად ამოგლეჯილ სამ ფიგურას, რამაც მცდარი წარმოდგენა შექმნა ფრესკის შინაარსის შესახებ.¹³ იქვე წერს, რომ 1910-1913 წლებში მხატვარმა ევგენი ფსკოვიტინოვმა საქართველოს საისტორიო და საეთნოგრაფიო საზოგადოების დაკვეთით შეასრულა მცხეთის სვეტიცხოვლის ფრესკის პირი, მაგრამ ეს მხატვარიც გაგარინს მიჰყვა და ამ რთული სანახაობის ამსახველი ფრესკიდან მხოლოდ ქალთა ცეკვა გადმოიღო.¹⁴ მკვლევარი იქვე აგრძელებს, რომ „არც მხატვარ შალვა ქიქოძის გარჯამ უშველა საქმეს. მანაც ტრადიციის მიხედვით, საფიქრებელია, არა თვით ფრესკიდან, არამედ გაგარინის ალბომიდან, შექმნა სამი მოცეკვავე ქალის სურათი. მხატვარმა ეს ნამუშევარი უძღვნა კომპოზიტორ ბაქარია ფალიაშვილს, ხოლო ამ უკანასკნელმა - საქ. თეატრალურ მუზეუმს“.¹⁵

1938 წელს თბილისში ხალხურ სანახაობათა გრანდიოზულ გამოფენაზე წარმოდგენილი ყოფილა შალვა ქიქოძის გრაფიკული ნახატები საერთო სახელწოდებით „ფრაგმენტები მცხეთის სვეტიცხოვლის ტაძრის ფრესკიდან“ როგორც მეცნიერები ირინე აბესაძე და მერი მაცაბერიძე შალვა ქიქოძის შემოქმედებაში გამოვლენილ ქალთა ფიგურების შესახებ სტატიაში აღნიშნავენ, საფიქრებელია, ეს სახელწოდება გამოფენის მესვეურთ ეკუთვნოდათ და არა იმ დროისთვის დიდი ხნის გარდაცვლილ მხატვარს.¹⁶ როგორც მკვლევრები შენიშნავენ, ეს ნაწარმოებები

ამჟამად საქართველოს თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმში, სახვითი ხელოვნების ფონდშია დაცული.¹⁷

იმ ფაქტს, რომ სვეტიცხოვლის სამხრეთ კედლის მოხატულობაში ჩართულ კომპოზიციაში „სამაია“ აღბეჭდილი, მეცნიერთა და სიძველეთმცოდნეთა შორის, ასე ვთქვათ, მომხრეებიც ჰყავს და მოწინააღმდეგენიც. თითოეულის ციტირება ან ფიქსირება კიდევ ერთხელ დაადასტურებდა, რაოდენ ცნობილი და სახელგანთქმულია აღნიშნული კომპოზიცია. შევეცდები ცეკვა „სამაიას“, ასე ვთქვათ, სცენურ სიცოცხლეზე ვიმსჯელო.

როგორც ზემოთ აღვნიშნე, 1938 წელს ვახტანგ ჭაბუკიანმა პირველ ქართულ ბალეტ „მთების გულში“, ანუ „მზეჭაბუკში“ განახორციელა ცეკვა „სამაია“ სვეტიცხოვლის ფრესკიდან მოცეკვავე ქალთა ფიგურები გახდა ერთგვარი ინსპირაცია ახალი ცეკვის დაბადებისა.

მისი სცენარის ავტორი საქართველოს სახელოვანი პოეტი გიორგი ლეონიძე იყო, კომპოზიტორი - ანდრია ბალანჩივაძე, დირიჟორი - ევგენი მიქელაძე, მხატვარი - სოლომონ ვირსალაძე, ბალეტმამისტერი - ვახტანგ ჭაბუკიანი. განა შეიძლებოდა ამაზე უკეთესი არჩევანი?¹⁸ როგორც მარიანა ოკლეი წერს: ბალეტის ვირსალაძისეულ მხატვრულ გაფორმებაში ზუსტად არის გადმოცემული დროის სახასიათო ნიშნები, ხალხის ნაციონალური თავისებურება. დეკორაციებში მხატვარი ცდილობს ხაზი გაუსვას თემის საერთო ლეგენდარულ-პოეტურ საწყისებს. ბალეტის გაფორმება მისდევს სურათების მონაცვლეობას, მხატვარი ქმნის რომანტიკული ლეგენდისთვის შესატყვის ემოციურ ატმოსფეროს. გაფორმების სისტემაში ისახება სწრაფვა ფერის „მოძრაობისკენ“, რომელიც შემდგომ პერიოდებში მკაფიოდ წარმოიხდება.¹⁹

„მთების გული“ იყო 28 წლის ვახტანგ ჭაბუკიანის პირველი დამოუკიდებელი ბალეტი, რომელიც დადასტურდა მაშინდელ ლენინგრადის ოპერისა და ბალეტის

11 Gagarin, Le Caucase, 1845-1857.

12 ამირანაშვილი, ქართული, ტ. I, 1944, გვ. 3.

13 ჯანელიძე, ქართული, 2018, გვ. 183.

14 იქვე.

15 იქვე.

16 აბესაძე, მაცაბერიძე, ქალის, 2010, გვ. 89.

17 იქვე, გვ. 89. ამჟამად საქართველოს ხელოვნების სასახლე.

18 ბურთიკაშვილი, ცეკვის, 1960, გვ. 103.

19 კალანდია, სოლიკო, 2019, გვ. 17.

თეატრში, იგი 1937 წელს გაზეთში წერდა: „ვიწყებ საბალეტო სპექტაკლზე მუშაობას, ვაპირებ ავად იგი ეროვნულ მასალაზე, ქართულ ხალხურ შემოქმედებაზე. „მთების გული“ არის ჩემი პირველი ნაბიჯი, როგორც დამდგმელი ბალეტმეისტერის და ეს გარემოება მე ფრთებს მასხამს“.²⁰ მრავლისმეტყველია ეს სიტყვები, ყველა შეფასება რეცენზენტებისა, შესაძლოა ითქვას, მის სიღრმეებს ასე ვერ ჩასწვდება და ვარაუდის საფიქრალს დატოვებს. ხელოვანი კი, თვითონ გვაძლევს გასაღებს, თუ რა კონტექსტში უნდა გავიზიაროთ ნაწარმოები.

ინტერესს იპყრობს ბალეტის ლიბრეტო, რომლის ავტორი, როგორც ზემოთ მოვისხენიე, სახელოვანი პოეტი გიორგი ლეონიძე იყო. სამწუხაროდ, ამ ბალეტის მხოლოდ უშუალოდ ჯარჯისა (ვახტანგ ჭაბუკიანი) და მანიჟეს (ტატიანა ვეჩესლოვა) ცეკვის ფოტოებია შემორჩენილი, აგრეთვე სასცენო დეკორაციები, ერთი მხრივ – ფოტოპირები, ხოლო მეორე მხრივ – მხატვარ სოლიკო ვირსალაძისეული ესკიზებით. სხვა მასალა, სადაც უშუალოდ, „სამაიას“ ცეკვა იქნებოდა აღბეჭდილი, არ შემოგვრჩენია. რითაც უფრო მეტს ვიმსჯელებდით სცენურ „სამაიაზე“.²¹

მაშინდელი პრესა სავეს იყო რეცენზიებით, წერილებით. მათ შორის, ვფიქრობ, ერთ-ერთი საინტერესო უნდა იყოს ქართული ხალხური ცეკვის ოსტატის, ილიკო სუხიშვილის „ლენინგრადსკაია პრავდას“ 1938 წლის 29 სექტემბრის ნომერში გამოქვეყნებული მასალა, სადაც წერდა: „დამდგმელი (ორდენოსანი ვ. ჭაბუკიანი), რომელმაც შეინარჩუნა ეროვნული ელფერი და მუსიკას მისდევდა, ცეკვებს საფუძვლად უდებს წმინდა ხალხურ ელემენტებს, რასაც ამასთანვე კლასიკურ ფორმას ანიჭებს...“.²²

აქვე უნდა შევნიშნო ლილი გვარამაძის მიერ აღწერილი ცეკვა „სამაიას“ სცენური სახე, იგი წერს: „ეს

არის ქალთა ცეკვა, აგებული პრინციპით – სამ-სამნი სამ მწკრივად, შუა ცეკვაში შეყვანილია სოლისტი დაირით. ცეკვა სრულდება ფეხის თითებზე ბალდადით ხელში. ხელების ძირითადი მდგომარეობა ისეთივეა, როგორც ზემოხსენებულ ფრესკაზე (იგულისხმება სვეტიცხოვლისა – ხაზი ჩემია, ლალი ოსეფაშვილი), ფეხის ძირითადი მოძრაობა „დავლა“ და სხვადასხვა მოძრაობა terre a erre. სოლისტის ცეკვა გართულებული ნახატისაა ეროვნული კოლორიტის შენარჩუნებით“.²³

ამდენად, ცხადი ხდება, რომ ხელოვნების ნიმუშს ძალუძს, ძლიერი ეფექტის გამოწვევა რეალობაზე, კულტურულ გარემოზე, სოციოკულტურულ სივრცეზე. და გარკვეული სიახლის დამკვიდრებაზე, სხვა ეპოქაში ახალი ხელოვნების სულის შთაბერვაზე. მან ფაქტობრივად განაპირობა ახალი ფასეულობის, ახალი ტრადიციის ჩასახვა-განვითარება. თუნდაც ზემოთ განხილულ ვახტანგ ჭაბუკიანის საბალეტო მინიატიურა „სამაია“ ბალეტში – „მთების გული“, კომპოზიტორი ანდრია ბალანჩივაძე და სხვა. შემდეგ ეს ცეკვა დაიდგა და დამკვიდრდა სცენაზე ქართული ეროვნული ბალეტის – „სუხიშვილების“ და სხვა ქორეოგრაფიულ ანსამბლთა რეპერტუარში.

ასევე ძალიან საინტერესოა, სწავლული აღმოსავლეთმცოდნე კრისტოფორო დე კასტელი, რომელიც საქართველოში 1627-1654 წლებში სამისიონერო მოღვაწეობას ეწეოდა, მის ჩანახატებში დაცულია ქართველთა ყოფა-ცხოვრება, რასაკვირველია, ისინი შედეგებს არ წარმოადგენენ, მაგრამ რეალობას ასახავენ. დავინტერესდი ცეკვა – სახიობის ესკიზებით, რომლებიც ყოველდღიურობიდანაა აღებული და ვფიქრობ, მეცნიერს გარკვეული დასკვნის გამოტანის საშუალებას აძლევს და ამ მხრივ, უთუოდ მნიშვნელოვანი წყაროა. ცეკვის სცენები, მოცეკვავეთა

20 ნებიერიძე, ჯანგველაძე, ვახტანგ, 2010, გვ. 17.

21 ბალეტის მოქმედება წყაროსთან იწყება ლირიკული სცენით. გამაფხულის საუცხოო დღეა. ქართველი ქალები სურებით ეშვებიან მთებიდან და წყაროსთან იყრიან თავს. მათ შორის არის თავადის ასული მანიჟე. ლხინი გახურდა, მანიჟე კი მოწყენილია, მისი ცეკვა სევდის მომგვრელია. რატომ არის ასე დაღონებული მანიჟე და რა აწუხებს, არავინ იცის. ქალებმა სურები აავსეს, შინ წასვლის დროა. მანიჟე ქალებს ჩამორჩება, მთებიდან მოისმის მონადირეთა საყვირის ხმა, მთებიდან ძირს ჩამოდის მონადირე ჯარჯი, რომელსაც მხარზე მოკლული ჯიხვის ტყავი გადაუკიდია. მისმა გამოჩენამ შეაკრთო მანიჟე. პირველივე შეხედვით ამ არსებებს შორის სიყვარულის ქსელი გაიბა, მაგრამ ისინი ხომ სოციალურად სხვადასხვა ფენიდან არიან. ერთია ფეოდალის ასული, მეორე კი, უბრალო მონადირე. ისინი ისე განსხვავდებიან ერთმანეთისგან, როგორც ფეოდალის ციხე-დარბაზი უბრალო გლეხის ქოხისგან. შეყვარებულები ერთმანეთს შორდებიან. გრძნობენ, რომ მათ ბედნიერებას კარგი დღე არ მოელის და ასე შემდეგ. ჩემ მიერ მოტანილი მოკლე ტექსტი „მთების გულის“ ლიბრეტოდან ცხადს ხდის იმ გარემოებას, რომ ბალეტმეისტერი შეეცადა პირველი ქართული ბალეტი ეროვნულ მოტივებზე აეგო.

22 ნებიერიძე, ჯანგველაძე, ვახტანგ, 2010, გვ. 117.

23 გვარამაძე, ქართული, 1957, გვ. 48-49.

გრაცია, მუსიკალური საკრავები, რაც მათშია ასახული, ბუნებრივია, ნაკარნახევია ყოფითი, ყოველდღიური სოციალური გარემოდან და მხატვრის ფანტაზიას არ წარმოადგენს. ამასთან, გვითვალსაჩინოებს იმ ფაქტს, რომ იმ პერიოდის საქართველოში სახელოვნებო სივრცე საკმაოდ მდიდარი და განვითარებული იყო.

კრისტოფორო დე კასტელის ჩანახატებში დაცულია „ჩანგზე დამკვრელი ყმაწვილი ქალის“ გამოსახულება და აგრეთვე „ჩანგზე დამკვრელი მამაკაცი“. ორივე ესკიზი იმითაა საინტერესო, რომ საკრავი – ჩანგი ანალოგიურია.

მუსიკოსთა გამოსახულებანი გვხვდება, როგორც ზემოთ აღვნიშნე, სვეტიცხოვლის ფრესკაზე. მროკველ ახალგაზრდა გოგონათა გვერდით გამოსახულნი არიან ჭაბუკი მუსიკოსები მუსიკალური ინსტრუმენტებით, ერთგვარი საყვირებით. ამ ფიგურათა შესახებ იმდენი არ დაწერილა და თქმულა, რამდენიც მოცეკვავე გოგონებზე. თინათინ ყაუხჩიშვილმა სხვადასხვა წელს სამჯერ გამოაქვეყნა ბერძნული წარწერების კორპუსი, სადაც სვეტიცხოვლის ფრესკების ბერძნული წარწერებიცაა შესული. ჩვენთვის საინტერესო ფრესკებს სწორადაც ბერძნული წარწერები ახლავთ და ასე იკითხება: „აქედით მას ბობლითა და მწყობრითა“ (ფსალმუნი 150,4), „აქედით მას ჴმითა ნესტუსათა“ (ფსალმუნი 150,3), ფსალმუნითა და ებნითა“ (ფსალმუნი 150,3).²⁴ როგორც ვხედავთ, ჩამოთვლილია სხვადასხვა სახეობის მუსიკალური საკრავები. როგორც განმარტებით ბიბლიაში წერია: „სწორედ ამ საკრავებით უნდა განვადიდოთ უფალი – მოგვიწოდებს წინასწარმეტყველი. ბუნებრივია, ეს არ არის ნათქვამი ნამდვილ მუსიკალურ ინსტრუმენტებზე, არამედ ჩვენს გონებაზე, სულზე, გულზე, საქმეებზე, სიტყვაზე, აზრზე – ამ ყოველივეთი უნდა განვადიდოთ

უფალი“.²⁵ ეს, ასე ვთქვათ, თეოლოგიური საზრისით, ხოლო მხატვარი კი ცდილობს ის ინსტრუმენტები აღბეჭდოს, რომელნიც მათი თანამედროვეთათვის კარგადაა ცნობილი, ანუ რეალური სოციალ-კულტურული სივრცე არსებით როლს თამაშობს. ვფიქრობ, მუსიკის ისტორიკოსებისთვის განსაკუთრებით საინტერესო უნდა იყოს ამ ინსტრუმენტების კვლევა. რაც სვეტიცხოვლის ფრესკას მეტ სიცხადეს შემატებს და უფრო მკაფიოდ გაგვაცნობიერებინებს. ინტერესმოკლებული არ უნდა იყოს ნინო ჩიხლაძის შენიშვნა, მისი აზრით, 148-150-ე ფსალმუნთა ამსახველი ქართული კედლის მხატვრობისთვის უჩვეულო ეს კომპოზიცია, რომელიც ცეკვის, მუსიკოსებისა და მომღერალთა გუნდით სრულდება, საგანგებოდ სვეტიცხოვლისთვის შეიქმნა.²⁶

სტატიაში წარმოდგენილი საკითხები სამეცნიერო ლიტერატურაში არაერთგზის დასვეს სხვადასხვა დარგის მეცნიერებმა. წინამდებარე კვლევა აჩვენებს, რომ სახიობა-როკვის შესრულება ჩვენში უწინდელი პერიოდიდანვე არსებულა და შესაბამისად გამოისახა კიდევ სვეტიცხოვლის ტაძარში; აქ აღბეჭდილი მოცეკვავეთა ილეთები, გრაცია, მიხრა-მოხრა, რიტმიკა, უშუალოდ იმ რეალური ისტორიული, სოციალ-კულტურული გარემოდანაა ნაკარნახევი. თავის მხრივ, XIX-XX საუკუნეებში მხატვართა დაინტერესებამ სვეტიცხოვლის მოხატულობით, კერძოდ, მოცეკვავეთა გამოსახულებით და მათგან მეტ-ნაკლებად ზუსტი ასლების გადმოღებამ, იმ ეპოქის კულტურაზე მოახდინა გავლენა (მაგალითად, საბალეტო ხელოვნებაზე, საცეკვაო კოსტიუმებზე). ტრადიციული ქართული ხელოვნებით შთაგონებული ახალი დროის შემოქმედნი გასული საუკუნიდან სცენაზეც მყარად ამკვიდრებენ ამ მიდგომებს, როგორც, ასე ვთქვათ, გენეტიკურ ფენომენს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- აბესაძე ი., მაცაბერიძე მ., ქალის კულტი ქართველ მხატვართა გამოუქვეყნებელ ნაწარმოებებში, ლიტერატურა და ხელოვნება, 4(52), 2010, გვ. 85-90.
- ამირანაშვილი შ., ქართული ხელოვნების ისტორია, ტ. 1, თბ., 1944.
- ამირანაშვილი შ., ქართული ხელოვნების ისტორია, თბ., 1961.

24 ყაუხჩიშვილი, ბერძნული, 2009, გვ. 218.

25 ბიბლია, ტ. 8, 2020, გვ. 451.

26 ჩიხლაძე, სვეტიცხოვლის, 2010, გვ. 248.

- ბიბლია განმარტებებით, ტ. 8, თბ., 2020.
- ბურთიკაშვილი ალ., ცეკვის ჯადოქარი, თბ., 1960.
- გვარამაძე ლ., ქართული ხალხური ქორეოგრაფია, თბ., 1957.
- მოქვის სახარება, თბ., 2015.
- ნებიერიძე ლ., ჯანგველაძე დ., ვახტანგ ჭაბუკიანი 100, თბ., 2010.
- კალანდია გ., სოლიკო ვირსალაძე 100, თბ., 2019.
- სხირტლაძე მ., მასალები სვეტიცხოვლის ტაძრის მოხატულობის შესწავლისათვის, კათედრალის ფრესკების ძველი ფერწერული ასლები, გელათის მეცნიერებათა აკადემიის შრომები, ტ. II, თბ., 2016, გვ. 245-283.
- ყაუხჩიშვილი თ., საქართველოს ბერძნული წარწერების კორპუსი, თბ., 2009.
- ჩიხლაძე ნ., სვეტიცხოვლის მოხატულობანი, კრ. სვეტიცხოველი, თბ., 2010, გვ. 237-262.
- კარანაძე მ., კეკელია ვ., ძველი აღთქმის მინიატიურები ქართულ ხელნაწერებში, XI-XVIII სს., თბ., 2016.
- ლორთქიფანიძე ი., ჯანჯალია მ., წაღწევა, მაცხოვრის ტაძრის მოხატულობები, თბ., 2011.
- წმიდად ოთხთავი, თბ., 2012.
- ჯანელიძე დ., ქართული თეატრის ისტორია, ხალხური საწყისები, თბ., 2018.
- Gagarin G., Le Caucase pittoresque, Paris, 1845-1857.
- Джанелидзе Д., Грузинский театр, с древнейших времен до второй половины 19-го века, Тб., 1959.

IMAGES OF DANCERS AND MUSICIANS IN MEDIEVAL GEORGIAN PAINTING AND THEIR REFLECTIONS IN THE CULTURAL SETTING OF THE 19TH-20TH CENTURIES

Lali Osepashvili

Key words: Svetitskhoveli, Georgian art, medieval art, psalms, performance, Samaia, dance, Cristoforo de Castelli, ballet, Vakhtang Chabukiani

This paper examines the portrayal of dancing women and young musicians in the psalm scene on the south wall of Svetitskhoveli, a depiction that has provoked scholarly and artistic debate for centuries. The research accentuates how an artwork can substantially shape reality and cultural context, introducing a certain novelty and inspiring artistic creativity in later eras.

The Svetitskhoveli Cathedral has been interwoven with the historical narrative of Georgia, sharing the cruel fate of the country. Invaders would first raid the cathedral and destroy sacred objects: crosses, icons and books. Today, when observers contemplate its interior, they are infused with a single sensation: What has become of the magnificent paintings once adorning its walls? The gallery of the paintings of Georgian kings occupied this space, beginning with Vakhtang Gorgasali and others¹. Unfortunately, only the fragments of the old paintings, scattered throughout the church, remain today with the later, 17th-century paintings. Particular emphasis was placed on the open composition on the south wall depicting Psalms 148-149-150, embodying the motif of *Let everything that hath breath praise the Lord. Praise ye the Lord* (Psalm 150:6). However, when following the sequence, neither Andrey Muravyov nor Anton Natroshvili, whose books currently serve as first-hand sources on the topic of the Svetitskhoveli Cathedral painting, give particulars regarding the painting on the south wall. Scholars of the 20th century find this painting especially intriguing. Nevertheless, unfortunately, there

is no monograph on the topic. In the carpet-like composition, depictions of kings, musician men, dancing women and others are presented in accordance with medieval artistic conventions. Among these, the figures of dancing women have captivated observers for centuries, inspiring various interpretations. Motifs from secular and ecclesiastical art intertwine seamlessly, creating a vivid scene that transports viewers to the everyday life of that era. At the forefront are three young women figures. Others, in the background, are isocephalic. Shalva Amiranashvili connects these figures with the dance *Samaia* based on the delicate dance techniques and traditional costumes².

This mural has captivated other scholars, including theater historians, choreologists, art historians and others. Fascinating viewpoints have emerged. Notably, without the painters' (Grigori Gagarin, Evgeni Pskovitinov, Shalva Kikodze) interest and dedication to creating copies of dancing women, this mural may not have gained recognition. It is difficult for modern researchers to orient and define them when drawing final conclusions.

In addition, with the inspiration of this mural, the dance *Samaia*, inspired by this mural, was staged in the

¹ სხირტლაძე, მასალები, 2016, გვ. 245-283.

² ამირანაშვილი, ქართული, 1961, გვ. 399.

20th century. In 1938, Vakhtang Chabukiani performed the dance *Samaia* in the first Georgian ballet *Heart of the Mountains or Mzechabuki*. As Lili Gvaramadze writes, “Chabukiani choreographed the mural *Samaia* on the south wall of the Svetitskhovli Cathedral.” *Samaia* is a purely theatrical dance³. Before discussing the stage embodiment of this dance, it is appropriate to overview the historical perspective of dance-performance in Georgia in the Middle Ages and later in the 19th century.

In medieval Georgia, depictions of dancers are predominantly found in religious manuscripts, particularly illustrations to the Psalms: in these manuscripts, dancers are included in the scenes of the anointing of Solomon as king; in the Gospels, they are depicted in the scenes of Salome’s Dance. These manuscripts are mainly preserved in Korneli Kekelidze Georgian National Centre of Manuscripts: the Jruchi Book of Psalm dated the 13th–15th centuries (H-1665)⁴ and 18th-century Book of Psalms (H-913)⁵ as well as the Synaxarion dated 1030 (A-648), the Gelati Gospels (Q-908)⁶, the Second Gospel of Jruchi (H-1667), the 1300-year-old Mokvi Gospels (Q-902)⁷, 1674 Zhamn-Gulan of Kanchaeti (H-1452) and others. Also, most secular manuscripts are of late periods and depict the Middle Eastern lifestyle and culture. It is also portrayed in the paintings of Bethania⁸, Zarzma⁹, Tsalenjikha¹⁰ and others.

In the painting samples above, dance techniques, plasticity, and gracefulness of figures clearly indicate the existence of dance traditions in ancient Georgia, those conveyed and preserved through the language of fine art, though also passed down through oral tradition, naturally.

In scientific literature, the figures of dancing women depicted in the lower part on the southern wall of the

Svetitskhovli Cathedral are well represented and highlighted. While it is true that the colors of the paintings have since faded, rendering them rather muted, there remains potential for restoration of their original composition. Notably, the coloring of Svetitskhovli’s surviving 17th-century paintings are monochromatic and do not stand out with bright, vivid colors. Nor do they create a heavenly or transcendental environment. Instead, they evoke a more epic, narrative quality, if one were to discern.

As previously mentioned, in the 19th century, artists created copies of images of the Svetitskhovli dancing women. Prince Grigory Gagarin, an artist and architect who painted the Tbilisi Sioni Cathedral and its iconostasis, and the curtain of Karvasla Theater, was among the first to undertake this endeavor. He created the album *The Spectacular Caucasus*.¹¹ He selected and painted three figures of dancing women from the multi-figure composition. Researchers argue that Gagarin propagated a misconception regarding the content of this mural. According to Shalva Amiranashvili, Gagarin’s pictures are far from the style of the original¹². Dimitri Janelidze notes that Gagarin’s drawing from the Mtskheta mural shows three figures unjustifiably torn from the overall composition, creating a false idea about the mural’s content,¹³ also opining that, in 1910–1913, artist Yevgeny Pskovitinov commissioned the Historical and Ethnographic Society of Georgia to recreate the face of the Svetitskhovli mural, however, he too followed Gagarin’s lead, copying only the women’s dance from the mural’s complex scene¹⁴. The researcher continues that “not even artist Shalva Kikodze’s work helped the case.” Traditionally, Kikodze based his portrayal of the three dancing women not on the fresco itself, but rather on Gagarin’s album. The artist dedicated this work to composer Zakaria Paliashvili, and

3 გვარამაძე, ქართული, 1957, გვ., 48.

4 ძველი აღთქმის, 2016, გვ., 164; 176.

5 Ibid., p., 165.

6 წმიდად ოთხოვა, 2012, გვ., 67.

7 მოქვის სახარება, 2015, გვ., 102–103.

8 ჯანელიძე, ქართული, 2018, გვ., 521.

9 Джanelидзе, Грузинский, 1959, fig. 89; Gvaramadze, Georgian, 1957, p. 107.

10 წალენჯიხა, 2011, ტაბ., 98.

11 Gagarin, *Le Caucase*, 1845–1857.

12 ამირანაშვილი, ქართული, ტ. I, 1944, გვ., 3.

13 ჯანელიძე, ქართული, 2018, გვ., 183.

14 Ibid.

subsequently housed in the Theater Museum of Georgia.”¹⁵

In 1938, at a grand exhibition of folk scenes in Tbilisi, Shalva Kikodze’s graphic paintings were presented under the common name Fragments from the Frescoes of the Svetitskhovli Cathedral of Mtskheta. In their article discussing the female figures depicted in Shalva Kikodze’s work, scientists Irine Abesadze and Mary Matsaberidze suggest that this name may have referred to the curator of the exhibition rather than the long-deceased artist.¹⁶ As the researchers note, these works are currently preserved in the State Museum of Theater, Music, Cinema and Choreography of Georgia, Fine Arts Fund.¹⁷

The fact that *Samaia* is depicted in the composition included in the painting on the south wall of Svetitskhovli sparks debate among scientists and antiquities. Delving into these arguments would reaffirm the composition’s notable status. This article endeavors to examine the historical trajectory of the dance *Samaia*.

As mentioned above, in 1938 Vakhtang Chabukiani included the dance *Samaia* in the first Georgian ballet, *Heart of the Mountains or Mzechabuki*. The figures of dancing women from the Svetitskhovli mural became a kind of inspiration for the birth of a new dance.

The script for *Samaia* was penned by the renowned Georgian poet Giorgi Leonidze, with musical composition by Andria Balanchivadze, conducted by Evgeni Mikeladze. Solomon Virsaladze undertook the artistic design, while Vakhtang Chabukiani assumed the role of ballet master. Could there be a better choice?¹⁸ Mariana Oakley highlights Virsaladze’s meticulous portrayal of the era’s characteristic traits and the national essence of the people in

the ballet’s artistic decoration. Virsaladze’s emphasis on the shared legendary-poetic origins of the theme is evident in the decorations, fostering an emotional ambiance suited for a romantic legend. The decoration scheme reflects a pursuit of vibrant color “movement,” a feature foreshadowing subsequent artistic periods.¹⁹

Heart of the Mountains marked the debut of 28-year-old Vakhtang Chabukiani as an independent ballet master, premiering in the Leningrad Opera and Ballet Theater. In a 1937 newspaper statement, Chabukiani expressed his intent to base his ballet on Georgian folk material, stating, “I am embarking on the creation of a ballet performance rooted in national Georgian folk creativity.”²⁰ He described Heart of the Mountains as his inaugural venture as a ballet master, a milestone imbuing him with a sense of liberation and inspiration. These words provide valuable insight into the context within which to interpret the work, offering a glimpse into the artist’s intentions and motivations.

The ballet’s libretto, authored by the renowned poet Giorgi Leonidze, gathers significant interest among scholars and enthusiasts alike. Only photographic remnants of the performances featuring Jarji (portrayed by Vakhtang Chabukiani) and Manizhe (played by T. Vecheslova) have survived, along with stage decorations captured in photographs and depicted in sketches by artist Soliko Virsaladze. Unfortunately, no other surviving materials directly document the dance *Samaia*. Consequently, scholarly discussions predominantly center around the theatrical representation of *Samaia* within the broader context of the ballet.²¹

Among the reviews and correspondence from the

15 Ibid.

16 აბესაძე, მაცაბერიძე, ქალის კულტი, 2010, გვ., 89.

17 Ibid., p., 89. Currently the Palace of Arts of Georgia.

18 ბურთიკაშვილი, ცეკვის, 1960, გვ., 103.

19 სოლიკო ვირსალაძე 110, 2019, გვ., 17.

20 ნებიერიძე, ჯანგველაძე, ვახტანგ ჭაბუკიანი 100, 2010, გვ., 17.

21 The action of the ballet starts at the spring with a lyrical scene. It is a wonderful spring day. Georgian women come down from the mountains with pitchers and gather at the spring. Among them is the prince’s daughter Manizhe. The ambiance has become more fun and lively, however Manizhe is sad and her dance is saddening. No one knows why Manizhe is so melancholic and what worries her. The women have filled their pitchers, it’s time to go home. Manizhe lags behind the women, the sound of the hunters’ trumpets is heard from the mountains, the hunter Jarji comes down from the mountains with the skin of a killed buck on his shoulder. His appearance made Manizhe nervous. At the first glance, a web of love spread between these creatures, but they are from different social strata. One is the daughter of a lord, and the other is a simple hunter. They are as different from each other as a feudal castle is from a simple peasant’s hut. Lovers break up. They feel that their happiness does not have a future, etc. The short text I brought from the libretto of Heart of the Mountains makes it clear that the ballet master tried to build the first

era, a particularly intriguing piece is the input by Georgian folk dance master Iliko Sukhishvili, published in the September 29, 1938 issue of *Leningradskaya Pravda*. In his article, Sukhishvili lauds the director (V. Chabukiani) for his adept preservation of national essence while adhering closely to the musical score. Sukhishvili notes Chabukiani's incorporation of sacred dances as foundational elements imbued with folk authenticity, skillfully harmonizing these traditional motifs within a classical framework.²²

Here, we must highlight Lili Gvaramadze's description of the stage presentation of the dance *Samaia*. According to her, the dance involves a formation of three rows, with three dancers in each, featuring a soloist in the center wielding a daf. The performance culminates with the dancers rising onto their toes while holding headgears in hand. The basic position of the hands is the same as in the fresco above (referring to Svetitskhovli's—L.O.), the basic movement of the foot is "walk" and various movements *terre a terre*. Notably, the soloist's dance is depicted as a multifaceted composition, meticulously preserving the national essence throughout.²³

It becomes evident that a work of art possesses the power to profoundly influence reality, the cultural landscape, and the sociocultural sphere. It can introduce novelty, inspiring the emergence of new artistic spirits in subsequent eras, thus giving rise to fresh values and traditions. For instance, Vakhtang Chabukiani's ballet miniature, *Samaia* featured in Heart of the Mountains, composed by Andria Balanchivadze, stands as a testament to this phenomenon. Following its creation, this dance found its place in the repertoire of the Georgian National Ballet Sukhishvilebi and various other choreographic ensembles."

An interesting aspect worth noting is the work of Cristoforo de Castelli, a learned orientalist who served as a missionary in Georgia from 1627 to 1654. Despite lacking artistic proficiency, his sketches offer a valuable glimpse into the lives of Georgians during that time. Of particular interest to us are the depictions of dance, which feature

figures drawn from everyday life. We believe that such sketches enable scientists to draw meaningful conclusions, making them an important source of inspiration. The dance scenes captured in these sketches, along with the elegance of the dancers and the musical instruments portrayed, are a true reflection of the prevailing social environment and are not merely products of the artist's imagination. Simultaneously, it is crucial to acknowledge that during that period, the artistic landscape in Georgia was notably vibrant and advanced.

In the sketches by Cristoforo de Castelli, we find depictions of a "young woman playing a changi harp" and a "man playing a changi harp." What's intriguing about both sketches is the similarity of the instrument, the changi harp.

As noted earlier, the Svetitskhovli mural showcases depictions of musicians alongside the more extensively discussed dancing girls. These young musicians are portrayed with what appear to be trumpets, positioned next to youthful female figures. Despite receiving less attention than their dancing counterparts, Tinatin Kakhchishvili has, on multiple occasions over different years, published the corpus of Greek inscriptions, including those found within the frescoes of Svetitskhovli. Notably, accompanying the frescoes of interest are Greek inscriptions quoting Psalms 150: *Praise him with trumpets and music* (Ps. 150:4), *Praise him with the sound of the trumpet* (Ps. 150:3), *with the psaltery and harp* (Ps. 150:3).²⁴ This biblical reference highlights a variety of musical instruments. The directive from the prophet to glorify the Lord with such instruments is understood metaphorically, encompassing our minds, souls, hearts, deeds, words, and thoughts.²⁵ It is evident that the sociocultural context plays a pivotal role in shaping these representations. Music historians would find it particularly intriguing to delve into the study of these instruments, adding clarity to the interpretation of Svetitskhovli's fresco. Nino Chikhldadze's observation holds significance; she suggests that this composition, unique among Georgian wall paintings depicting Psalms 148-150, featuring a chorus of

Georgian ballet on national motifs.

22 Ibid., p. 117.

23 გვარამაძე, ქართული, 1957, გვ., 48-49.

24 ყაუხჩიშვილი, ბერძნული, 2009, გვ., 218.

25 ბიბლია, ტ.8, 2020, გვ., 451.

dancers, musicians, and singers, was purposefully crafted for Svetitskhovli.²⁶

Investigating a recurring topic in scientific literature across various disciplines, we delved into the origins of dance traditions in our country, a subject vividly illustrated in the Svetitskhovli Cathedral. Through this exploration, it became evident that these traditions have roots going back to earlier periods, deeply ingrained within our historical and sociocultural fabric. The artistry of the dancers, their fluid movements, graceful gestures, and rhythmic precision, are all direct reflections of the tangi-

ble realities of their time. Also, the fascination of artists in the 19th-20th centuries with the paintings of Svetitskhovli, particularly those depicting dancers, has left an indelible mark on the culture of that era. This influence is discernible in various art forms, including ballet and dance costumes. Drawing inspiration from the rich tapestry of traditional Georgian art, creators of the modern era have seamlessly integrated these influences onto the stage, perpetuating them as an inherent aspect of our cultural heritage.

REFERENCES:

- 1. აბესაძე ი. მაცაბერიძე მ. ქალის კულტი ქართველ მხატვართა გამოუქვეყნებელ ნაწარმოებებში, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 4(52)2010, გვ., 85-90.
- 2. ამირანაშვილი შ. ქართული ხელოვნების ისტორია, ტ.1, თბ., 1944.
- 3. ამირანაშვილი შ. ქართული ხელოვნების ისტორია, თბ., 1961.
- 4. ბიბლია განმარტებებით, ტ.8, თბ., 2020.
- 5. ბურთიკაშვილი ალ. ცეკვის ჯადოქარი, თბ., 1960.
- 6. გვარამაძე ლ. ქართული ხალხური ქორეოგრაფია, თბ., 1957.
- 7. მოქვის სახარება, თბ., 2015.
- 8. ნებიერიძე ლ. ჯანგველაძე დ. ვახტანგ ჭაბუკიანი 100, თბ., 2010.
- 9. სოლიკო ვირსალაძე 100, თბ., 2019.
- 10. სხირტლაძე ზ. მასალები სვეტიცხოვლის ტაძრის მოხატულობის შესწავლისათვის, კათედრალის ფრესკების ძველი ფერწერული ასლები, გელათის მეცნიერებათა აკადემიის შრომები, II, თბ., 2016, გვ., 245-283.
- 11. ყაუხჩიშვილი თ. საქართველოს ბერძნული წარწერების კორპუსი, თბ., 2009.
- 12. ჩიხლაძე ნ. სვეტიცხოვლის მოხატულობანი, კრ. სვეტიცხოველი, თბ., 2010, გვ., 237-262.
- 13. ძველი აღთქმის მინიატიურები ქართულ ხელნაწერებში, XI-XVIII სს., თბ., 2016.
- 14. წაღენჯია, მაცხოვრის ტაძრის მოხატულობები, თბ., 2011.
- 15. წმიდად ოთხთავი, თბ., 2012.
- 16. ჯანელიძე, ქართული თეატრის ისტორია, ხალხური საწყისები, თბ., 2018.
- 17. Gagarin, Le Caucase pittoresque, Paris, 1845-1857.
- 18. Джанелидзе Д., Грузинский театр, с древнейших времен до второй половины 19-го века, Тб. 1959.
- Illustrations are used from the following publications:
 - #2-3: ძველი აღთქმის მინიატიურები ქართულ ხელნაწერებში, თბ., 2016.
 - #4: . მოქვის სახარება, თბ., 2015.
 - #5-6: დონ კრისტოფერ დე კასტელის ცნობები და ალბომი საქართველოს შესახებ, თბ., 1976.
 - #7: აბესაძე ი. მაცაბერიძე მ. ქალის კულტი ქართველ მხატვართა გამოუქვეყნებელ ნაწარმოებებში, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 4(52)2010.

26 ჩიხლაძე, სვეტიცხოვლის, 2010, გვ., 248.



1. სვეტიცხოვლის საკათედრო ტაძარი, სამხრეთი კედელი. XVII ს. (ლ. ოსეფაშვილის ფოტო). SVETITSKHOVLI CATHEDRAL, SOUTH WALL. 17th CENTURY (PHOTO BY L. OSEFASHVILI).



2. ჭრუჭის ფსალმუნი (H-1665), XIII-XV სს. 210 რ. PSALM OF JRUCHI (H-1665), 13th-15th CENTURIES. 210 R.



3. დაპითუნი (H-913), XVIII ს. 93 ვ. PSALMS (H-913), 18th CENTURY. 93 V.



4. დონ კრისტოფორო დე კასტელი, ჩანგზე დაბეჭვრელი ყმაწვილი ქალი. 1627-1654.
DON CRISTOFORO DE CASTELLI, A YOUNG WOMAN PLAYING THE CHANGI HARP. 1627-1654.



5. დონ კრისტოფორო დე კასტელი, ცეკვა. 1627-1654.
DON CRISTOFORO DE CASTELLI, DANCE. 1627-1654



6. შალვა კიკოძე, "ქართველი ქალები" XX ს.
SHALVA KIKODZE, "GEORGIAN WOMEN" 20th CENTURY.

ქართული ქანდაკება საბჭოთა პროპაგანდისტულ ეპოქაში და მისი კარაქლები თოტალიტარული სახელმწიფოების ხელოვნებასთან სიშიშვლის კონტექსტში

სოფიო პაპინაშვილი

საკვანძო სიტყვები: საბჭოთა რეჟიმის ხელოვნება, ნაციტური გერმანიის ქანდაკება, სიშიშვლე ხელოვნებაში, ნუდისტური თემა, სოციალისტური რეალიზმი, ქართული მრგვალი ქანდაკება, ქალების სიშიშვლე ქართულ ქანდაკებაში, მამაკაცთა სიშიშვლე ტოტალიტარიზმში

XX საუკუნის მრგვალი ქანდაკება ევროპაში, როგორც ცნობილია, მოდერნისტული ძიებებით და მხატვრული ფორმების მრავალფეროვნებით გამოირჩეოდა. ხოლო რიგ ქვეყნებში ხელოვნების მოდერნისტული განვითარება შეანელებს მმართველობის ტოტალიტარულმა რეჟიმებმა, რომლებმაც მიზნად დაისახეს „ახალი ადამიანი - გმირის“ ფენომენის შექმნა. სტატია ეძღვნება სოციალიზმის ეპოქაში კონკრეტული ჟანრის, „ნიუს“ განვითარების ეტაპებსა და მისი შეფერხების გამომწვევ მიზეზებს, იკვლევს ქართული პროპაგანდისტული იდეების მატარებელ ფიგურებს სოციალისტური რეალიზმის პირობებში და ქართული ქანდაკების მსგავსება-განსხვავებებს გერმანიისა და იტალიის იდეოლოგიურ ქანდაკებასთან მიმართებით. სტატიაში გაანალიზებულია საბჭოთა რეჟიმის პირობებში ქართულ ხელოვნებაში წარმოქმნილი სოციალურ-ტოტალიტარული და პოლიტიკური გარემო, რამაც უდიდესი გავლენა მოახდინა მრგვალი ქანდაკების განვითარებაზე.

ავტორიტარიზმი მეოცე საუკუნის 20-30-იანი წლებიდან გარკვეული ევროპული სახელმწიფოების უდიდესი მათრგანიზებელი ძალა გახდა, რომელმაც თავის ჩრდილქვეშ მოაქცია ყველა ინსტიტუცია. სახელმწიფო და თითოეული ადამიანი სრულად ერთპარტიულ მმართველობას დაექვემდებარა. ავტორიტარული მმართველობა გამოირჩეოდა განსაკუთრებული წინააღმდეგობითა და მიუღებლობით თავისუფალი აზრის მიმართ. ნაციტური, ფაშისტური და კომუნისტური იდეოლოგია განაპირობებდა ადამიანის მომავალს, მის ცნობიერებასა და ცხოვ-

რებას. მმართველობამ ყველას ოჯახში შეაღწია და სამარისებური სიჩუმის ჩამოგდება ტერორით დაიწყო, რასაც წინ უძღოდა ბელადთა დამარწმუნებელი ოფიციალური გამოსვლები. ნაციზმში ყოველივეს დასაწყისად მიჩნეულია ჰიტლერის ტრიბუნა.¹ კომუნისტური ძალაუფლება კი, როგორც ცნობილია, რუსეთის მეფის, ნიკოლოზ II-ის ჩამოგდებით და 1917 წლის რევოლუციის შედეგად ჩამოყალიბდა.

თანამედროვე ეპოქაში სულ უფრო და უფრო საინტერესო საკვლევე თემაა ტოტალიტარული სახელმწიფოების პერიოდის ხელოვნება თავის სოცი-

¹ ჰიტლერი აუდიტორიას მართავდა მონოლოგებით, რომლებშიც ის ხშირად ერთსა და იმავეს იმეორებდა მანამ, სანამ იგრძნობდა აუდიტორიაზე სრულ ძალაუფლებას. ამის პარალელურად იგი შესაძლო საწინააღმდეგო მიდგომაზეც საუბრობდა, რასაც არგუმენტებით მაშინვე ანადგურებდა. ეს მეთოდი მასაზე მოქმედებდა და აჯერებდა ხალხს დიქტატორის სიმართლეში. იგი აცხადებდა, რომ ნებისმიერი სახის წინააღმდეგობას და მოწინააღმდეგეს შეებრძოლებოდა, თავად ღმერთსაც კი. ის იყენებდა ხელოვნების ძალას და თავად უწოდებდა მას მისტიკურს, რაც ნათლად წარმოაჩინს მისტიკის მისეულ გავლენასა და მიდგომას ხელოვნებისადმი.

ოკულტურული გარემოს ანალიზით. საუბარი უნდა დავიწყოთ კომუნისტური რეჟიმის მიერ მართული სახელოვნებო პროცესების განხილვითა და მათ მიერ ჩამოყალიბებული ახალი მხატვრული სტილით, რომელსაც სოციალისტური რეალიზმი, მეორენაირად კი სოცრეალიზმი ეწოდა. სოცრეალიზმის მთავარი მისია სახელმწიფო ინსტიტუციებისთვის საჭირო აგიტაცი-ა-პროპაგანდის გაწევა იყო, სადაც ხელოვნების საშუალებით უნდა წარმოჩენილიყო ბელადთა იდეები. ამისათვის, რასაკვირველია, ხელოვნების შინაარსში ცვლილებები უნდა შესულიყო: მიუღებელი გახდა მოდერნისტული მხატვრული ფორმა, რადგან ის მშრომელ გლეხთა მასაში პროპაგანდას ვერ გასწევდა. რაც შეეხება სოცრეალიზმის მხატვრულ ფორმას - ის რეალისტური მხატვრული ხერხებით შემოიფარგლა. საზოგადოების, პოლიტიკისა და ხელოვნების ურთიერთობა ყველა დროში გარკვეულ შეხედულებებს ეფუძნება. მეორე უდიდესი ავტორიტარული სახელმწიფოს, გერმანიის, ლიდერმა, ჰიტლერმა შეიმუშავა ინდივიდუალური გეგმა, რომელიც მასებს იყენებდა საკუთარი მიზნებისთვის და ამით ადამიანს განვითარების ყველაზე დაბალ საფეხურზე ამყოფებდა. მასებისგან ის განდიდებას, ოვაციებსა და ეჭვგარეშე დასტურს მოითხოვდა. ინდივიდებს, რომლებიც მის აზრს არ ემორჩილებოდნენ - ხვრეტდნენ ან იჭერდნენ. თავისუფალი აზრის მქონე ადამიანთა მიუღებლობა ჩვეულებრივი, ბუნებრივი მოვლენა იყო, ასეთები კი მრავლად იყვნენ სახელოვნებო-შემოქმედებით სფეროში. თანამედროვე ხელოვნები მისთვის „დეგენერატები“² იყვნენ, მათ მიერ მოწყობილი გამოფენები კი - დეგენერატული.

მოდერნისტული ხელოვნებისადმი პირველი ოპოზიციური განწყობა 1920 წელს დაიწყო „გერმანიის ხელოვნების ასოციაციამ“ მიერ (Deutsche Kunstgesellschaft). გაერთიანებაში იყვნენ ადამიანები, რომლებიც ერთხმად იზიარებდნენ მოსაზრებას, რომ თანამედროვე ეპოქაში ხელოვნები ხელოვნებას რყვნიან და თითქოს მათ ჰქონდათ ის მისია, რომ დაებრუნებინათ და გადაერჩინათ მათგან

წმინდა „გერმანული ხელოვნება“. ვილჰელმ ფრიკმა (საგარეო საქმეთა მინისტრი ტურინგიაში 1927 წელს) შულცე ნაუმბურგი ნაცისტური პარტიის არქიტექტორად დაასახელა და ჩაანაცვლა გროპიუსი, ბაუჰაუზის სკოლის დამფუძნებელი.³ გერმანია, რომელიც თანამედროვე ხელოვნებისთვის ერთ-ერთი გამორჩეული ქვეყანა იყო, მოექცა ნაცისტური იდეოლოგიის წნეხში, გერმანელი ხელოვნები კი პოლიტიკური კურსის გამტარნი გახდნენ. ჰიტლერმა შემოიკრიბა მისთვის მისაღები და საყვარელი ხელოვნები, მათი რიგებიდან განსაკუთრებით უნდა აღინიშნონ მოქანდაკეები: არნო ბრეკერი, ჟომეფ თორაკი და ადოლფ ვამპერი.

საქართველოში სოციალიზმის პირობებში (1920-იანი წლების მიწურულს) კი ჩამოყალიბდა პოლიტიკურად მართული სხვადასხვა მხატვრული დაჯგუფება („სარმა“ და „რევმასი“).⁴

სოცრეალისტური სტილის პროპაგანდამ სამხატვრო აკადემიის სასწავლო პროგრამაშიც შეაღწია, შესაბამისად, სტუდენტებისთვის თავისუფალი აზრის ქონა და მისი ხმამაღლა გაჟღერება მათგან დიდ გამბედაობას მოითხოვდა. მრგვალი ქართული ქანდაკება ასეთ რთულ გარემოში პორტრეტული ჟანრით უფრო მეტადაა წარმოდგენილი, ვიდრე აბსტრაქციითა და ნუდისტური ჟანრით. თუმცა, ქართველი მოქანდაკე იაკობ ნიკოლაძე 1930-იან წლებში მუშაობდა ადამიანის სხეულის პლასტიკურ ფორმებზე, შიშველი ფიგურების გამოკვეთაზე, რასაც იმპრესიონისტული შუქ-ჩრდილებით ტექნიკურად ამუშავებდა. უნდა აღინიშნოს, რომ ის მაინც რჩებოდა რეალისტურ გამომსახველობით ფორმაში. მის გვერდით მისი სტუდენტები სამხატვრო აკადემიაში ძერწავდნენ ადამიანის სხეულის ფორმებს ნატურიდან. მეორე მხრივ, საქართველოში რუსეთიდან დაბრუნებული ნიკოლოზ კანდელაკი ახლაგაზრდა მოქანდაკეებს მონუმენტური ქანდაკების დარგში აოსტატებდა. მიუხედავად ამისა, შიშველი ფიგურების გამოსახვა მხოლოდ სასწავლო პროცესის ნაწილი რჩებოდა და მეოცე საუკუნის პირველ ნახევარში საჯარო სივრცეში არცერთი შიშველი ფიგურა არ დადგმულა.

2 1925 წელს პაულ შულცე ნაუმბურგმა დაწერა *The ABC of the Bauhaus* (ბაუჰაუზის ანბანი), ხოლო 1928 წელს - „ხელოვნება და რასა“, რომელშიც მან გაილაშქრა მოდერნისტული ხელოვნების წინააღმდეგ და მას „დეგენერატული ხელოვნება“ უწოდა, იხ.: *Kunst, The War*, 2017, pg. 17.

3 *Entartete Kunst: The War against Modern Art in the Third Reich*, 2017, pg. 15.

4 ტინტარაული, სოცრეალისტური, 2008, გვ. 45.

სოცრეალიზმმა საქართველოში რეაქციული ხასიათი 1930-იანი წლების ბოლოსკენ მიიღო, რამაც გასტანა დაახლოებით 1960-იანი წლებამდე, როცა ნელ-ნელა ავტორიტეტების მსხვერვის პროცესი იწყებოდა. საქართველოში სოცრეალიზმის სტილის გავრცელება ხელოვნების ყველა დარგისთვის რთული აღმოჩნდა, მაგრამ განსაკუთრებულად ეს მრგვალ ქანდაკებაზე აისახა. არ ვიქნები სუბიექტური, თუ ვიტყვი, რომ მრგვალ ქანდაკებას, როგორც ხელოვნების ახალ დარგს, საქართველოში განსაკუთრებული ხელშეწყობა სჭირდებოდა. ქანდაკებას თავისთავად არ აქვს მრავალფეროვანი ჟანრობრივი მახასიათებლები, ქანდაკების თემა ადამიანია, ხოლო ერთ-ერთი პირველი, რაც კი პალეოლითის პერიოდიდან მოყოლებული არსებობს, ქანდაკებაში ადამიანის შიშველი სხეულის გამოკვეთაა. შიშველი სხეული კომუნისტური იდეოლოგიისთვის უინტერესო და შეუსაბამო იყო. ამიტომ ნიუს ჟანრი ვერ განვითარდა. თუმცა, სხეულის გარკვეული ადგილების სიშიშველემ საბჭოთა პერიოდის ხელოვნებაში იდეოლოგიური ჟღერადობა შეიძინა: მაგალითად, თბილისში მარქს-ენგელს-ლენინის ინსტიტუტის (ეგრეთ წოდებული „იმელი“) ფასადზე (მშენებლობა 1934 წელს დაიწყო) წარმოდგენილი რელიეფურ ფრიზზე მოქანდაკე თამარ აბაკელიამ რთულ მოძრაობებში წარმოადგინა ადამიანები და მათი ბარელიეფური გამოსახულებები შექმნა. თითოეულ სიუჟეტში მუშისა და გლეხის მუშაობა იყო გადმოცემული. მათგან რამდენიმე ფიგურა წელზევით შიშვლად არის გამოსახული, რაც აძლიერებს პოლიტიკურ დაკვეთას, რომ მუშა, მშრომელი ადამიანი, ძლიერია. სხეულის სკულპტურული რელიეფი კუნთოვანი მასების გამოკვეთაზე იყო ორიენტირებული, სიშიშვლით კი ეს მეტად წარმოჩნდებოდა. საბჭოთა სოცრეალიზმმა შექმნა ადამიანის ბრუტალური ენერჯით სავსე სიშიშვლის ახალი ესთეტიკა, ჰარმონიული, გაწონასწორებული ესთეტიკური ფიგურები კი მათთვის ყველაზე შორეულ წარსულში დარჩა.

შიშველი ქალის გამოსახულებები საბჭოთა რეალობაში იშვიათად სრულდებოდა და ისიც მხოლოდ იმ შემთხვევაში იქნებოდა პარტიისთვის მისაღები, თუ გარკვეულ პოლიტიკურ გზავნილს შეასრულებდა.

ნაცისტური სოციალიზმისთვის 1930-იანი წლებში დამახასიათებელი იყო ახალი ხელოვნებისა და ახალი ადამიანის დაბადების იდეა, რაშიც ისინი ერთ-ერთ გამორჩეულ როლს ქალს აკუთვნებდნენ. ეგრეთ წოდებული „არიული რასის“ შექმნა და კომუნისტების მხრიდან დამკვიდრებული „გმირის“ იდეა ერთმანეთს ემთხვეოდა მცირე ცვლილებებით. ამ ორი დიქტატორული სისტემისგან განსხვავებით, იტალიური ფაშიზმი შედარებით ნეიტრალიტეტს ინარჩუნებდა.

შიშველი ქალის ფიგურების შექმნა საბჭოთა მრგვალ ქართულ ქანდაკებაში მხოლოდ სასწავლო პროგრამებსა და მოქანდაკეთა სახელოსნოებში დარჩა. საჯარო სივრცისთვის განკუთვნილ ქალის სკულპტურული გამოსახულებები კი ახლებურად დატვირთეს, ის ტრანსფორმირდა გმირ დედად. რაც შეეხება ნაცისტურ გერმანიას, მან არ უარყო შიშველი ქალის ფიგურის გამოსახვა, თუმცა, ისინი იდეოლოგიურად დაშტამპეს. ასეთი იყო იმ სპორტსმენების გამოსახულებები ბერლინის სტადიონზე (1936-1945, ფიგურების ავტორია ჟოზეფ თორაკი და არნო ბრეკერი, სურ. 1), რომლებიც დაიდგა 1931 წელს სპორტულ შეჯიბრებაში გერმანელების გამარჯვების აღსანიშნავად. აქტიურ მოძრაობაში წარმოდგენილმა ამ დინამიკურმა მონუმენტურმა ფიგურებმა საჯარო სივრცეში, პირდაპირ ქუჩაში, დიდი და მნიშვნელოვანი ადგილი დაიკავა. შესრულებულია ორი სკულპტურული ჯგუფი, ერთ ჯგუფში სპორტსმენი ქალები არიან წარმოდგენილნი, ხოლო მეორეში - მამაკაცები. ქალების სხეულები ანატომიურად და პროპორციულად სწორია, თუმცა, მათ სახეზე აღბეჭდილი კაცური ძალა და ენერჯია სხეულის მშვენიერების ესთეტიკიდან ამოვარდნილია და ისინი ქვის ცივ და უხეშ ფიგურებადაა ქცეული. ტოტალიტარიზმის სისტემის წარმოდგენა ხელოვნებაზე ერთგვარი იყო, რომ ის მასებს უნდა გაეგოთ. გერმანულ გაზეთში „The Hakenkreuzbanner“ რომელიც გამოიცა 1938 წელს, გამოქვეყნებულია ფრაზა ამგვარი შინაარსით: ხალხს შეუძლია გაიაროს ხელოვნება, რომელიც მათს (იგულისხმება გერმანელი საზოგადოება) სისხლშია. თუ უბრალო ადამიანიც შეიმეცნებს მას, მაშ, ის არის ჭეშმარიტი ხელოვნება.⁵ იგივე ნარატივები ვრცელდებოდა კომუნისტური პარტიის მიერაც, თუმცა, განსხვავება

5 Miller, *The Politics*, 1996, pg. 11.

დროშია, ჰიტლერის პერიოდი გაცილებით ჩამორჩება კომუნისტურ ხანას. იდეოლოგიის გატარება კომუნისტურ 1920-იანი წლების მიწურულიდან დაიწყო, ხოლო გერმანიაში 1930-იანი წლების შუა პერიოდიდან მკაცრდება. ნაცისტები ცდილობდნენ, გერმანული ხელოვნება მათთვის მისაღები „მშვენიერების“ კრიტერიუმებით განეციტარებინათ. ნაცისტები თვლიდნენ, რომ მოდერნისტული ხელოვნება თავისი არსით ბოროტმოქმედება იყო და ის გერმანულ კულტურას ასამარებდა, მათ სულიერად გადაავარებდა.

რაც შეეხება საქართველოში პროპაგანდისტული ქანდაკებების საჯარო სივრცეში დადგმის საკითხს, აქ სიტუაცია შედარებით სხვაგვარადაა: ქუჩებსა და მოედნებზე სიმშველე არსად ჩანდა, ნახევრადმშველელი ფიგურები მხოლოდ ბარელიეფებითა და კედელზე მიდგმულ მრგვალ ქანდაკებებზე შეიძლება შეგვხვდეს. მაგალითად, შეგვიძლია მოვიყვანოთ თბილისში, რუსთაველის გამზირზე, კინოთეატრ „რუსთაველის“ (ნიკოლოზ სევეროვის პროექტით აგებული შენობა, 1939) ფასადის სკულპტურული გაფორმება (სურ. 2). შენობისთვის ქანდაკებები შექმნეს ვალენტინ თოფურიძემ და შოთა მიქაბაძემ. სპორტულად შემოსილი სპორტსმენის სხეულის ფორმები მათში კარგად იკითხება: მამაკაც სპორტსმენის ფიგურას გულ-მკერდზე პერანგი აქვს შეხსნილი, საიდანაც კარგად მოჩანს ჯანსაღი, დაკუნთული ფორმები. რაც შეეხება ქალის გამოსახულებას, ის შვიდად დგას, მოკლე სპორტული შარვლითა და ტანზე მომდგარი ზედატანით. შიშველი მრგვალი ქანდაკებებით გაფორმდა იტალიაში, ქალაქ რომში, აგებული მარმარილოს სტადიონი. ამკარაა მუსოლინის როლი ქანდაკებების თემატიკის შერჩევაში. სტადიონის მშენებლობა

დაიწყო 1920-იან წლებში და საბეიმოდ გაიხსნა 1932 წელს.⁶ სტადიონი გაფორმებულია ნ მეტრი სიმაღლის მამაკაც ათლეტთა შიშველი მონუმენტური ქანდაკებებით (სურ. 3). მუსოლინის ფაშისტური იდეოლოგიისთვის ეს ფიგურები მნიშვნელოვანი იყო, რადგან ამით აგიტაციას უწევდა სპორტულ ცხოვრებას და მასში აქსოვდა ფიზიკურად ძლიერი ადამიანის უპირატესობას. ამ მასიურმა და მონუმენტურმა ფიგურებმა გარემოს მთავარი მათორგანიზებლის ფუნქცია იტვირთეს. მათთან მიახლოება ადამიანს უსუსურობისა და დამცრობის შეგრძნებას უჩენს და მათ მორალურ წნებს აკისრებს. სწორედ ეს იყო ამგვარი მონუმენტური ქანდაკების მთავარი დანიშნულება, რომ საზოგადოება ცივ და უხეშ ქვას თავისი ბრუტალურობით ემართა.

მეოცე საუკუნე ტექნოლოგიური, მეცნიერული და სახელოვნებო სფეროებით ძალიან მდიდარი და მრავალფეროვანი პერიოდი. რაოდენ გასაკვირიც უნდა იყოს, ზუსტად ამ სიმდიდრესა და თავისუფლებაში აღმოცენდა ავტორიტარიზმი, რამაც გააუფასურა ეს მიღწევები და, რაც ყველაზე ტრაგიკულია, წაართვა ინდივიდებს უნივერსალური უფლება თავისუფლებისა. თანამედროვე ხელოვნება კი თავისი არსით თავისუფალი ნების გამოხატვა, ინდივიდუალური შეგრძნებები, ემოციები და აღქმებია. ეს მრავალფეროვნება და შესაძლებლობათა ფართო სპექტრი იყო ავტორიტარებისთვის მთავარი საბრძოლველი.⁷

პროპაგანდა მასში წარმატებით მოქმედებდა ყველა დროში. ისინი სრული მორჩილებით ბრბოდ იქცეოდნენ. „ბრბოში ყოველთვის ის შეხედულებებია გაბატონებული, რასაც ის ვერ აცნობიერებს: გონებრივი აქტივობის გაქრობა და მედულარული

6 Giorio, La Scultura, Italties, #23, 2019, pg. 68.

7 ავტორიტარიზმს სჭირდება არა ინდივიდი, არამედ მასა, ბრბო, რადგან ინდივიდი იზოლირდება მასებისგან და საკუთარი უნარით გარკვეულ დასკვნებამდე მიდის. ინდივიდები, რომლებიც ვერ ეყოფიან მასების მიერ ნაკარნახევ მოსაზრებებს და არ შესწევთ უნარი, საკუთარი მოსაზრებები (ასეთის არსებობის შემთხვევაში) საყურადღებო გახადონ სხვებისთვისაც, ბრბოს ფსიქოლოგიას უერთდებიან, მარტივად იღებენ მას და გადაჭრით უარყოფენ ინოვაციას. გუსტავ ლე ბონი ბრბოს წევრთა აზროვნებასთან დაკავშირებით აღნიშნავს, რომ „ბრბოს წევრი იმით არის განსხვავებული ინდივიდისგან, რომ იგი აზროვნებს არა თავის ტვინით, არამედ – ზურგის“... „ამ გაგებით ბრბო ნათესაურად ახლოს არის პრიმიტიულ არსებებთან. განხორციელებული ქმედებები შესაძლოა სრულყოფილი იყოს მათი შესრულების თვალსაზრისით, მაგრამ რადგან ისინი თავის ტვინის მიერ არ არის ნაკარნახევი, ინდივიდი ბრბოში შემთხვევის შესაბამისად მოქმედებს. იზოლირებული ინდივიდი შესაძლოა იმავე გამოწვევებზე მიზნებს ემორჩილებოდეს, რომელთაც ბრბოს წევრი, მაგრამ, ვინაიდან თავის ტვინი მისაღმი დამორჩილების მიზანშეუწონლობას კარნახობს, იგი თავს იკავებს დამორჩილებისგან. აღნიშნული ჭეშმარიტება ფიზიოლოგიურად შესაძლებელია გამოიხატოს იმის თქმით, რომ იზოლირებული ინდივიდი ფლობს რეფლექსიების დაოკების უნარს, როდესაც ბრბო ასეთ უნარს მოკლებულია“. იხ.: ლე ბონ, მასების, 2017, გვ. 16.

აქტივობის გაბატონება, გონებრივ შესაძლებლობათა დაქვეითება და გრძნობათა სრული ტრანსფორმაცია. ტრანსფორმირებული გრძნობები შესაძლოა ბრბოს შემადგენელ ინდივიდთა განცდებზე უკეთესი ან უარესი იყოს. ბრბო ისევე მარტივად იქცევა გმირად, როგორც ბოროტმოქმედად.⁸

მეორე მსოფლიო ომში საბოლოოდ დამარცხდა ნაცისტები, მაგრამ გაძლიერდა საბჭოთა კავშირი, რომელშიც ხელოვნებაში სოციალისტური რეალიზმის მოთხოვნები არ შეცვლილა. თუმცა, სტალინის სიკვდილის შემდეგ, შედარებით შერბილდა ხელოვნებებზე იდეოლოგიური წნეხი. 1950-იანი წლებიდან ქართულ ხელოვნებაში გააქტიურდა ინდივიდუალიზმისაკენ სწრაფვა, რაც დადებითად აისახა ქანდაკებაზე, ფიგურები შედარებით გათავისუფლდა შეზღუდულობისაგან და გაფართოვდა ქანდაკების თემატიკა. ნუდისტური ნიშნების ფიგურებისა თუ სკულპტურული კომპოზიციების საჯარო სივრცეში დადგმა 1960-იანი წლებიდან დაიწყო. ასეთი მონუმენტური სკულპტურები გამოჩნდა საზღვაო ქალაქების სანაპიროებზე. ამ კუთხით გამოირჩევა გიორგი ოჩიაურის „ბღვა“⁹ (ბრინჯაო, 1968, ბიჭვინთის სანაპირო, სურ. 4) და გულდა კალაძის „სამაია“ (ბიჭვინთის სანაპირო, სურ. 5). გარდა ამისა, რამდენიმე მათგანი თბილისშიც გვხვდება, ასეთებია: ჯუნა მიქაბაძის „მზეჭაბუკი“ (თბილისი, სპორტის სა-

სახლე, 1965, სურ. 6), გურამ კორძაძის „გოგონა ყვავილით“ (ბრინჯაო, 1967, თბილისი, სასტუმრო ივერიის ეზო, სურ. 7), გურამ ქაჯაიას „მშვილდოსანი“ (1969, თბილისი, დაიდგა მეტროსადგურ დიდუბის ტერიტორიაზე, სურ. 8), ირაკლი რევანიშვილის „გაზაფხული“ (1983, მუშთაიდის ბაღი, სურ. 9). თითოეული მათგანი სრულად ან ნაწილობრივ შიშველია. მამაკაცთა ფიგურები ათლეთურნი არიან. ქალების ფიგურების შემთხვევაში კი ბრუტალურობა უკანა პლანზე გადავიდა, გამოჩნდა ქალური ფორმები, თითქოს, მათ მოიხსნეს ნიღბები და გათავისუფლდნენ ტოტალიტარული მოთხოვნების მარწუხებისგან.¹⁰

ნათელია, რომ გარემო, რომელშიც ცხოვრობს ხელოვანი, მუდმივად ზემოქმედებს მასზე. საბჭოთა პერიოდის ქანდაკებაში სიშიშვლესთან დაკავშირებული ტენდენციების გაშუქებით შევეცადეთ წარმოგვეჩინა პოლიტიკურ-კულტურული სიტუაციის ქანდაკებაზე გავლენის სხვადასხვა ასპექტი. პოლიტიკური ზეწოლა, ტოტალიტარიზმი უარყოფითად მოქმედებს სოციალურ კულტურულ გარემოს სიჯანსაღეზე. ასეთ პირობებში ხელოვნების განვითარება დიდ სირთულეებს აწყდება, კარგავს გამომსახველობითი ხერხების ინდივიდუალიზმსა და თავისუფალ გამომხატველობას.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ამირანაშვილი შ., ქართული ხელოვნების ისტორია, ხელოვნება, თბ., 1971.
- გოგუაძე ვ., იდეოლოგიური ბრძოლა და ხელოვნების მისია, ხელოვნება, თბ., 1986.
- კომუნისტური იდეალების ხელოვნებისთვის (ფორმალისმის წინააღმდეგ საბჭოთა სახვით ხელოვნებაში), საბჭოთა ხელოვნება, თბ., 1963, #2, გვ. 6-7.
- ლე ბონ გ., მასების ფსიქოლოგია, 1895, თბ., 2017.
- შანიძე ლ., ქართული საბჭოთა ქანდაკება, მეცნიერება, თბ., 1975.
- ციციშვილი მ., ჭლოშვილი, ნ. ქართული მხატვრობა - განვითარების ისტორია XVIII-XX საუკუნეები, თბილისი, შპს. „ფავორიტი პრინტი“, 2012.
- ბარამიძე გ., სოციალისტური რეალიზმის შესახებ ქართულ სახვით ხელოვნებაში, საბჭოთა საქართველო, 1973, #10, გვ. 35-43.

8 იქვე, გვ. 9.

9 გიორგი ოჩიაურის რთული და დინამიკური სკულპტურული კომპოზიცია სამფიგურია, ის არ არის ჩაფიქრებული, როგორც ნუდისტური ჟანრი, არამედ საკურორტო ქალაქისთვის შესაფერისი დატვირთვა აქვს მიცემული (ქალი და მამაკაცი დელფინთან ერთად თავდაყირა წყალში ხტებიან).

10 1980-იან წლებში შესრულებულ ფიგურას მეტი სითამამე და ცენზურისგან გათავისუფლება ახასიათებს.

- ჭინჭარაული ნ., სოცრეალისტური პრელუდია და ქართული დაზგური ფერწერის მენტალური წვრთნა (1920-30-იანი წლების დასაწყისი), სპექტრი, 2008, გვ. 37-49.
- Серс Ф., Тоталитаризм и авангард. В преддверии запределъного, Прогресс-Традиция, 2001.
- Kunst E., The War against Modern Art in the Third Reich, Honors Capstone Project, Zeynep Kazmaz, Faculty Advisor: Dr. Michael Bryant, Fall 2017.
- Giorio M. B., La Scultura Fascista Di Soggetto Sportivo Tra Bellezza e Propaganda Ideologica, Italies, #23, 2019, pg. 68.
- Sauwuet M., Propaganda Art in Nazi Germany: The Revival of Classicism, Trinity College Digital Repository, Hartford, The First-Year Papers (2010 - present), 2014.
- Miller J. A., The Politics of Nazi Art: The Portrayal of Women in Nazi Painting, 1996.

ილუსტრაციები გამოყენებულია შემდეგი წყაროებიდან:

- #1. https://en.wikipedia.org/wiki/Art_in_Nazi_Germany#/media/File:Olympics_in_Berlin_1936.jpg
- #3. https://en.wikipedia.org/wiki/Stadio_dei_Marmi#/media/File:Roma-foroitalico5.jpg
- #4. გოგი თრიაური. თბილისი. ლიტერა. 2008
- #5. გულდა კალაძე. კატალოგი. თბილისი, ხელოვნება. 1976.
- #7. ფოტომასალა მოგვაწოდა ქეთევან კორძახიამ, გურამ კორძახიას ქალიშვილმა.
- #8. https://ka.wikipedia.org/wiki/ფაილი:ძეგლი_მშვილდოსანი.JPG

GEORGIAN SCULPTURE IN THE SOVIET PROPAGANDA ERA AND PARALLELS WITH THE ARTS OF TOTALITARIAN STATES IN THE CONTEXT OF NUILITY

Sopio Papinashvili

Keywords: art under the Soviet regime, sculpture in Nazi Germany, nudity in arts, the notion of nudity, socialist realism, Georgian sculpture in the round, female nude in Georgian sculpture, male nude in totalitarianism

It is generally acknowledged that the sculpture in the round of 19th-century Europe was marked by modernist quests and diverse artistic forms. Conversely, the modernist development of art in a number of countries was undermined by totalitarian regimes committed to creating the phenomenon of *the new man, a hero*. This essay seeks to delve into the stages in the development of the nude genre in the socialist era and the reasons behind setbacks in its advancement, also shedding light on figures perpetuating Georgian propagandist ideas in the socialist realism setting, and similarities and differences between Georgian sculpture and its ideology-driven counterparts from Germany and Italy. The essay analyzes the sociocultural and political environment in the arts under Soviet regime, a factor that had a major impact on the development of sculpture in the round.

From the 1920s-1930s onward, authoritarianism emerged as the most formidable organizing force in certain European states, eventually to eclipse every other institution. The state and every person were totally subjected to one-party rule. Authoritarian governance exhibited exceptional aversion to and intolerance toward freethinking. Nazi, fascist, and communist ideologies were in charge of one's future, consciousness, and life. Having infiltrated every household, authorities set out to make sure that things are "as silent as the grave" by inducing terror preceded by convincing official speeches by the given countries' leaders. Nazism viewed Hitler's podium as the Alpha and Omega of all things¹. The communist state, as we know, sprang up as a result of the removal from power of Russian Emperor Nicholas II and the 1917 Revolution.

In our modern times, the art in the era of totalitarian states—alongside the analysis of its sociocultural setting—comes across as an increasingly exciting research subject. Firstly, we start by reviewing art-related processes overseen by the communist regime and its creation, a new artistic style known as socialist realism. The key mission of socialist realism was to carry out propaganda and agitation among state institutions, as part of which the ideas of the leaders were expected to be articulated through art. Needless to say, this called for changes in the contents of art. Thus, the modernist artistic form became unacceptable as incapable of engaging in propaganda among masses of working peasants. As for the artistic form of socialist realism, it was limited to realistic art techniques. In every historical period, interaction between society, politics, and art builds on

¹ To keep the audience on the edge of their seats, Hitler employed monologues, often repeating the same words and phrase to gain total control over the listeners. At the same time, he also spoke about possible counterpoints, which he would not hesitate to quash with his own arguments. Exerting influence over masses, this method convinced them that the dictator was in the right. He pledged to retaliate any kind of resistance or opposition, including God Himself. He used the power of arts, referring to it as mystical, clearly characterizing his understanding of mysticism and approach to arts.

particular views. Hitler, the leader of another authoritarian state, Germany, also developed his individual plan to play politics and keep human beings at the lowest level in their development. He required adoration, ovations, and unconditional approval from masses. Those resisting his ideas were executed or imprisoned. The unacceptability of freethinkers—incidentally, found in great numbers in the artistic/creative realm—became a norm. Hitler labeled modernist artists as “degenerates,”² applying the same term to their exhibitions as well.

The first signs of the adverse attitude toward modernist art were exhibited by the Association of German Artists (*Der Deutsche Kunstgesellschaft*) in 1920. This organization incorporated those unanimously believing that artists “perverted arts” in the modern era and claiming to have been assigned the mission of reviving and saving “pure German art.” Wilhelm Frick, who became Interior Minister to Thuringia in 1927, appointed Schultze-Naumburg as an architect for the Nazi Party to replace Gropius, the founder of the Bauhaus School.³ Germany, one of the prominent global hubs nourishing modern art, found itself pressured by Nazi ideology, with German artists turning into minions in the hands of the official political course. Hitler surrounded himself with artists acceptable to and favored by him, notably sculptors Arno Breker, Josef Thorak, and Adolf Wamper.

Under socialism in Georgia (the late 1920s), a variety of politically controlled groupings were formed, including (Sarma [The Association of Artists for the Revolution] and Revmasi [The Association of Georgian Revolutionary Artists]). The propaganda of the socialist style insinuated itself into the educational program of the Academy of Fine Arts, consequently demanding a great deal of courage from students wishing to exercise their right to free-thinking and eager to voice their opinions. Given the circumstances above, the Georgian sculpture in the round of that time showcases portraits to a greater extent than the genres of abstract art or the nude. Even so, Georgian sculptor Iakob Nikoladze, in the 1930s, worked on plastic forms of the human body, carving nude figures that he technically refined using impressionist chiaroscuro. Notably, he remained within the boundaries of realistic forms of expression just the same. Next to him, the stu-

dents of the Academy of Fine Arts sculpted various forms of the human body, with references provided by art models. On the other hand, Nikoloz Kandelaki, who had just returned to Georgia from Russia, trained young creatives in monumental sculpting. One way or another, the nude remained only a part of the overall educational process, with no nude figures at all exhibited in public spaces in the first half of the 20th century.

Socialist realism started showing reactionary traits in the late 1930s to persist until the 1960s, when the process of squashing the cult of personality gradually picked up. In Georgia, promulgating the style of socialist realism proved to be hard for every branch of art, especially sculpture in the round. Subjectivity aside, sculpture in the round, as a novel branch of art, required special support. Sculpture, by definition, lacks diverse genre characteristics. Sculpture is themed around a human being. And one of the first things that have been around since the Paleolithic involves carving nude human bodies in sculpture. But nude bodies seemed uninteresting and irrelevant to communist ideology, explaining why the nude failed to develop as a genre. Still, nude representations of certain parts of the body did take on an ideological significance in the art of the Soviet period. For example, the façade of the IMELI (Marx–Engels–Lenin Institute) building in Tbilisi—the construction of which launched in 1934—featured human beings performing complex movements on a relief frieze, these figures having been created by sculptor Tamar Abakelia in the form of bas-reliefs. Each scene depicted workers and peasants at work. Several figures were portrayed naked from the waist up, a factor bolstering the political demand stipulating that workers, working people are strong. The sculptural relief of the body focused on carving muscular volumes, a task carried out fuller in the nude. Soviet socialist realism created a “new aesthetic” of human nudity full of brutal force, while harmonious, balanced aesthetical figures sunk into the remotest oblivion of the past.

Nude female images were rare in Soviet reality. And even those few actually depicted had to be acceptable to the party or deliver one political message or another. In the 1930s, Nazi socialism built on the idea of the birth of new art and new man, in which a special role

2 In 1925, Paul Schultze-Naumburg wrote *The ABC's of the Bauhaus*, followed by *Art and Race* in 1928, in which he wages war on the modernist art and refers to it as “degenerate.” See *Entartete Kunst: The War against Modern Art in the Third Reich*, 2017, p. 17.

3 *Entartete Kunst: The War against Modern Art in the Third Reich*, 2017, p. 15.

was reserved for a woman. Forging the so-called Aryan race and the notion of “the hero” introduced by the communists actually matched, save slight alterations. Unlike these two dictatorial systems, Italian Fascism maintained relative neutrality.

Nude female figures never broke through the boundaries of educational programs and artistic workshops. Sculptural representations of women designated for public spaces were assigned a new meaning by being transformed into “heroic mothers.” As for Nazi Germany, nude female figures, though not rejected altogether, brimmed over with ideology. Such were the representations of athletes at the Berlin Stadium (built in 1936–1945, illustration 1), with the figures authored by Josef Thorak and Arno Breker designed to celebrate the achievements of Germans in sports competitions back in 1931. Depicted in active movements, these dynamic monumental figures went on to take a prominent spot in a public space, right in the street. Two sculptural groups were created, one representing women, and the other depicting men. The female bodies are anatomically correct and well proportioned, but the masculine force and energy on their faces are a far cry from the aesthetics of a beautiful body, in this way turning into cold and crude stone figures. The unequivocal view of totalitarianism on art demanded that it be intelligible to masses. A 1938 issue of *Hakenkreuzbanner*, a German newspaper, features a phrase arguing that people can embrace art that runs in their (meaning German society) blood—true art is when even an ordinary person can take it in⁴. Similar narratives were disseminated by the Communist Party as well, with time being the only difference—Hitler’s era was far behind the period of communism, with ideology first put to use in the communist system in the late 1920s while toughening up in Germany as late as the mid-1930s. The Nazis tried to develop German art in line with the criteria of beauty acceptable to them. They believed that modernist art was criminal in essence, driving a nail in German culture’s coffin and threatening to bring about the nation’s spiritual degeneration.

As for the issue of installing propagandistic sculptures in Georgia’s public places, the situation was somewhat different, with nudity nowhere in sight in the streets or squares, and half-naked figures found only in the form of bas-reliefs or in wall sculptures in the round: for example, the sculptural décor (illustration 2) by Valerian Topuridze and Shota Mikatadze on the façade of Rustaveli Movie Theater (designed by Nikolai Severov in 1939), on Rustaveli Avenue. The bodily forms of the sculpted athletes in sportswear clearly show that the male’s shirt is unbuttoned to reveal his chest with healthy, muscular lineaments. As for the female, she is standing at ease, dressed in sweatpants and a tight top. The Stadium of the Marbles in Rome, Italy was also adorned with naked sculptures in the round. Mussolini’s role in selecting themes for sculptures is unmistakable. The stadium’s construction started in the 1920s to conclude with an opening ceremony in 1932.⁵ The stadium is adorned with monumental sculptures of naked male athletes towering at 6 meters in height (illustration 3). These figures were important to Mussolini’s fascist ideology in that they promoted an athletic lifestyle and hinted at the superiority of physically strong people. These massive, monumental figures assumed the function of the given setting’s main organizer. Approaching them instills a sense of vulnerability and smallness in people and belittles them morally. And this was the main purpose of such monumental sculptures—enabling cold and crude stone and its brutality to govern society.

The 20th century was a period marked by technological, scientific, and artistic richness and diversity. Surprisingly, however, it was amid this wealth and freedom that totalitarianism burst forth, eventually devaluing these achievements and, most regrettably, depriving people of their universal right to freedom. Modern art, by nature, stands for expressing free will and individual sensations, emotions, and perceptions. This diversity and ample opportunity made up the main target standing in the way of totalitarianism.⁶ Propaganda has always been successful among masses—people always seem to obediently turn

4 Miller, J. A. *The Politics of Nazi Art: The Portrayal of Women in Nazi Painting*, 1996, pp. 11.

5 Giorio, Maria Beatrice. “La Scultura Fascista Di Soggetto Sportivo Tra Bellezza e Propaganda Ideologica.” *Italies*, no. 23, 2019, pp. 68.

6 Authoritarianism does not need an individual. Instead, it needs a mob, a crowd, because an individual is isolated from masses and arrives at certain conclusions using his own capacities. Individuals unable to distance themselves from ideas dictated by a crowd, to voice their own opinions, if any, and thus draw the attention of others become one with mob psychology, easily embracing

into a crowd. “The crowd is always dominated by considerations of which it is unconscious—The disappearance of brain activity and the predominance of medullar activity—The lowering of the intelligence and the complete transformation of the sentiments—The transformed sentiments may be better or worse than those of the individuals of which the crowd is composed—A crowd is as easily heroic as criminal.”⁷

Nazism was decisively defeated in World War II, giving way to the reinvigorated Soviet Union, with the demands of socialist realism remaining unchanged in Soviet art. After Stalin’s death, however, the ideological pressure on artists somewhat slackened off. In the 1950s, individualistic aspirations flourished in Georgian art, eventually to have a positive impact on sculpture, with figures more or less breaking loose from their shackles, and the thematic scope of relevant works expanding. The figures or sculptural compositions bearing the signs of the nude genre were exhibited in public spaces for the first time in the 1960s, with relevant monumental pieces appearing along the shores of coastal cities. Some of the noteworthy examples among them include *The Sea*⁸ by Giorgi Ochiauri (bronze, 1968, Bichvinta shore, illustra-

tion 4) and *Samaia* by Gulda Kaladze (Bichvinta shore, illustration 5). In addition, some of them are also found in Tbilisi: *Mzechabuki* by Juna Mikatadze (Tbilisi, Sports Palace, 1965, illustration 6), *A Girl with a Flower* by Guram Kordzakhia (bronze, 1967, Tbilisi, Iveria Hotel yard, illustration 7), *Archer* by Guram Kajaia (1969, Tbilisi, installed in the territory of Didube Subway Station, illustration 8), and *Spring* by Irakli Revazishvili (1983, Mushthaid Garden, illustration 9), each being fully or partially executed in the nude. The male figures are athletic. In the case of the female figures, brutality takes a back seat to feminine forms, as though unmasked and freed from the shackles of totalitarian demands.⁹

Needless to say, the environments in which artists live constantly influence them. By covering some of the trends related to nudity in the sculpture of the Soviet period, we have attempted to bring to the fore various aspects of the impact of the political and cultural situation on sculpting. Political pressure, totalitarianism undermine the process of bettering the sociocultural environment. Under such circumstances, the development of artists faces major obstacles, losing the freedom and idiosyncratic means of expression.

REFERENCES:

- ამირანაშვილი, შ. ქართული ხელოვნების ისტორია, „ხელოვნება“, თბილისი, 1971.
- გოგუაძე, ვ. იდეოლოგიური ბრძოლა და ხელოვნების მისია, ხელოვნება, თბილისი, 1986.
- კომუნისტური იდეალების ხელოვნებისთვის (ფორმალისტების წინააღმდეგ საბჭოთა სახვით ხელოვნებაში), საბჭოთა ხელოვნება, თბილისი, 1963, #2, გვ. 6-7.
- ლე ბონ, გ. მასების ფსიქოლოგია, 1895. ინგლისურიდან თარგმნა ნინო ხუნდაძემ, თბილისი, 2017.
- შანიძე, ლ. ქართული საბჭოთა ქანდაკება, მეცნიერება, თბილისი, 1975.
- ციციშვილი, მ. ჭოლოშვილი, ნ. ქართული მხატვრობა - განვითარების ისტორია XVIII-XX საუკუნეები, თბილისი,

it and brushing off initiative. Gustave Le Bon points out that what makes a member of the crowd different from an individual is that he is “far more under the influence of the spinal cord than of the brain. In this respect a crowd is closely akin to quite primitive beings. The acts performed may be perfect so far as their execution is concerned, but as they are not directed by the brain, the individual conducts himself according as the exciting causes to which he is submitted may happen to decide. A crowd is at the mercy of all external exciting causes, and reflects their incessant variations. It is the slave of the impulses which it receives. The isolated individual may be submitted to the same exciting causes as the man in a crowd, but as his brain shows him the inadvisability of yielding to them, he refrains from yielding. This truth may be physiologically expressed by saying that the isolated individual possesses the capacity of dominating his reflex actions, while a crowd is devoid of this capacity.” იხ. ლე ბონ, მასების ფსიქოლოგია, 2017, გვ. 16. 7 Ibid. გვ. 9.

8 This complex and dynamic sculptural composition by Giorgi Ochiauri consists of three figures. The work is not conceived in the nude genre per se, being instead meant to fit the context of a resort town (a man and a woman diving head first into the water together with dolphins).

9 Figures created in the 1980s boast greater audacity and freedom from censorship.

შპს. „ფავორიტი პრინტი“, 2012.

- ბარამიძე, გ. სოციალისტური რეალიზმის შესახებ ქართულ სახვით ხელოვნებაში, საბჭოთა საქართველო, 1973, #10, გვ. 35-43
- ჭინჭარაული, ნ. სოცრეალისტური პრელუდია და ქართული დაზგური ფერწერის მენტალური წვრთნა (1920-30-იანი წლების დასაწყისი), სპექტრი, 2008, გვ. 37-49.
- Серс, Ф., Тоталитаризм и авангард. В преддверии запердельного, “Прогресс-Традиция”, 2001.
- Entartete Kunst: The War against Modern Art in the Third Reich, Honors Capstone Project, Zeynep Kazmaz, Faculty Advisor: Dr. Michael Bryant, Fall 2017.
- Giorio, Maria Beatrice. “La Scultura Fascista Di Soggetto Sportivo Tra Bellezza e Propaganda Ideologica.” *Italies*, no. 23, 2019, pp. 68.
- Sauwuet, M., Propaganda Art in Nazi Germany: The Revival of Classicism, Trinity College Digital Repository, Hartford, The First-Year Papers (2010 - present) (2014).
- Miller, J. A. The Politics of Nazi Art: The Portrayal of Women in Nazi Painting, 1996.

ILLUSTRATIONS ARE USED FROM THE FOLLOWING RESOURCES:

#1. https://en.wikipedia.org/wiki/Art_in_Nazi_Germany#/media/File:Olympics_in_Berlin_1936.jpg

#2 and #6. The photo was taken by me.

#2. Photo is mine

#3. https://en.wikipedia.org/wiki/Stadio_dei_Marmi#/media/File:Roma-foroitalico5.jpg

#4. Gogi Ochiauri. Tbilisi. Litera. 2008.

#5. Gulda Kaladze. Catalog. Tbilisi. Khelovneba. 1976.

#7. Photos was given to us by Ketevan Kordzakhia, a daughter of Guram Kordzakhia

#8. https://ka.wikipedia.org/wiki/ფაილი:ძეგლი_მშვილდოსანი.JPG



1. არნო ბრეკერი და ჟოზეფ თორაკი.
გერმანია. 1936-45.
ARNO BREKER AND JOSEF THORAK. 1936-45.



2. ვალენტინ თოფურიძე. კინოთეატრ
რუსთაველის ფასადი. 1939.
VALENTIN TOPURIDZE. CINEMA RUSTAVELI
FAÇADE. 1939.



3. გარბარილოს სტადიონი. იტალია.
1930-იანი წლების დასაწყისი.
MARBLE STADIUM. ITALY. EARLY 1930S.



4. გიორგი თრიაპური. ზღვა. ბიჭვინთის სანაპირო. 1970. ქვა.
GIORGI OCHIAURI. SEA. BICHVINTA BEACH. 1970. STONE.



5. გულდა კალაძე. სამაია. ბიჭვინთის სანაპირო.
GULDA KALADZE. SAMAIA. BICHVINTA BEACH. 1967.



6. ჯუნა მიქატაძე. მზეჩაბუკი. თბილისი. სპორტის
სასახლე. 1965.
JUNA MIKATADZE. MZECHABUKI. TBILISI SPORT PALACE.



7. გურამ კორძახია. გოგონა
ყვავილით. ბრინჯაო. თბილისი.
სასტუმრო ივერიის ეზო. 1967.
GURAM KORDZAKHIA. A GIRL WITH A
FLOWER. BRONZE. TBILISI. HOTEL IVERIA
YARD.



7. გურამ ქაჯაია. მშვილდოსანი.
თბილისი. 1969
GURAM KAJAIA. ARCHER. TBILISI. 1969.



8. ირაკლი რევაზიშვილი. გაზაფხული. თბილისი.
მუშტაიდის ბაღი. 1983.
ITAKLI REVAZISHVILI. SPRING. TBILISI. MUSHTAIDI GARDEN.

ხატები საკრალურ სივრცეში

ნინო ჭიჭინაძე

საკვანძო სიტყვები: ხატი, საკრალური სივრცე, საკურთხეველი, კანკელი, სამარხი

ხატები აქტიურად არის ჩართული საკრალური სივრცის კონსტრუირებაში. ისინი სხვადასხვა სივრცეთა დამსაზღვრებელ-განმსაზღვრებელ აგენტებად მოიაზრებიან, რომლებიც სივრცის ორგანიზებას და მისი კონკრეტული ფუნქციითა და შინაარსით დატვირთვას განაპირობებენ.

ძართლმადიდებელ ქრისტიანულ საეკლესიო ტრადიციაში ხატებს საკრალური სივრცის ფორმირებაში მნიშვნელოვანი როლი ენიჭება. ხატები, რომელთა ფართოდ დამკვიდრება მე-ნ საუკუნიდან იღებს სათავეს, სხვადასხვა სივრცეში პოვებს ადგილს. ქრისტიანული ღვთისმოსაობის ეს განუყოფელი კომპონენტები სხვადასხვა ტიპის სივრცეთა ორგანიზებასა და მათი კონკრეტული ფუნქციითა და შინაარსით დატვირთვას განაპირობებს.

ხატების სივრცული კონტექსტის შესახებ მსჯელობა საკმაოდ რთულია, რადგან დღეისათვის შემორჩენილი ხატები იშვიათად თუ არის თავის პირვანდელ ადგილას. ამისდა მიუხედავად, წერილობითი და ვიზუალური წყაროების მიხედვით, მაინც შესაძლებელია გარკვეული მოსაზრებების გამოთქმა.

როგორც ცნობილია, ხატები, ეს მობილური რელიგიური არტეფაქტები, სხვადასხვა ადგილას გვხვდება - როგორც სატაძრო სივრცეში, ისე მის გარეთ. მათ მკაცრად განსაზღვრული ადგილი არ აქვთ ტაძრებსა თუ სხვა ტიპის სივრცეებში. ხატებს, მათი კომპლექსური სემანტიკური საზრისის გამო, სხვადასხვა სივრცულ კონტექსტში ვხედავთ. თუ თვალს გადავავლებთ ხატების თაყვანისცემის პრაქტიკას, დავინახავთ, რომ მათთვის საკრალურ სივრცეში მეტ-ნაკლებად მტკიცედ განსაზღვრული ადგილი საკურთხეველისა და მრევლის სივრცის გამყოფ-დამსაზღვრელი ზღუდე კანკელია, რომელსაც მნიშვნელოვანი იდეურ-სიმბოლური დატვირთვა აქვს. ასევე საკმაოდ მდგრადი ტრადიცია არის ხატების ასოცირება სამარხებთან.

საკრალურ სივრცეში ხატების როლსა და ადგილის განხილვამდე რამდენიმე სიტყვა საკრალური სივრცის ინტერპრეტაციაზე უნდა ითქვას.

ცნობილი კულტუროლოგი მირჩა ელიადე საკრალური და პროფანული სივრცეების შესახებ თავის ფუძემდებლურ ნაშრომში განიხილავს ამ სივრცეების რაობას, თუ როგორ აღიქვამენ მათ მორწმუნეები.¹ ელიადეს თანახმად, მორწმუნეთათვის სივრცე არ არის ჰომოგენური, სივრცის ნაწილები თვისობრივად განსხვავდება ერთმანეთისგან.² სხვადასხვა კულტურაში შემუშავებულია სივრცეთა ტიპოლოგიური სხვაობის გამჟღავნების წესები. რელიგიური გამოცდილება, ანუ სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ღვთაებრივთან შეხების, თუ უფრო ფართოდ - კომუნიკაციის ფორმები და საშუალებები კონკრეტული რელიგიური და იდეოლოგიური კონცეფციების გათვალისწინებით არის შემუშავებული. საკრალური სივრცეები მიწიერისა და ღვთაებრივის მისტიკური კონტაქტის ადგილად შეიძლება დაისახოს. ელიადე განასხვავებს საკრალურ და არასაკრალურ სივრცეებს მათი სტრუქტურის მიხედვით, უფრო ზუსტად, საკუთრივ საკრალური სივრცისგან განსხვავებით, სხვა სივრცეები მოკლებულია სტრუქტურას.³ საკრალური სივრცეების ფორმირებაში არქიტექტურასა და სახვით ხელოვნებას წამყვანი როლი ენიჭება.

ღვთაებრივის თავჩენის აღსანიშნავად ელიადეს მიერ შემოტანილი ცნების - იეროფანიის უმაღლესი გამოვლინება უფლის განკაცების ქრისტიანული დოგმატია. იეროფანია სხვადასხვა კონტექსტში სხვა-

1 Eliade, The Sacred, 1962.

2 იქვე, გვ. 20.

3 იქვე.

დასხვაგვარად განიცდება. მეშვიდე საუკუნის დიდი თეოლოგის, იოანე დამასკელის თანახმად, ეკლესია „ღვთის ადგილად ითქმის, რადგან მას, როგორც რამ საწმინდარს, განვაჩინებთ მისი დიდებისმეტყველებისათვის, რომელშიც ვასრულებთ, აგრეთვე, ვედრებებს მისდამი“.⁴ სწორედ ქრისტიანული ტაძარი, მთავარ საიდუმლოთა აღსრულების ადგილი, არის საკრალურთან ურთიერთობის მთავარი ადგილი, გზა და საშუალება. სატაძრო სივრცე წარმოგვიდგება ღვთაებრივის გამოვლინების ადგილად. თეოლოგთა მიერ ეკლესიის ინტერიერი სიმბოლურ სივრცედ არის გააზრებული.⁵ მატერიალური, აღქმადი სივრცის საკრალიზაცია, მასში „სხვა რეალობის“ წარმოჩენა რიტუალთან ერთად, გამოსახულებებსაც აქვთ ნატვირთი.

სატაძრო სივრცეში გადაადგილება სპირიტუალი გამოცდილების მნიშვნელოვანი კომპონენტია. სატაძრო სივრცეში, მრევლისა და სამღვდლოებისა განსაზღვრული ადგილების გათვალისწინებით, მათ შორის რიტუალების დროს სხვადასხვაგვარი ტიპის ურთიერთქმედება ყალიბდება. რიტუალის მისტიკური არსის გათვალისწინებით, წირვა-ლოცვის დამსწრენი „ზეგერძობად სამყაროში“ გადაადგილებიან და გადალახავენ დროისა და სივრცის ბარიერებს.

ისევ ელიადეს თუ დავესესხებით - იეროფანიას ახლავს სივრცის „წყვეტა“.⁶ სწორედ ამგვარ „წყვეტილობას“ ვხედავთ სატაძრო სივრცეში. კანკელი, რომელიც მოსაზღვრავს ქრისტიანული ტაძრის საკურთხეველს, წმიდათა წმიდას, სწორედ ამგვარ სივრცულ წყვეტას განაპირობებს. მე აქ არ შევუდგები კანკელის გენეზისის განხილვას, ამ საკითხს მრავალი გამოკვლევა მიეძღვნა, ვიტყვი მხოლოდ, რომ დროთა განმავლობაში კანკელი - დაბალი ბარიერი თანდათან უფრო რთული სტრუქტურის სახეს იღებს, რომელსაც სხვადასხვა რიგის გამოსახულებებით ამკობენ.⁷ კანკელი, რომელსაც განსაკუთრებული იდე-

ურ-სიმბოლური დატვირთვა აქვს, მნიშვნელოვან ლიმინალურ ზონას მონიშნავს. საკურთხეველსა და ეკლესიის ნავს შორის საზღვრის დამდებელი და მიჯნის მომნიშვნელი ტაძრის ალკაზმულობის ეს ელემენტი, არქიტექტურულ ფორმებთან ერთად, სხვადასხვა ტიპის გამოსახულებებსაც მოიცავს (მაგალითად რელიეფური, ორნამენტული და სიმბოლური გამოსახულებები, ანთროპომორფული გამოსახულებები, სიუჟეტური რელიეფური პანელები, სხვადასხვა ტიპის ფერწერული გამოსახულებები: ფრესკული სახეები, ხატები და ასე შემდეგ).⁸

კანკელის სტრუქტურის შინაარსით დატვირთვას სწორედ მის დეკორის სისტემაში ჩართული გამოსახულებები განაპირობებს. საკურთხეველი, ტაძრის საკრალური ცენტრი, სივრცის ათვლის მთავარი წერტილია. კანკელი და მისი დეკორი მნიშვნელოვანი ორიენტირია სატაძრო სივრცეში. მისი გამოყოფა-აქცენტირებისთვის სხვადასხვა ტიპის ხატები გამოიყენება. როგორც უკვე ითქვა, პროფანული სივრცე არ არის სტრუქტურირებული და არ აქვს ორიენტაცია,⁹ მაშინ როდესაც ქრისტიანულ ტაძარში ცალკეული ნაწილები რთული ურთიერთმიმართებებით არის ერთმანეთთან დაკავშირებული, რომლებიც რიტუალის „ქორეოგრაფიით“ და დოგმატურ-სიმბოლური საზრისით არის განპირობებული, რაც თავის მხრივ, სტრუქტურირებულ სივრცეს წარმოადგენს. საკრალური სივრცის სტრუქტურირებისას გათვალისწინებულია ტაძრის ცალკეულ ნაწილთა სიმბოლიზმი, რომელიც მე-7-8 საუკუნეებში უკვე შემუშავებული ჩანს.

იოანეს სახარებაში ტაძარი უფლის სხეულად არის დასახული.¹⁰ მაქსიმე აღმსარებლის (მე-7 საუკუნე) ეკლესიის ანთროპოლოგიური ინტერპრეტაციის თანახმად, საკურთხეველი ადამიანის სულია, ტრაპეზი - გონი, ნავი კი მისი სხეული.¹¹ ქრისტიანული ტაძრის სიმბოლიზმის გათვალისწინებით, რომლის

4 წმინდა იოანე დამასკელი, მართლმადიდებელი სარწმუნოების. თავი მე-13.

5 ამ საკითხზე იხ.: Gerstel, Beholding, 1999, p. 5; ჯაში, შინაგანი, 2021.

6 Eliade, The Sacred, 1962, p. 20.

7 ჭიჭინაძე, ხატი, 2015, გვ. 67-74 (ადრეული ბიბლიოგრაფიით). ქართული კანკელების შესახებ იხ.: Шмерлинг, Малые, 1962.

8 კანკელის დეკორის შესახებ იხ.: Chatzidakis, L'évolution. 1976; Nees, The Iconographic, 1983; Belting, Likeness, 1994, pp. 225-249; Gerstel, Beholding, 1999, pp. 6-10; Gerstel, Thresholds, 2007.

9 Eliade, The Sacred, 1962, p. 22.

10 იოანე, 2; 2: „ხოლო იგი იტყოდა ტაძრისათვის გუამისა თვისისა“.

11 Gertsel, Beholding, 1999, pg. 5.

მისტაგოგიური განმარტება კონსტანტინოპოლის პატრიარქ გერმანეს ეკუთვნის (კონსტანტინოპოლის პატრიარქი 713–730 წლებში, გარდაიცვალა 740 წელს), ეკლესია არის „გუამი ქრისტესი“ და „ცად ქუაყანასა ზედა, რომელსა შინა დამკვიდრებულ არს ცათა შინა მყოფი ღმერთი“,¹² ხოლო საკურთხეველი „სახე არს ზეცისა მის უხილავისა საკურთხეველისა...“¹³ რაც შეეხება კანკელს, გერმანეს თქმით, იგი „არს მაუწყებელი ადგილსა ლოცვისასა, რომელი მოასწავებს გარემესა ერისა დგომასა და შინაგან წმიდასა წმიდათასა, რომელი მღდელთა მიერ მხოლოდ შესავალ არს“.¹⁴ ამრიგად, როგორც აქ მოყვანილი რამდენიმე ამონარიდიც ცხადყოფს, საკურთხეველი და კანკელი საკრალურ სივრცეში მნიშვნელოვანი ორიენტირებია.

კანკელის დეკორი ათვალსაჩინოებს საკურთხეველის სივრცის სიმბოლურ სამრისს. კანკელის წმიდა სახეები საკურთხეველის მნიშვნელობას უსვამს ხაზს და მის სიღრმისეულ შინაარსს განაცხადებს.¹⁵ ხატების კანკელზე განთავსების ტრადიციას თვალი მე-11 საუკუნიდან გაედევნება.¹⁶ შეიძლება განვასხვაოთ კანკელის ხატების ორი ტიპი - კანკელის არქიტრავებისთვის განკუთვნილი ტემპლონები და სვეტებს შორის, ეგრეთ წოდებულ ინტერკოლუმნიებში, განთავსებული ხატები.¹⁷ შუა საუკუნეების ქართული ტაძრების კანკელთა ხატებით შემკობის პრაქტიკა, ფრაგმენტულად შემორჩენილ კანკელის ხატებთან ერთად,¹⁸ წერილობით წყაროებითაც დასტურდება. გიორგი მთაწმინდელის (გარდაიცვალა 1065 წელს) იოანესა და ექვთიმეს ცხოვრება (1042–44) და ბაჩკოვოს გრიგოლ ბაკურიანის ძის სამონასტრო ტიპიკონი (1083) ამ მხრივ ძალზე მნიშვნელოვან მოწმობებს შე-

იცავს. სამივე წყარო მე-11 საუკუნეს მიეკუთვნება და შესაბამისად, თანადროულ პრაქტიკას აღწერენ. დასახელებულ ტექსტებში მონასტრებისათვის ნაბოძებ ჯვარ-ხატებისა და ლიტურგიკული ნივთების აღწერილობაში კანკელის ხატებიც არის ნახსენები: გიორგი მთაწმინდელის თხზულებაში, სადაც აღწერილია იოანესა და ექვთიმეს ცხოვრება, ნახსენებია კანკელის ხატები, რომლებიც ქართველმა ათონელებმა უბოძეს ლავრასა და კარიის ეკლესიას: „კანკელი ათორმეტთა მოციქულთა“ და „კანკელი დიდისა კონქისად საუფლოთა დღესასწაულთა“.¹⁹ გრიგოლ ბაკურიანის ძეს კი მის მიერ დაარსებულ ბაჩკოვოს (პეტრიწონის) მონასტრისთვის შეუწირავს „კანკელი დიდისა კონქისად, რომელსა აქუს გამოსახულად ათორმეტი საიდუმლოდ განგებულებისა ქრისტესი“.²⁰

წმიდა სახეები მიანიშნებენ „საკრალური ენერჯიების“ მისტიკურ მყოფობაზე წმიდათა წმიდის სივრცეში და მონიშნავენ ზღვარს მიწიერ და ზეციურ სამყაროებს შორის. კანკელების სტრუქტურაში ხატების ჩართვა მათი სემანტიკიდან მომდინარეობს. ხატები აკავშირებს ზეციურ და მიწიერ სფეროებს. ისინი მედიატორები არიან მათზე გამოსახულ წმიდა სახეებსა და მლოცველთა შორის. ბასილი დიდის სიტყვებით, „პატივი ხატისად პირმშოვსა მის სახისა მიმართ მიიწევს, ხოლო პირმშოვ სახში იგი არს, რომლისაცა სახელსა ზედა გამოსახულ იყო ხატი იგი“.²¹ უფლის, დედაღვთისას, წმინდანთა და საუფლო დღესასწაულთა ხატები მიანიშნებს საღვთო ისტორიის სხვადასხვა ასპექტს, რაც, თავის მხრივ, ლიტურგიის გარკვეულ „შეჯამებას“ წარმოადგენს.²²

ხატების მნიშვნელობა საკურთხეველის მოხატულობაში ეპისკოპოსთა ფრესკული ხატების ჩართვი-

12 გერმანე კონსტანტინეპოლელი, განმარტებად, 2003, გვ. 117.

13 იქვე, გვ. 119. სვიმონ თესალონიკელის (მე-15 საუკუნე) ქრისტიანული ტაძრის მეტაფორული განსაზღვრებით, საკურთხეველი უფლის საყდარია, მისი აღდგომა და წმიდა სამარხი. Gertsel, Beholding. 1999, გვ. 3.

14 გერმანე კონსტანტინეპოლელი, განმარტებად, გვ. 120.

15 კანკელებს გამოსახულებებით უკვე მე-6 საუკუნეში ამკობდნენ. ამის შესახებ იხ.: Belting, Likeness, 1994, pg. 233.

16 Chatzidakis, L'évolution, 1979, pp. 163–165.

17 Chatzidakis, L'évolution, 1979, pp. 165–173. ბიზანტიურ კანკელთა დეკორის შესახებ იხ.: Gertsel, Beholding, 1999, pp. 6–10.

18 მაგალითად მე-14 საუკუნის ტემპლონის ვედრების რიგის ნაწილი ლატალის მაცხოვრის ეკლესიიდან, სოფელი ხეს წმ. ბარბარეს ეკლესიის ვედრების რიგი. ჭიჭინაძე, ხატი, 2015, გვ. 70–71; ბურჭულაძე, ქართული, 2016, გვ. 288–291.

19 გიორგი მთაწმინდელი, ცხოვრება, 1987, გვ. 18–19.

20 შანიძე, ქართველთა, 1971, გვ. 119.

21 ექვთიმე მთაწმინდელი, მცირე სწულისკანონი, გვ. 63.

22 Belting, Likeness, 1994, pg. 227.

თაც დასტურდება.²³ ზემო სვანეთის იფრარის წმ. მთავარანგელოზთა და ნესგუნის წმ. გიორგის ეკლესიის სამხრეთ ფასადებზე ვედრების რიგის ხატების გამო-სახვა მათი როლის წარმოჩენის კიდევ ერთი დასტურია.²⁴ ამას გარდა, კანკელთა ტრადიციული იკონოგრაფიული თემის - ვედრების რიგის ფასადებზე გამო-სახვით „გადმოტანილია“ ტაძრის აღმოსავლეთი ნაწილი, სადაც წმიდათა წმიდა არის განლაგებული.²⁵ კანკელის ხატების რიგის საფასადო ფრესკაზე გამო-სახვით კანკელი სიმბოლურად გარეთა სივრცეში „გამოდის“, რაც სავარაუდოდ, მიმდებარე სივრცის საკრალიზაციით უნდა ყოფილიყო განპირობებული.

კანკელების გარდა, ხატების ტრადიციულ ადგილად სამარხები უნდა ვიგულოთ. საძვალეებში ხატების დაბრძანება და მათი როლი მიცვალებულთა მოსახსენიებელ წირვა-ლოცვებში კარგად არის დოკუმენტირებული სხვადასხვა ტიპის წერილობით წყაროში. ამ მხრივ განსაკუთრებით საყურადღებო ცნობებს მონასტრის ტიპიკონები გვაწვდის.²⁶

ქართული წერილობითი მოწმობებიდან მოვიყვანოთ ამონარიდს გიორგი მცირეს გიორგი მთაწმინდელის „ცხოვრებიდან“ (1066-1068), სადაც მოთხრობილია ბერების სამარხების ხატებით შემკობა. „ცხოვრებაში“ ვკითხულობთ, რომ გიორგი მთაწმინდელმა დაიწყო სამარტვილეს შენება. მან წმ. იოანე ნათლისმცემლის ეკლესიიდან წმ. ექვთიმეს ნაწილები ღვთისმშობლის ეკლესიაში გადმოასვენა. მან შემდეგ ექვთიმეს მამა, წმ. იოანეც გადმოასვენა სხვა წმიდა ბერებთან ერთად. როგორც ტექსტიდან ვიგებთ, გიორგიმ წმინდა ბერთა ნაწილები „დაუსვენა ქვეშე კერძო ნაწილთა წმიდისა მამისა ეფთვიმესთა“ და ეს „სამარტვილოდ“ შეამკო „ყოვლითა სამკაულითა, ხატითა და ჯვართა... ვითარცა შვენოდა წმიდათა მათ.“²⁷ ამავე ტექსტიდან ცხადდება ხატების როლი წმინდანთა კულტის დამკვიდრებაში. კონსტანტინო-

პოლში მყოფმა ნეტარმა პეტრემ და მისმა ძმამ იოანე ჭყონდიდელმა, შეიტყვეს რა წმიდა მამის, გიორგი მთაწმინდელის გარდაცვალება, დააწერინეს ხატი მისი გამოსახულებით „...და ესე წმიდა ხატი წარმოგზავნეს მთაწმიდას და დაუსვენეთ სამარხოსა ზედა წმიდისა მამისა ჩვენისა გიორგისსა“.²⁸ ამგვარად, ხატი, წმინდანთა ნაწილებთან ერთად, სამარხის სივრცეში მყოფობს და, შესაბამისად, ახალ შინაარსს სძენს მას. იმავდროულად, ხატი ათვალსაჩინოებს სივრცის ფუნქციას. ხატზე გამოსახული ყოფილა ყოვლად წმინდი ღმრთისმშობელი „...და ამიერ და იმიერ ორნივე მამანი - წმიდა მამა ეფთვიმი მარჯვენით და მამა გიორგი ერთკერძო, მვედრებელად და მეოხად ჩვენთვის მდგომარენი წინაშე წმიდისა ღმრთისმშობელისა“.²⁹ როგორც ტექსტი ცხადყოფს, ხატი ამყარებს მისტიკურ კავშირს აღსრულებულ მამებსა და მორწმუნეთა შორის. მოყვანილ ამონარიდში ასევე შეიძლება დავინახოთ ზემოხსენებული კონცეპტი სივრცის „მიზანდასახულობითი ლერძის“ შესახებ. სამონასტრო საძვალეში ხატები სივრცის რაობის აქცენტირებას ემსახურება. ხატი, როგორც ღვთაებრივთან კომუნიკაციის გზა, თავის თავში მოიცავს მასსა და მორწმუნეს შორის გარკვეული ტიპის „სივრცის“ შექმნას. ჩვენ დაზუსტებით არ ვიცით, რა წესი იყო დადგენილი აღსრულებულ მამათა კომემორაციისთვის. მაგრამ ერთი რამ ცხადია, რომ სამარხი სივრცისთვის ხატები აუცილებელ ელემენტებად გვევლინება.

შუა საუკუნეების კულტურა სხვადასხვა სახის იერარქიული მიმართებებით იყო განპირობებული, რაც, თავის მხრივ, სათანადო სივრცეებს საჭიროებდა. შესაბამისად, ქრისტიანულ რელიგიურ პრაქტიკასთან დაკავშირებით შემუშავდა განსხვავებული სივრცეები, რომლებიც ერთმანეთისგან „საკრალურობის ხარისხით“ სხვაობდა. შუა საუკუ-

23 ამ საკითხის შესახებ იხ.: Chichinadze, Interactions, 2023 (ადრეული ბიბლიოგრაფიით), (იხეცდება), მაგალითებისთვის იხ.: შენ. 26.

24 ჭიჭინაძე, ზემო, 2014, გვ. 60-61.

25 იქვე, გვ. 62.

26 მაგალითად ბიზანტიის იმპერატორის იოანე მე-2 კომნენის მიერ დაარსებული კონსტანტინეპოლის ქრისტე პანტოკრატორის მონასტრის ტიპიკონი, 1136, ასევე მისი ძმის ისააკ კომნენის ღვთისმშობელი „კოსმოსოტირას“ მონასტრის ტიპიკონი, 1152, Byzantine Monastic. 2000, pp. 739, 753-56, 802, 839, 845.

27 გიორგი მცირე, ცხოვრება, 1987, გვ. 88.

28 გიორგი მცირე, ცხოვრება, 1987, გვ. 147.

29 გიორგი მცირე, ცხოვრება, 1987, გვ. 147.

ნეებში შემუშავდა სივრცის შესახებ სხვადასხვა სახის კონცეფცია. სივრცეთა აღქმა-გააზრებაში თავისი წვლილი შეტქონდა ვიზუალურ, არქიტექტონიკურ და რიტუალურ კომპონენტებს. ხატები პრაქტიკულად და

კონცეპტუალურად საკრალური სივრცისა და მათში აღსრულებულ რიტუალთა მნიშვნელოვან ელემენტად ისახება, რასაც ეს მოკლე მიმოხილვაც ცხადყოფს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- იოანე დამასკელი, მართლმადიდებელი სარწმუნოების ზედმიწევნითი გადმოცემა. <https://www.orthodoxy.ge/gvtismetkveleba/damaskeli/13.htm> 08.08.2024
- ბურჭულაძე ნ., ქართული ხატები, თბ., 2016.
- გერმანე კონსტანტინეპოლელი, განმარტებად საიდუმლოთა კათოლიკე
- ეკლესიისათა და სახისმეტყულებად წესთა მისთა, თბ., 2003.
- გიორგი მთაწმინდელი, იოანესა და ექვთიმეს ცხოვრება, ქართული მწერლობა,
- ტ. 1, რედაქტორი გრიგოლაშვილი ლ., თბ., 1987, გვ. 1-60.
- გიორგი მცირე, გიორგი მთაწმინდელის ცხოვრება, ქართული მწერლობა,
- ტ. 1, რედაქტორი გრიგოლაშვილი ლ., თბ., 1987, გვ. 63-153.
- შანიძე ა., ქართველთა მონასტერი ბულგარეთში და მისი ტიპიკონი: ტიპიკონის
- ქართული რედაქცია, თბ., 1971.
- ჭიჭინაძე ნ., ხატი: კულტი და ხელოვნება, თბ., 2015.
- ჭიჭინაძე ნ., ზემო სვანეთის ეკლესიათა ფასადების ფრესკული ხატები, კადმოსი
- ნ, 2014, გვ. 50-68.
- ჯაში ზ., შინაგანი ტაძარი, ადრექრისტიანული ეკლესიოლოგიის ერთი
- დავიწყებული თემა, დიალოგი, 4 (13), 2021, გვ. 44-53.
- Byzantine Monastic Foundation Documents, eds. Thomas J., A. Constantinides Hero,
- Washington D.C., 2000.
- Belting H., Likeness and Presence. A History of the Image Before the Era of Art,
- Chicago, London, 1994.
- Chatzidakis M., L'évolution de l'icône aux XIe-XIIIe siècles et la transformation du
- templon, Actes du XVe Congrès International d'Études Byzantines, Athènes, 1976, Athens 999, pp. 159-192.
- Chichinadze N., Interaction of Images in Sacred Space. A Case Study: The Church
- of St. Barbara in Khe, Upper Svaneti, Convivium, 2023.
- Eliade M., The Sacred and the Profane, The Nature of Religion, New York, 1963.
- Gertsel Sh., Beholding the Sacred Mysteries: Programs of the Byzantine Sanctuary,
- Seattle and London, 1999.
- Gerstel Sh. (ed.), Thresholds of the Sacred, Architectural, Art Historical, Liturgical
- and Theological Perspectives on Religious Screens, East and West, Washington
- DC, 2007.
- Nees L., The Iconographic Program of Decorated Chancel Barriers in the Pre-Iconoclastic
- Period, Zeitschrift für Kunstgeschichte 46. Bd., H. 1, 1983, pp. 15-26.
- Шмерлинг Р., Малые формы в архитектуре средневековой Грузии, Тб. 1962.

ICONS AND SACRED SPACE: MIEVEAL GEORGIAN VISUAL AND WRITTEN EVIDENCES

Nina Chihichinadze

Keywords: icons, chancel barrier, façade, sacred space, church

The formation of sacred spaces reveals characteristic features of a given socio-cultural system. Icons play an important role in the structuring of liturgical spaces. The devotional images are considered agents contributing to the creation of various spaces and demarcating liminal zones.

In the Orthodox Christian tradition, icons are important elements of the formation of the sacred space. From the 6th century onward, from the time of the development of the cult of icons, they have appeared in various spaces. Icons, being the integral part of Christian piety, determine the organization of diverse types of spaces, and add symbolic and functional meaning to them. Today it is rather difficult considering the spatial context of the icons since they are removed from their original places. Nevertheless, preserved written and visual sources allow to suggest the place and function of icons in the sacred space.

Icons, mobile religious artifacts, can be found in various places, both within and beyond church interiors. Devotional panels do not have a strictly defined place in liturgical or other types of spaces. Due to their complex semantic meaning, icons are found in different topographical contexts.

Extant material permits to assume that the templon, a barrier separating the chancel from the nave reserved for congregation, was one of the firmly established places for icons. Icons also were traditionally associated with funeral chapels and martyria as well.

Mircea Eliade, the renowned scholar, examines per-

ception of these spaces and their markers in his seminal work on sacred and profane realms.¹ Sacred space, according to Eliade, is not homogenous. Its separate parts differ from one another.² Diverse cultures elaborated their own principles for distinguishing space typology. Religious experience—or more broadly, the forms and means of communication with transcendental—are developed based on specific religious and ideological concepts. Sacred spaces can be defined as places of mystical contact between the earthly and the divine. Eliade distinguishes between sacred and non-sacred spaces according to their structure, more precisely, unlike sacred space, profane spaces are devoid of structure.³ The highest manifestation of the concept of the hierophany, introduced by Eliade to mark the presence of the divine, is the Christian dogma of the Incarnation. In different contexts hierophany is experienced differently. The great 7th-century theologian Saint John of Damascus says that the church “is called the place of God because we set it apart for his Glorification as a sort of hallowed spot in which we also make our intercession to him”.⁴ A Christian church is the place where the main Christian sacraments are performed, which are the way and means of communication with the sacred. The church space is a place of mani-

1 Eliade, *The Sacred*. 1962.

2 *Ibid.* p. 30.

3 *Ibid.*

4 John of Damascus, *An exact Exposition of the Orthodox Faith*, ch 13, p. 198 https://ia800209.us.archive.org/30/items/AnExactExpositionOfTheOrthodoxFaith/An_Exact_Exposition_Of_The_Orthodox_Faith.pdf

festation of the divine. The interior of the church is perceived by theologians as a symbolic space.⁵ For believers a church, a place of encounter with transcendental divine realm differs from the world beyond sacred space. Images take part in the sacralization of space. They together with ritual performed in the churches transform perceptible spaces and “elevate” their meaning.

Movement through the church is an important component of religious experience. Over the centuries following the development of church services and rituals have been established “topographical” principles both for clergy and congregation, which were regulated by church and social hierarchies. For performers and attendants of the liturgy special places have been reserved. Different types of interactions between the various groups taking part in the worship are established during the rituals. According to the Christian tradition in course of services participants mystically unite with transcendental reality overcoming spatial and time boundaries.

The concept of Eliade about interruptions and “breakings” of sacred space indicates on hierarchy of separate parts of churches.⁶ One of the main elements which “breaks” space of Christian churches is a chancel barrier, or templon. Since numerous studies are dedicated on the symbolic and structural features of this architectural element, I will not discuss its origins and forms. In the course of time low balustrade of the chancel barrier transformed into a screen decorated in various manner. Carved and painted image, narratives compositions, symbols and ornamental patterns were extensively incorporated into the decoration systems of chancel screens.⁷ Chancel barriers, demarcating different realms are meaningful structure within the sacred space. They mark important liminal zones and direct attention to the

altar, where bloodless sacrifice is performed. From the 11th century onward icons are incorporated into templon. It has been already noted that the sacred space, opposite to profane, is structured and the chancel barrier is one of the essential elements in organizing the church space. It also defines spatial orientation of the space. Images displayed on the screen contribute to experience the mysteries performed in the sanctuary by clergy. While talking about structuring of the sacred space we should take into account the symbolic meanings of the church and its parts formulated in the 7th-8th cc. According to John the Evangelist temple/church is Christ himself.⁸ Saint Maximus the Confessor, or Theologian (d. 662 AD) in his anthropological interpretation of the church says that the soul is the sanctuary, the altar is the mind and the nave is the body.⁹ In the commentaries on the liturgy, 8th-century Patriarch of Constantinople Germanus I (d. 740AD) the church is defined as “the body of Christ”, it is also “an earthly heaven in which the super-celestial God dwells and walks about”.¹⁰ The altar (sanctuary) is “called the heavenly and spiritual altar”¹¹ According to Germanus chancel barriers “indicate place of prayer: the outside is for the people, and the inside, the Holy of Holies, is accessible only to the priests”.¹² Therefore, both chancel and its barrier are significant space markers, a kind of spiritual vector indicating to the most holy place within a church. As previously stated Eliade considers sacred space as structured, while profane space as non-structured one. Therefore, icons visually and conceptually stress the importance of the chancel and sanctuary respectively.

Decoration of sanctuary screens stress the importance of the space behind them. Images embellishing this structure elucidate the meaning and function of this

5 On this topic see Gerstel, *Beholding*, 1999, p. 5. See also ჯამი, შინაგანი ტაძარი, 2021.

6 Eliade, *The Sacred*. 1962, p. 20.

7 On decoration of templon see Chatzidakis, *L'évolution*. 1976; Nees, *The Iconographic Program*, 1983; Belting, *Likeness*, 1994, pp. 225-249; Gerstel, *Beholding*, 1999, pp. 6-10; Gerstel, *Thresholds*, 2007. About medieval Georgian chancel barriers see Schmerling, *Small forms*, 1962. See also ჭიჭინაძე, ხატო, 2015, p. 67-74 (with earlier bibliography).

8 John (2:21): “But the temple he had spoken of was his body”.

9 Maximus the Confessor, *The Church, the Liturgy, and the Soul of Man: The Mystagogia of St. Maximus the Confessor*, After Gerstel, *Beholding*, p. 5

10 St. Germanos of Constantinople, *On the Divine Liturgy*, trans. P. Mayendorff, p. 57. Germanos I was the Patriarch of Constantinople between 715-730 AD.

11 *Ibid.* p. 61

12 St. Germanos of Constantinople, *On the Divine Liturgy*, p. 63.

space.¹³ Embellishment of chancel screens with icons is recorded from the eleventh century.¹⁴ The chancel icons can be divided in two categories: entablature images and panels placed between columns, or inter-column icons.¹⁵ In Georgia the mentioned practice is evidenced both by extant icons and medieval texts.¹⁶ The Life of the Georgian Athonite Fathers St. Ioane (d. 1002 AD) and Ekvtime Mtatsmindeli (955–1024) (of the holy Mount in Geo, Hagiorites in Gr.) written by Giorgi Mtatsmindeli in 1042–1044, provides important evidences in this regard.¹⁷

The Life Ioane and Ekvtime describes the generous gifts given by Georgian Fathers to Lavra and the church of Karyes, administrative center of the Holy Mount. Among the donations to Lavra was “another icon, kankeli of the twelve Apostles”.¹⁸ The Georgian Hagiorites donated to the Church of Karyes liturgical vessels “and kankeli with the Great Feasts”.¹⁹ As we can see, the Life mentions kankeli icons (presumably epistyles), one set with images of the Apostles and another with the Dodecaorton. These evidences are quite reliable since the author, who became a monk in Iviron after two decades after the described events, was presumably well aware of the mentioned facts. It should be stressed that this is one of the earliest written records of the decoration of templons with icons.²⁰ Presumably, the practice of decorating templon epistyle with holy images was well-established during the time of the Georgian Athonites.

Another 11th-century written evidence is a typicon of the Monastery of the Mother of God Petritzonitissa in Bachkovo, Bulgaria (1083 AD), which was compiled by

Grigol Bakurianis-dze (Gregory Pakurianos in Byzantine sources), the founder of the Monastery. Templon icons are mentioned in the chapter describing the donations made by the founder to his monastery. Along with other artifacts Grigol donated: “kankeli of the great conch with the twelve Feasts of Christ”.²¹

The images indicate the mystical presence of the depicted characters in the sanctuary and demarcate two – celestial and earthly realms. Insertion of icons into chancel screens are conditioned by the “ability” of icons to connect different spheres. They serve as intermediaries between the holy characters portrayed on the icons and the faithful. This attitude is seen in the concept of St. Basil the Great (ca. 330 – 379 AD) stating that the honor rendered to an image passes on to its prototype.²² Compositions depicted on the screens—narrative Christological scenes, symbolic compositions, saints—elucidate separate parts of the Sacred History. Quoting Hans Belting icons of the screen “summarized the liturgical repertory”.²³

The importance of icons is also documented by the fresco-icons depicted in sanctuary apses.²⁴ The facades of the churches of St. George in Ipkhi and the church of the Holy Archangels in Iprari (Upper Svaneti) provide additional testimonies for the role of icons in sacralization of space.²⁵ In both cases we see the Deesis, a traditional composition for sanctuary screen, alluding to the Second Coming and the Salvation. The iconography of the facades “translate” (transfer) the eastern, semantically important part of churches. The “adoption” of the repertory

13 Images on the chancel screen appeared from the sixth century onward. On this topic see Belting, *Likeness and Presence*, p. 233.

14 Chatzidakis, *L'évolution*. 1976, p. 163 – 165.

15 Ibid. 169–173. About the decoration of chancel screen see also Gertsel, *Beholding*. 1999, pp. 7–10.

16 E.g. fragment of epistyle with images of the Apostles from the Church of the Savior, Latali, Upper Svaneti, 14th c, the Deesis set from St. Barbara Church, v. Khe, Upper Svaneti, 14–15th cc. ტეგინაძე, ხატი, 2015, p. 70–71; ბურტულაძე, ქართული, 2016, p. 288–291.

17 Ioane was the first abbot of Iviron, the Georgian Monastery of Mount Athos established in 980s. See Chichinadze, *Documenting*, 2021.

18 გიორგი მთაწმინდელი, იოანესა და ექვთიმეს, p. 18.

19 Ibid. p. 19.

20 For templon icons see Chatzidakis, *L'évolution*. See also Belting, *Likeness*, p. 249–260; Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries*, p. 9 (for extensive bibliographic references see *Ibidem*. p. 119).

21 შანიძე, *ქართველთა მონასტერი*, 1971, p. 119.

22 *De spiritu Sancto*, ch. 18, 45. <https://www.newadvent.org/fathers/3203.htm>

23 Belting, *Likeness*, 1994, pp. 227.

24 On this issue see Chichinadze, *Interaction*, 2023.

25 Façade fresco icons of these churches are discussed in Chichinadze, *Fresco-Icons*, 2014.

of the sanctuary barrier, was presumably conditioned by the necessity of sacralization of the adjacent space.²⁶

Icons are also traditionally seen within funeral context, particularly, in the ossuary chapels, and at tombs. The role of icons in the commemorating rituals is well documented in various sources.²⁷ Giorgi Mtsire (the Lesser in Georgian) in the Life of Giorgi the Athonite, written between 1066–1068 AD, describes embellishment of the ossuary of the Georgian monks with icons. Giorgi Athonite transferred the relics of prominent monks of Iviron to the ossuary, which he decorated with “multiple adornments, with icons and crosses, chora-candelon (chorai), chandeliers... as these saints deserved”.²⁸ The text also supplies an important account on icon used for the tomb of Giorgi Mtatsmindeli. The commemorative icon was commissioned by Petre and his brother Ioane, Bishop of Chkondidi (western Georgia) in occasion of the death of the Georgian abbot. The icon depicted St. Ekvtime and Giorgi the Athonites supplicating before the Virgin was sent to Athos from Constantinople and was “... placed on the tomb of our Holy Father Giorgi”.²⁹

The icons in the monastic ossuary emphasize the specific function of this space. An icon as a way of com-

munication with the divine presupposes the creation of a certain type of “space” between it and the believers. Although we do not know exactly what was ceremonial context of these icons and what type of ritual was established for the commemoration of the Georgian Athonite Fathers it is rather obvious that icons are perceived as necessary components of the funerary space.

Medieval religious culture was based on complex hierarchic constructs, which regulated church services and rituals. Religious ceremonies required their own spaces. The Christian tradition has developed spaces that differ from each other by their “sacredness” or have different “degrees of sacredness.” During the Middle Ages numerous concepts of space were developed. Visual, architectural and ritual components contributed to the perception of sacred spaces. Icons, as it has been demonstrated above were conceptually and practically significant part of sacred spaces and the rituals performed there. Preserved visual and written sources provide valuable material revealing that icons were important markers of various spaces within and beyond the religious structures.

REFERENCES:

- გერმანე კონსტანტინეპოლელი, განმარტებაჲ საიდუმლოთა კათოლიკე ეკლესიისათა და სახისმეტყუელებაჲ წესთა მისთა, თბ. 2003.
- გიორგი მთაწმინდელი, იოანესა და ექვთიმეს ცხოვრება, ქართული მწერლობა, ტ. 1, რედ. ლ. გრიგოლაშვილი, თბ. 1987, გვ. 1–60.
- გიორგი მცირე, გიორგი მთაწმინდელის ცხოვრება, ქართული მწერლობა, ტ. 1, რედ. ლ. გრიგოლაშვილი, თბ. 1987, გვ. 63–153.
- იოანე დამასკელი, მართლმადიდებელი სარწმუნოების ზედმიწევნითი გადმოცემა, <https://www.orthodoxy.ge/gvtismetkveleba/damaskeli/13.htm>
- შანიძე, ა., ქართველთა მონასტერი ბულგარეთში და მისი ტიპიკონი: ტიპიკონის ქართული რედაქცია. თბ. 1971
- St. Basil, De spiritu Sancto, ch. 18, 45. <https://www.newadvent.org/fathers/3203.htm>
- Byzantine Monastic Foundation Documents, eds., J. Thomas, A. Constantinides Hero, Washington D.C. 2000.

²⁶ Ibid. pp.77–79.

²⁷ In this respect monastic typicas are of an exceptional importance, since they provide description of the vivid practice of their time. See the typicon of John II Comnenos for the Monastery of the Pantocrator in Constantinople, Byzantine Monastic. 2000, pp. 739, 753–56, 802, 839, 845.

²⁸ გიორგი მცირე, გიორგი მთაწმინდელის, p. 88.

²⁹ Ibid., p. 147.

- St. Germanos of Constantinople, *On the Divine Liturgy*, trans. P. Mayendorff, Crestwood, New York 1985.
- John of Damascus, *An exact Exposition of the Orthodox Faith*, https://ia800209.us.archive.org/30/items/AnExact-ExpositionOfTheOrthodoxFaith/An_Exact_Exposition_Of_The_Orthodox_Faith.pdf
- ბურჭულაძე, ნ., ქართული ხატები, თბ. 2016.
- ტიჭინაძე, ნ., ხატი: კულტი და ხელოვნება, თბ. 2015.
- ტიჭინაძე, ნ., ზემო სვანეთის ეკლესიათა ფასადების ფრესკული ხატები, კადმოსი 6, 2014, გვ. 50-68 (ინგ. ტექსტი იქვე, გვ. 68-95).
- ჯაში, ზ., შინაგანი ტაძარი, ადრექრისტიანული ეკლესიოლოგიის ერთი დავიწყებული თემა, დიალოგი, 4 (13), 2021, გვ. 44-53.
- Belting, H., *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*, Chicago, London, 1994.
- Chatzidakis, M., *L'évolution de l'icône aux XIe–XIIIe siècles et la transformation du templon*, Actes du XVe Congrès International d'Études Byzantines, Athènes, 1976, Athens 1979, pp. 159-192.
- Chichinadze N., *Fresco-Icons on Facades of Churches of Upper Svaneti*, Kadmos, #6, 2014, pp. 68-83.
- Chichinadze, N. *Documenting Arts of Ivron: 11th Century Georgian Written Evidences*, Le Muséon, 134 (1-2), 2021, pp. 129-145.
- Chichinadze, N. *Interaction of Images in Sacred Space. A Case Study: The Church of St. Barbara in Khe, Upper Svaneti, Medieval Svaneti Objects, Images, and Bodies in Dialogue with Built and Natural Spaces*, eds. Manuela Studer-Karlen M., Michele Bacci, M., Chitishvili, N., Convivium, 2023, pp. 86-100.
- Eliade M., *The Sacred and the Profane, The Nature of Religion*, New York, 1963.
- Gertsel, Sh., *Beholding the Sacred Mysteries: Programs of the Byzantine Sanctuary*, Seattle and London, 1999.
- Gerstel, Sh., (ed.), *Thresholds of the Sacred, Architectural, Art Historical, Liturgical and Theological Perspectives on Religious Screens, East and West*, Washington DC , 2007.
- Nees, L., *The Iconographic Program of Decorated Chancel Barriers in the Pre-Iconoclastic Period*, Zeitschrift für Kunstgeschichte 46. Bd., H. 1 (1983), pp. 15-26.
- Шмерлинг, Р., *Малые формы в архитектуре средневековой Грузии*, Тб. 1962.



1. საკურთხეველი მოხატული
კანკელით, იფრარის
მთავარანგელოზთა ეკლესია,
1096 წ.
THE CHURCH OF THE ARCHANGELS,
IPRARI, CHANCEL BARRIER WITH
PAINTED DECORATION, 1096.



2. კანკელი ფერწერული
ეპისტელიონით, წმ. ბარბარეს
ეკლესია, ხმ, 13-14 სს.
ST BARBARA CHURCH, KHE, CHANCEL
BARRIER WITH EPISTYLE, 13th-14th cc.

3. ეკლესიის მამა, ფრესკული ხატი,
საკურთხევლის მხატვრობა, წმ. ბარბარის
ეკლესია, ხე, 13-14 სს.
ST BARBARA CHURCH, KHE, THE CHURCH FATHER,
SANCTUARY PAINTING, 13th-14th cc.



4. ფრესკული ხატები, იფრარის
მთავარანგელოზთა ეკლესიის
სამხ. ფასადი 13-14 სს.
THE CHURCH OF THE ARCHANGELS,
IPRARI, SOUTH FAÇADE WITH
FRESCO-ICONS, 13th-14th cc.



5. წმ. გიორგის ეკლესია, სამხ.
ფასადი, იფხი, 13-14 სს.
ST. GEORGIE CHURCH, IPKHI,
SOUTH FAÇADE WITH FRESCO
EPISTYLE, 13th-14th cc.

ქალები და აღმოსავლეთი ევროპულ მხატვრობაში: კოსტოლონიკური ანალიზები¹

ვიქტორია სუკოვატა

საკვანძო სიტყვები: ევროპული ორიენტალიზმი, ქალი - როგორც „სხვა“ მხატვრობაში, აღმოსავლური ჰარამხანა, აღმოსავლური სექსუალობა, „კოლონიკური სხეული“

წინამდებარე სტატია ეძღვნება კოლონიკალიზმის და „აღმოსავლური სხვის“ ვიზუალური მეტაფორების გაანალიზებას მხატვრობაში. ავტორმა შეისწავლა ევროპულ მსოფლმხედველობაში ქალის სხეულის როლი „აღმოსავლური“, „კოლონიური სხვა“ ჩამოყალიბების პროცესში და თუ როგორ წარმოჩნდა ევროპულ მხატვრობაში „კოლონიური სხვა“ „ეგზოტიკურის“ და „სიშიშვლის“ მოტივების მეშვეობით.

ერთი მხრივ, „დასავლეთსა“ და „ჩრდილოეთს“ შორის და, მეორე მხრივ, „აღმოსავლეთსა“ და „სამხრეთს“ შორის მიმდინარე გლობალური დაპირისპირების პოლიტიკური ბუნება ევროპულ საზოგადოებაში პირველად XIX საუკუნეში აღიარეს. ინტერესი არაევროპელების და მათი შორეული კულტურების, როგორც ევროპული იმპერიებისა და „თეთრი ევროპელი სუბიექტის“ საპირისპირო მხარის, მიმართ განიხილეს XVII-XVIII საუკუნეების ევროპელმა ფილოსოფოსებმა, რომელთა შორის იყვნენ: რიჩარდ ჰაკლუიტი, მარკიზ დე კონდორსე, ვოლტერი, შარლ ლუი დე მონტესკიე, ჟან-ჟაკ რუსო, იოჰან გოტფრიდ ჰერდერი და სხვანი. „აღმოსავლეთი“ აღქმული იყო არა მხოლოდ როგორც გეოგრაფიული აღმოსავლეთი, არამედ როგორც ევროპული ცივილიზაციის ცენტრიდან დაშორებული და მისი საპირისპირო ტერიტორია, როგორც მოხმარების ობიექტი, პერიფერია, კოლონია, ეგზოტიკური ადგილი. „აღმოსავლეთში“

ეკონომიკური და პოლიტიკური კონტროლის დამყარება, საზოგადოების თვალში, ევროპისგან ითხოვდა ევროპულ კოლონიებსა და პერიფერიებში ძალაუფლების მოპოვების ზნეობრივ და კულტურულ ლეგიტიმაციას.² XIX საუკუნეში ევროპული „დასავლეთის“ უპირატესობა არაევროპულ „აღმოსავლეთთან“ შედარებით არა მხოლოდ დამკვიდრდა საზოგადოების ცნობიერებაში, არამედ იქცა კიდევ ევროპული კოლონიკალიზმის რიტორიკის ნაწილად (ჰენრი პალმერსტონი, არტურ კონოლი), როგორც დოქტრინა „აღმატებული“ და „არასრულფასოვანი“ რასების შესახებ (ფრიდრიხ რატცელი, ჰებერტ სპენსერი, ერნსტ ჰეკელი) და „მეცნიერული რასიზმი“ (ფრანსის გალტონი, ჰიუსტონ სტიუარდ ჩემბერლენი, ჟოზეფ არტურ გობინო). თანამედროვე მკვლევრები „კოლონიკალიზმს“ განიხილავენ, როგორც პოლიტიკური³ და კულტურული დომინირების მეტაფორას.⁴ ევროპულ იმპერიებსა და კოლონიების არაევრო-

1 წინამდებარე სტატია მომზადდა 2023 წელს ცენტრალური ევროპის უნივერსიტეტში ჩემი ნამდვილი წევრობის პერიოდში. უღრმეს მადლობას მოვასხენებ პროფესორ მაიკლ ლორენს მილერს (ცენტრალური ევროპის უნივერსიტეტი) და ოლექსანდრ შტოკვიჩს ჩემს კვლევებში მხარდაჭერისთვის. ჩემს ნაშრომზე პასუხისმგებელი ვარ მხოლოდ მე და არა ესა თუ ის ორგანიზაცია თუ პიროვნება.
2 Boisen, The Changing, 2013.
3 Adas, Imperialism, 1998.
4 Stuchtey, Colonialism, 2010.

პელ მოსახლეობას შორის უთანასწორობის ლეგიტიმაცია განახორციელებს ევროპელმა ხელოვანებმა.⁵ ლიტერატურაში პირველ რიგში, ეს იყო ჯობეფ რადიარდ კიპლინგი, მხატვრობაში - ევროპული ორიენტალიზმი,⁶ ოპერაში⁷ კი, მაგალითად, ჯოაკინო როსინის „იტალიელი ქალიშვილი ალჟირში“ და ჯაკომო პუჩინის „ტურანდოტი“. ამ სიმბოლურ კონსტრუქციაში დასავლეთი გაპიროვნებულია როგორც „მასკულიზობის“, „ცენტრის“ და „ჰეგემონიის“ სახე, ხოლო აღმოსავლეთი არის „სხვა“. ის ლოგიკურად იმეორებს „ქალური“ და „მორჩილი“ სახის სემიოტიკას.

ჩემს კვლევაში მიზნად ვისახავ „აღმოსავლელი სხვის“ სახე-ხატებების განალიზებას ევროპული ორიენტალიზმის ნიმუშების მაგალითზე, რომლებშიც ასახულია დაპყრობილი ტერიტორიები და ევროპული კოლონიები. ამ ტიპის ევროპული ფერწერა დიდ გავლენას ახდენდა ევროპულ კოლონიალურ წარმოსახვაზე⁸, ვიკვლევ იმას, თუ როგორაა გაცხადებული მხატვრობაში „კოლონიური იერარქიები“, როგორ ემნიდა მას ზოგიერთი ევროპელი მხატვარი მაშინ, როცა სხვები მის დეკონსტრუქციას ახდენდნენ. ჩემი კვლევის მეთოდოლოგია ეფუძნება მიშელ ფუკოს, ედვარდ საიდის, ლორა მალვის და ლინდა ნოჰლინის იდეებს. საიდმა, ფუკოს ძალაუფლების კრიტიკის საფუძველზე, პირველმა შემოიღო „ორიენტალიზმის“ კონცეფცია.⁹ იგი განიხილავდა ორიენტალიზმს, როგორც აღმოსავლური კულტურების შესახებ წარმოდგენების სისტემას, დანახულს დასავლური აზროვნების კუთხიდან, რომელშიც ევროპულ სუბიექტს უკავია თავისი ადგილი „ნორმატიულ სუბიექტურობაში“, ხოლო „აღმოსავლეთი“ გაიგივებულია „პერიფერიის“ და „არანორმატიული“ ერთეულის იდეასთან. საიდის თეორიის თანახმად, „აღმოსავლელი სხვა“ შექმნა ევროპულმა სუბიექტმა თავისი ევროპული იდენტობისა და იმპერიების საზღვრების მოსანიშნად. ლორა მალვიმ¹⁰ ჩამოაყალიბა თეორია „მხერის“ შესახებ,

რომელიც განასახიერებს „დომინანტი სუბიექტის“, მამაკაცი მაცურებლის, იმპერიის წარმომადგენლის ძალაუფლებას. ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ნაშრომში¹¹ XIX საუკუნის ორიენტალისტურ მხატვრობაში „აღმოსავლელი სხვის“ ხატების ჩამოყალიბების შესახებ ლინდა ნოჰლინი იკვლევს გენდერულ იერარქიაში კოლონიალური იერარქიის ინტეგრირების გზებს.

ჩემი აზრით, აღმოსავლეთის ხატება-სახეებს შორის აღმოსავლური ჰარამხანა იქცევა ევროპელთა წარმოსახვაში „აღმოსავლელი სხვის“ და მისი არანორმატიული სექსუალობის ერთ-ერთ მთავარ სიმბოლოდ. აღმოსავლური ჰარამხანის გამოსახვა ხაზს უსვამს „აღმოსავლელი სხვის“ „ეგზოტიკურ“ და „ამორალურ“ ბუნებას: ჩვენ ვხედავთ, რომ ევროპელი მხატვრების წარმოსახვაში აღმოსავლური ჰარამხანა არის ცდუნებისა და აღვირახსნილობის მდიდრული ადგილი, რომელიც იქცა აღმოსავლური პერიფერიისა და ევროპული კოლონიების ევროპულ მეტაფორად, როგორც XIX საუკუნის ორი ძირითადი ლიბერალური ევროპული დისკურსის: ქალთა ემანსიპაციისა და სამოქალაქო თავისუფლებების ანტითეზა. დიდი ევროპელი მხატვრები: ჟან ოგიუსტ დომენიკ ენგრი, ეჟენ დელაკრუა, ეჟენ ფრომანტენი, თეოდორ შასერიო, პოლ დელაროში ხატავდნენ ოდალისკების და კურტიზანების შიშველ სხეულებს მაცდურ პოზებში, როგორც საქონელს ფეშენებელურ კოლონიალურ მაღაზიებში და მამრი ევროპელი მომხმარებლისთვის შეთავაზებულ „ეგზოტიკურ კერძებს“ (სურ. 1,2). ამის მაგალითებია ეჟენ დელაკრუას „ქალი თუთიყუშით“ (1827), უილიამ ეტის „ლიდიის მეფე კანდავლე ფარულად უჩვენებს თავის ცოლს, ლოგინში მწოლიარეს, თავის მინისტრ გიგესს“, 1820 (სურ. 3), პოლ დელაროშის „გოგონა ტბასთან“ (1845), შასერიოს „ესთერი იცვამს მეფესთან შეხვედრის წინ“ (1842) და სხვათა ნამუშევრები. შეიძლება ითქვას, რომ აღმოსავლური ჰარამხანის ეს გამოსახულებები და მისი

5 Baucom, *Out of Place*, 1999.

6 Benjamin, *Orientalist*, 2003.

7 Tarling, *Orientalism*, 2015.

8 Baudet, *Paradise on Earth*, 1988.

9 Said, *Orientalism*, 1979.

10 Mulvey, „*Visual pleasure and narrative cinema*“, 1975.

11 Nochlin. *The Politics of Vision*, 1989.

ბინადარნი განზრახ არიან წარმოჩენილნი, როგორც უწესო და არანორმატიული აღმოსავლეთის განსახიერებები, წესიერი და ნორმატიული „დასავლური ცივილიზაციის“ საპირისპირო მხარეები. არსებითად, დამთვალეიერებლისთვის ხილული ეს შიშველი ქალის სხეულები სიმბოლურად გამოხატავენ აღმოსავლეთის სექსუალურ ღიაობას დასავლეთის მიმართ, აღმოსავლეთის რესურსების ხელმისაწვდომობას და დომინანტი იმპერიული ევროპული სუბიექტის მიერ ამ რესურსების შეუზღუდავ მოხმარებას. სინამდვილეში აღმოსავლური ჰარამხანის ეს გამოსახულებები, ძირითადად, ევროპელთა წარმოსახვის ნაყოფია, რადგან უცხოელებს არ ჰქონდათ იქ შესვლის უფლება.

ამავე დროს, აღმოსავლელი ქალების სიშიშველ ევროპულ მხატვრობაში ასახავდა აღმოსავლეთს, როგორც „ღია“ სივრცეს ევროპისთვის, ანუ ტერიტორიას, სადაც შიშველი სხეული

დამალულია და დაცულია. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ჰარამხანაში ქალის სხეულის ვიზუალური მოხმარებით ორიენტალისტი მხატვრები წარმოაჩენენ სიყვარულს, როგორც „მამრის სიამოვნებას“, როგორც მამაკაცის დომინანტობის და ქალის მორჩილების სექსუალური ფანტაზიების რეალიზაციას. ორიენტალისტურმა მხატვრობამ აქცია აღმოსავლეთი დასავლეთის დაკვირვების ობიექტად, როცა მამრი ევროპელი მყურებლები ირჩევენ ქალის სხეულს, როგორც მომხმარებლები ბაზარში, და სწორედ ამან შეუწყო ხელი დასავლეთევროპულ აუდიტორიაში უპირატესობის შეგრძნების გაღვივებას.

მიუხედავად ამისა, ფაქტია, რომ ის, რის გაკეთებაც მხატვრობაში შეუძლებელია „საკუთარი“ (ევროპელი) ქალების შემთხვევაში, შესაძლებელი ხდება „არაევროპელ“ (აღმოსავლელი) ქალებთან. შიშველი აღმოსავლელი ქალების გამოსახულებების საპირწონედ, ევროპელი ქალები ძირითადად ფიგურირებენ ბიბლიურ, მითოლოგიურ და ანტიკურ სცენებში. როგორც ჩანს, ამ სიუჟეტებში ქალის სიშიშვლის მიზანს წარმოადგენს ნახატებში ძველი ეპოქების გმირი ქალების „გაუცხოება“ რეალური ევროპული ცივილიზაციისგან. დაბალი სოციალური კლასების წარმომადგენელი ქალებისგან განსხვავებით (ღარიბი სოფლელი ქალები, ობლები, პროვინციელი და ქალაქის გარეუბნების მაცხოვრებელი ქა-

ლები), დაუშვებელი იყო მაღალი, არისტოკრატიული წრის ქალების შიშვლად გამოსახვა, რადგან სიშიშველ განსახიერებს სექსუალურ ხელმისაწვდომობას და, შესაბამისად, მიუთითებს დაბალ სტატუსზე საზოგადოებაში. ერთ-ერთი იშვიათი შემთხვევა, როცა თანამედროვე ქალი შიშვლად არის წარმოდგენილი, გვხვდება გოიას „შიშველ მაჰაში“ (1795-1800), რომელზეც გამოსახულია არისტოკრატი ჰერცოგინია ალბა (სურ. 4). ამ სურათმა მნიშვნელოვანად შეარყია მხატვრის რეპუტაცია. სკანდალი, რომელიც მან გამოიწვია, ადასტურებს წესს: ტრადიციულ იმპერიულ აზროვნებაში დაუშვებელია მაღალი კლასის წარმომადგენელი ქალების - თეთრი ევროპელების შიშვლად წარმოჩენა, რადგან სიშიშველ განსახიერებს სექსუალურ თუ სოციალურ „ხელმისაწვდომობას“.

იმპერიულ აზროვნებაში სკანდალური სიშიშველის კიდევ ერთი მაგალითია ედუარდ მანეს ცნობილი ნახატი „საუზმე ბალახზე“, რომელზეც გამოსახულია ცნობილი პარიზელი კურტიზანი კარგად ჩაცმული მამაკაცების გარემოცვაში. როგორც ცნობილია, პარიზული აუდიტორია აღაშფოთა არა მხოლოდ ჩაცმული მამაკაცების გარემოცვაში შიშველი ქალის ყოფნამ, არამედ იმანაც, რომ შიშველი თეთრი პარიზელი ქალი იქცა პიკნიკის ფონზე „თვალეირების“ ობიექტად, ასევე აბსოლუტურად ცხადი იყო, თუ რას გააკეთებდნენ ეს კაცები ამ ქალთან ერთად. ნახატის სათაური: „საუზმე ბალახზე“ ხაზს უსვამს „საკვების“ ცნებას, ხოლო დამთვალეირებელი ირიბად აცნობიერებს, რომ მხატვარი მას სიმბოლურად სთავაზობს საკვებისა და შიშველი ქალის სხეულის კომბინაციას, როგორც მამაკაცთა მოხმარების ობიექტებს და ტრადიციულ საზოგადოებაში სიამოვნების ძირითად წყაროებს. ამავე დროს, პროფესიული და ფსიქოლოგიური ემანსიპაციისთვის მებრძოლი ქალების ხატებები პოპულარული გახდა XIX საუკუნის დასავლეთევროპულ მხატვრობაში: მაგალითად, მსახიობები, ბალერინები და „პროფესიონალი ქალები“ გუსტავ კურბეს, პოლ სემანის, კამილ კოროს, ანრი ტულუმ-ლოტრეკის, კლოდ მონეს, ედგარ დეგას, მარია ბაშკირცევა, იყო პირველი მხატვარი, ვინც მოახერხა „მზერის“ ინვერსია და წარადგინა ის თავის ნამუშევარში - „სტუდია“. აქ მოდელს წარმოადგენდა შიშველი ბიჭუნა და არა შიშველი ქალი.

თუკი საზოგადოებრივი პროტესტი შესაძლებელია, საზოგადოებრივი წინააღმდეგობა თავს იჩენს საჯარო დებატებში, ხელოვნებაში კი ახალი სახე-ხატებების გაჩენის გზით. თუ „კოლონიურმა დისკურსმა“ ხელოვნებაში შექმნა რასობრივი და გენდერული იერარქიები, XIX საუკუნის „ემანსიპაციის დისკურსი“, ჩემი აზრით, წარმოადგენს რასობრივი, კოლონიური და გენდერული ჩავვრის წინააღმდეგ მიმართულ კრიტიკას. კოლონიური დისკურსისგან განსხვავებით, ემანსიპაციის დისკურსი კონცენტრირებულია ჰუმანიზმის რიტორიკის შემუშავებაზე, იმპერიის მიმართ სიმბოლურ წინააღმდეგობაზე, ასევე რასობრივი „სხვების“ ღირებულების აღიარებაზე. XIX საუკუნის ემანსიპაციის დისკურსი ასოცირებულია თავისუფლების, გენდერის და რასობრივი თანასწორობის იდეებთან, ასევე კოლონიებში „აღმოსავლელი სხვების“ კულტურული თვითგამოხატვის უფლებასთან.

მხატვრობაში ემანსიპაციის დისკურსმა თავი იჩინა, პირველ რიგში, „აღმოსავლელი სხვების“ სუბიექტურობის პოზიტიურად ხაზგასმის დამკვიდრებაში, ასევე იდეაში, რომ საყოველთაო ჰუმანიტური ღირებულებები საერთოა როგორც დასავლური, ისე აღმოსავლური კულტურისთვის. მაგალითად, ემანსიპაციის დისკურსს ვხედავთ ფრანჩესკო გოიას, ედუარდ მანეს, პოლ გოგენის, ივანე აივამოვსკის, ვასილი პოლენოვის შემოქმედებაში. ემანსიპაციის დისკურსი XIX საუკუნის მხატვრობაში ასევე ასახულია ჟიულ ლეფევრის ნამუშევარში „იაპონელი ქალი“, ასევე, ლირის „პირამიდებში სფინქსითა და პალმის ხეებით“, ჟან ლეონ ჟერომის „კონსტანტინოპოლელ ქალში“, კარლ მიულერის „გოგონაში მავრიტანიიდან“, ჰერერას „მაროკოელ გოგონაში“ და სხვა ევროპელ მხატვართა ზოგიერთ ნამუშევარში, რომლებშიც ასახულია „აღმოსავლელი სხვის“ ყოველდღიური ცხოვრება და ოჯახური ყოფა. ეს ნახატები გვთავაზობენ გულთბილი, სულიერებით აღსავსე და ოჯახზე ორიენტირებული აღმოსავლელი ქალის პორტრეტს, როგორც ამას, ზოგადად, ვხედავთ ევროპელი ქალების შემთხვევაში. ბრიტანელი მხატვრის – ჯონ ფრედერიკ ლუისის ერთ-ერთ სურათზე ასახულნი არიან არაბი ბავშვები სკოლაში და ბრძენი აღმოსავლელი მასწავლებლები, როგორც აღმოსავლური სულიერებისა და სწავლის წყურვილის მეტაფორა (სურ. 6). მხატვარმა ვიკსმა, თავის მხრივ,

შექმნა აღმოსავლური სალოცავების თვალწარმტაცი გამოსახულებები, როგორც აღმოსავლური სულიერების სიმბოლო.

„აღმოსავლელ სხვასთან“ მიმართებით ემანსიპაციის დისკურსს ასევე ვხედავთ ვასილი ვერემჟაგინის ნამუშევრებში, რადგან მისი სიუჟეტები ხშირად არაევროპელი მოსახლეობის ყოველდღიურ ცხოვრებაზეა კონცენტრირებული. ცენტრალურ აზიაში ბალკანეთში, ინდოეთში, მონღოლეთში, ჩინეთში, იაპონიასა და ჩრდილოეთ ამერიკაში ხშირი მოგზაურობის დროს ვერემჟაგინმა შეაგროვა მდიდარი ეთნოგრაფიული მასალა, შექმნა აღმოსავლური ეთნოგრაფიის ვიზუალური მათიანე და ახლებურად დახატა აღმოსავლური ჰარამხანები, რადგან ის იქ არ შესულა! ვერემჟაგინის ბევრი ნამუშევარი ეძღვნება აღმოსავლური კულტურების არაევროპელი წარმომადგენლების ყოველდღიურ ცხოვრებას, ტანისამოსს და ადათ-წესებს (მაგალითად, „იაპონელი მღვდელი“ 1904 წელს, „ჭურჭლის გამყიდველები უზბეკეთში“ და „არაბი აქლემზე“ 1869-1879 წლებში, „ყირგიზი გოგონა“ 1881 წელს, „მარგალიტის მეჩეთი დელიში“ (სურ. 7,8) და სხვანი). ასე რომ, მხატვარი ხაზს უსვამს არა აღმოსავლური ცხოვრების ეგზოტიკურ ფორმებს, არამედ მის მსგავსებებს ევროპულ შეხედულებებთან კულტურის შესახებ, რაც მოიცავს განათლებას, აღზრდას, წიგნებს, სალოცავებს. შედეგად, მის ნამუშევრებში ასახულია ანტიკოლონიური ემანსიპაციის დისკურსი „აღმოსავლელი“ ხალხის მდიდარი სულიერი ცხოვრების შესახებ.

XIX საუკუნის მხატვრობაში „სხვების“ ასახვის ანალიზი ცხადყოფს „აღმოსავლელ სხვათა“ სახე-ხატების შექმნის ორი ურთიერთსაწინააღმდეგო ტენდენციას. ესენია კოლონიური და ემანსიპაციის მიმართულებები. „კოლონიური“ ტენდენცია ეგზოტიკურად წარმოაჩენს „აღმოსავლელ სხვას“ და ახდენს მის მარგინალიზაციას. ეს დისკურსი წარმოდგენილია, პირველ რიგში, აღმოსავლური სიუჟეტების ჟანრის სახით, რომლებშიც ვლინდება იმპერიალისტური კოლონიალური პროექტების სტრატეგიები.

XIX საუკუნის იმპერიული დისკურსის მახასიათებლები ჩანს „აღმოსავლელი სხვის“ გამოსახულებებში, რომლებითაც იგი გარიყულია და რჩება ევროპული კულტურული ნორმების მიღმა, ასევე იქცევა დეკორატიულ ობიექტად.

მაშინ, როცა ევროპელი ორიენტალისტების „კოლონიური“ მიდგომა ასახავს აღმოსავლელ ქალს, როგორც „საკვებს“, კოლონიების რესურსების სიმბოლოს და მისი „მოხმარების“ შესაძლებლობას,

„ემანსიპაციის“ ტენდენცია მხატვრობაში მოიცავს სიუჟეტებს, რომლებითაც აღიარებულია „სხვათა“ პოზიცია და მათი სრულფასოვანი მონაწილეობა დიალოგში აღმოსავლეთსა და დასავლეთს შორის.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Adas M., Imperialism and Colonialism in Comparative Perspective, *The International History Review*, 1998, #20 (2), pp. 371–388. <http://www.jstor.org/stable/40108227> 20.08.2024
- Baucom I., *Out of Place: Englishness, Empire, and the Locations of Identity*, Princeton, 1999.
- Baudet H., *Paradise on Earth: Some Thoughts on European Images of Non-European Man*. Translated by Wentholt E., Middletown, 1988.
- Boisen C., *The Changing Moral Justification of Empire: From the Right to Colonise to the Obligation to Civilize*, *History of European Ideas*, 2013, Vol. 396, #3, pp. 335–353.
- Benjamin R., *Orientalist Aesthetics: Art, Colonialism, and French North Africa 1880–1930*, Berkeley, 2003.
- Mulvey L., *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, *Screen*, 16 (3), 1975, pp. 6–18.
- Nochlin L., *The Politics of Vision, Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, New York, 1989.
- Said E., *Orientalism*, New York, 1979.
- Stuchtey B., *Colonialism and Imperialism, 1450–1950*, *European History Online*.
- <https://www.ieg-ego.eu/en/threads/backgrounds/colonialism-and-imperialism> 20.08.2024
- Tarling N., *Orientalism and the Operatic World*, Lanham, Maryland, 2015.

WOMEN AND ORIENT IN EUROPEAN PAINTING: POSTCOLONIAL ANALYSES¹

Viktoriya Sukovata

Key words: European Orientalism, woman as Other in painting, Oriental harem, Oriental sexuality, “colonial” body

The paper is devoted to analyses of visual metaphors of colonialism and Oriental Other in painting. The author studied a role of female bodies in the construction of the “Oriental”, “colonial Other” in the European mentality, and how the “colonial Other” was presented in the European painting through the motives of “exoticism” and “nudity”.

The contemporary global opposition of “West” and “North” on one hand, and “East” and “South” on other hand, was in first recognized as a political opposition in the European society in the 19th century. The interest to the non-European peoples and their remote cultures as the opposition to the European empires and “white European subject” was discussed in the works of European philosophers of 17th and 18th century—R. Hakluyt, Marquis de Condorcet, Voltaire, S. L. Montesquieu, J.J. Rousseau, I. G. Herder, and others. The “East” was understood not only as a geographical east, but as a territory remote from the center of European civilization and opposing it, an object of consumption, as a periphery, a colony, as an exotic Orient. Such an establishment of economic and political control of Europe required moral and cultural legitimation of power under “Orient”—the European colonies and peripheries in the public mentality². But if in the 19th century, the ideas of superiority of the European “West” under non-European “East” was embodied not only in public speculations, but became a part of the European colonialism rhetoric (H. Palmerston; A. Conolly), a doctrine on “superior” and “inferior” rac-

es (F. Ratzel; H. Spencer; E. Haeckel) and a “scientific racism” (F. Galton; H. S. Chamberlain; J. Gobineau). The contemporary scholars consider “colonialism” as a metaphor of political³ and cultural domination⁴. The legitimation of inequality between European empires and non-European colonized peoples was done by European authors in literature⁵ (first of all, in works by R. Kipling), painting (in European Orientalism⁶), opera⁷ (for instance, “The Italian Girl in Algiers” by G. Rossini, or “Turandot” by J. Puccini). In this symbolic construction, the West was personified in images of “masculinity”, “center” and “hegemony”, while the East logically reproduced the semiotics of “femininity” and “subordinate” Other.

In my research paper I plan to analyze the images of the Oriental Other in painting of European Orientalism, which was devoted to conquered territories and European colonies. The European oriental painting served as an important key element of the European colonial imagination⁸, and in my work, I explore how the “colonial hierarchies” were manifested in painting, how some European artists created them, while others deconstructed them in their own artwork. My research methodology is based on

1 The paper was prepared in frames of my fellowship of Central European University in 2023. I express my sincere gratitude to Prof. Dr. Michael Laurence Miller (Central European University) and Oleksandr Shtokvych for the support of my studies. No organizations or persons are responsible for my paper. All conclusions are my own.

2 Boisen, *The Changing*, 2013.

3 Adas, *Imperialism*, 1998.

4 Stuchtey, *Colonialism*, 2010.

5 Baucom, *Out of Place*, 1999.

6 Benjamin, *Orientalist*, 2003.

7 Tarling, *Orientalism*, 2015.

8 Baudet, *Paradise on Earth*, 1988.

the ideas of Michael Foucault, Edward Said, Laura Mulvey and Linda Nochlin. Said introduced the concept of Orientalism⁹ based on M. Foucault's critique of power. Said considered Orientalism as a system of representations of Eastern cultures through the prism of Western thinking, in which the European subject has a place of "normative subjectivity", while "East" was correlated with the idea of "periphery" and "non-normative" body. According to Said's theory, the Oriental Other was constructed by the European subject in order to mark the boundaries of its European identity and empires. L. Mulvey¹⁰ was an author of a theory of "look" that is a sign of power of "dominated subject", a male spectator, a representative of an empery. The important is Linda Nochlin's work¹¹ on the formation of the Eastern Other in 19th century Orientalist painting, considering how colonial hierarchy was integrated into the gender hierarchy.

My idea is that among various images of Orient, the Eastern harem becomes one of the main symbols of the Oriental Other and its non-normative sexuality in the European imagination. The depiction of the Oriental harem serves to highlight the "exotic" and "amoral" nature of the Oriental Other: we can see that European artists, imagined the oriental harem as a luxurious place of temptation and debauchery. The harem became an European metaphor of the Oriental outskirts and European colonies, since it was seen as an antithesis to the women's emancipation and civilian freedom, the two key liberal discourses of Europe in the 19th century. Such great European artists as J.D. Ingres, E. Delacroix, E. Fromentin, T. Chassériau, P. Delaroche depicted the naked female bodies of odalisques and courtesans, laid out in front of the spectators' views in the most seductive poses, much like goods in colonial luxurious store, or as an "exotic food" served up for European male spectators. We can see such examples in artworks of E. Delacroix's "Woman with a Parrot" (1827), W. Etty's "Candaules, King of Lydia stealthily shows his wife, lying down in bed, to his minister Gyges", (1820), P. Delaroche's "Girl by the Pool" (1845), T. Chassériau's "Esther dresses up for a meeting with the king" (1842), and others. I can argue that these images of the Oriental harem and its inhabitants, were

implicitly positioned as a counterpoint to the "western civilization", viewed as decent and normative, in contrast to the "Oriental" which was obscene and a-normative. In fact, these naked female bodies, visible to the viewer, as it were, symbolized the sexual openness of the East towards the West, the accessibility of Eastern resources, and the temptation of unlimited consumption of these resources by the European dominant imperial subject. In reality, these scenes of the Oriental harems were mostly of European imagination because alien men could not visit any harem and to be a spectator of the harem life.

At the same time, the demonstrative nakedness of Eastern women in European paintings, depicting the East as the "open" space towards the European space that hides and protects a naked body. In other words, through the visual consumption of the female body in harem, Orientalism artists represented harem love as "male pleasure", as realization of sexual fantasies of male dominance and female submission. The Orientalist painting turned the East into an object of observation by the West, when a male European spectator could choose a female body as a customer at a bazaar, and this situation facilitated the Western European audience's own sense of superiority.

However, the fact is, that what is considered impossible to do in painting with "one's own" (European) women, becomes quite permissible with "non-European" (eastern) women. In contrast to the picturing of the naked Oriental women, the naked white European women were painted mostly in the artworks devoted to the biblical, mythological or ancient scenes. Such plots devoted with female nudity as if emphasized the "alienation" of the heroines of the old time in the paintings from the actual European civilization. The women of the higher, aristocratic class were not supposed to be depicted naked, unlike women of the lower social classes such as poor village women, orphans, provincial women from the city outskirts, since nudity symbolized sexual accessibility and a lower social status through exposure. One of a few paintings that depicted a contemporary woman in a nude image was F. Goya's "Nude Maha", 1795-1800, which was created from the famous aristocratic Duch-

9 Said, *Orientalism*, 1979.

10 Mulvey, „Visual pleasure and narrative cinema“, 1975.

11 Nochlin. *The Politics of Vision*, 1989.

ess of Alba and largely ruined the artist's reputation. The public scandal surrounding this painting confirms the rule: in the traditional imperial mind, high-ranking women of own nation, white European, cannot be depicted naked, because nudity symbolizes sexual or social "accessibility".

Another example of scandalous nudity in the imperial imagination was E. Manet's famous painting "Breakfast on the Grass" which depicted a well-known Parisian courtesan among well-dressed men. As we know, the indignation of the Parisian audience was caused not only by the complete nudity of a woman in the company of fully dressed men, but also by the fact that a naked female white Parisian was the object of "gazing" on the background of a picnic and it was obviously for spectators what men did with the naked woman. The title of the painting "Breakfast on the Grass" emphasizes the concept of "food", and a viewer indirectly understood that the artist offered a naked female body as such "food", symbolically combining food and the female body as objects of consumption by men and as the main sources of pleasure in the traditional society. At the same time, the images of women striving for professional and emotional emancipation gained popularity in the Western European painting of the 19th century: they were depicted in paintings devoted to actresses, ballerinas, and other "professional women" in the works by G. Courbet, P. Cezanne, K. Corot, A. Toulouse-Lautrec, C. Monet, E. Degas, M. Bashkirzeva. In particular, Maria Bashkirzeva was the first artist, who made the inversion of "look" and presented a work, where a role of model played not a naked woman but a naked boy.

If public protest is impossible, social resistance occurs through public discussions, and the emergence of new images in art. If "colonial discourse" in arts constructed the racial and gender hierarchies, the "emancipatory discourse" of the 19th century, in my opinion, represents the critique of racial, colonial and gender oppression. In contrast to the colonial discourse, the "emancipatory" one was focused on the development of the rhetoric of humanism, symbolic resistance to the empire, as well as recognition of the value of racial Others. The emancipatory discourse of the 19th century is associated with the ideas of liberation, gender and racial equality, and the right to cultural self-expression of Oriental Others in the colonies.

In painting, the emancipatory discourse manifested itself primarily in the establishment of positive accents on the subjectivity of the Oriental Others, on the assertion that universal human values are inherent in both Western and Eastern cultures. In contrast to the "colonial" discourse in painting, which was focused on the depiction of harems and naked odalisques, the "emancipatory" discourse of the 19th century focused on the positive depiction of family, customs, and beliefs of the representatives of European colonies. For example, we can see emancipatory discourse in the paintings of F. Goya, E. Manet, P. Gauguin, I. Aivazovsky, V. Polenov. The emancipatory discourse of 19th century painting can also be identified in some paintings of J. Lefevre "Japanese", E. Lear "Pyramids with Sphinx and Palm Trees", 1858, Jean-Léon Gérôme "The Woman from Constantinople", K. Muller "Moorish Girl", J. Herrera "Moroccan", and others European artists who depicted the everyday life of the Eastern Others, their lives and families. These paintings reflect the image of an Eastern woman as warm-hearted, spiritual and family-oriented to the same extent as European women. The British painter J.F. Lewis depicted the Arabian children in school and wise Oriental teachers as a metaphor of Eastern spirituality and their will to education. Another painter E. Weeks portrayed the wonderful samples of Eastern religious buddings, as a sign to respect to Eastern spirituality.

The discourse of emancipation in relation to the Eastern Other can also be found in other paintings by Vereshchagin, because the plots of many of his artworks were focused on the picturing of the everyday life of non-white, non-European peoples. During his many traveling to the Central Asia, to Balkans, India, Mongolia, China, Japan, and the North America, Vereshchagin collected ethnographic collections, created visual witnessing of Eastern ethnography and newer pictured the Eastern harems—because he did not visit them! Many of Vereshchagin's artworks were devoted to fixing of everyday scenes, clothes and customs of non-European peoples from Eastern cultures (like in his artworks "Japanese priest", 1904, "Sellers of dishes in Uzbekistan", "Arab on a camel", 1869-1870; "Kyrgyz girl", 1881; "Pearl Mosque, Delhi", and others.) So, painter accented not exotic forms of the Eastern life, but its similarities with European understanding of culture: school, learning, books, religious buildings. So, anticolonial, emancipatory discourse rep-

resented the richness of spiritual life of “Oriental” people.

Conclusions

Upon analyzing the representations of the Others in the 19th century paintings two opposing trends emerge in the construction of the Eastern Others: colonial and emancipatory ones. The “colonial” trend exoticizes and marginalizes the eastern Other, primarily depicted and this colonial discourse is represented primarily by the genre of oriental plots that reflect the strategies of the imperialist colonial project.

The features of the colonial imperial discourse in 19th century presented themselves in the depicting of the Oriental Other through her or his exclusion from the sphere of European cultural norms; through the transformation of the non-European Other into a decoration or an object.

The “colonial” approach of European Orientalists, in which the body of an Eastern woman is presented as “food” symbolizing the colonies’ resources and the ability to consume them, the “emancipatory” trend in painting refers to plots that assume the recognition of the Other’s position as a full-fledged participant in the dialogue between East and West.

REFERENCES:

- Michael ADAS, Imperialism and Colonialism in Comparative Perspective, In: *The International History Review*, 1998, N 20(2), pp. 371–388: <http://www.jstor.org/stable/40108227>
- Ian BAUCOM, *Out of Place: Englishness, Empire, and the Locations of Identity*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1999.
- Henri BAUDET. *Paradise on Earth: Some Thoughts on European Images of Non-European Man*. Translated by E. Wentholt. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1988.
- Camilla BOISEN, The Changing Moral Justification of Empire: From the Right to Colonise to the Obligation to Civilize” In: *History of European Ideas*, 2013, Vol. 396 N 3, pp. 335–353.
- Roger BENJAMIN, *Orientalist Aesthetics: Art, Colonialism, and French North Africa 1880–1930*. Berkeley: University of California Press, 2003.
- Laura MULVEY. Visual pleasure and narrative cinema In: *Screen*. 1975, 16 (3): pp. 6–18
- Linda NOCHLIN. *The Politics of Vision. Essays on Nineteenth-Century Art and Society*. Harper & Row, New York, 1989.
- Edvard SAID. *Orientalism*. New York: Vintage Books, 1979.
- Benedikt STUCHTEY, Colonialism and Imperialism, 1450–1950 In: *European History Online*, Digital Access: Users/leipzig/Downloads/stuchteyb-2010-en.pdf
- Nicholas TARLING, *Orientalism and the Operatic World*, Rowman & Littlefield Publishers, 2015.

1. ჟან ოგისტ დომინიკ
ენგრი. ოდალისკი და
მისი მონა.
JEAN AUGUSTE
DOMINIQUE INGRES.
ODALISQUE WITH A
SLAVE. 1858.



2. ჟან-ლემონ შერომი. ჰარამხანა ტერასაზე.
JEAN-LEON GEROME. THE HAREM ON THE TERRACE. 1898.



3. უილიამ ეტი. ლიდიის მეფე კანდავლე ფარულად უჩვენებს თავის ცოლს, ლოგინში მხოლიარეს, თავის მინისტრ გიგესს.
WILLIAM ETTY. ANDAULES, KING OF LYDIA, SHEWS HIS WIFE BY STEALTH TO GYGES, ONE OF HIS MINISTERS, AS SHE GOES TO BED. 1820.



4. ფრანჩესკო გოია.
შიშველი მაჯა.
FRANCISCO GOYA. THE
NAKED MAJA. 1797-1800.



5. ედუარდ მანე. საუზმე ბალახში.
ÉDOUARD MANET. BREAKFAST ON THE
GRASS. 1862.



6. ჰონ ფრედერიკ ლუისი. არაბული სკოლა.
JOHN FREDERICK LEWIS. ARAB SCHOOL. 1841-1851.



7. ვასილი ვერეშჩაგინი. მარგალიტის მჩაეთი დელიში.
VASILY VERESHCHAGIN. PEARL MOSQUE, DELHI. 1876-1879.



8. ვასილი ვერეშჩაგინი. ინდუისტური
ტაძარი უდაიპურში.
VASILY VERESHCHAGIN. BRAHMI TEMPLE IN
UDAIPUR. 1874-1876.

ՃՄԻՅՄՇՄՅՈՆ
CHOREOLOGY

სამკურნალო მისტიკები საქართველოში - ბატონების რიტუალი

ლევან ალიაშვილი

საკვანძო სიტყვები: სამკურნალო მისტიკები, რიტუალი, ცეკვა, სიმღერა

ინფექციური დაავადებების წინააღმდეგ გამართული „ბატონების რიტუალი“ ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის კვლევის საკითხებს მიეკუთვნება. აღნიშნული რიტუალი სინკრეტული ხელოვნების ნიმუშს წარმოადგენს, რაც მის არქაულ საწყისებზე მიგვიბრუნებს. „ბატონების რიტუალში“ ვხვდებით თავშემოვლებისა და გარშემოვლების უძველეს ტრადიციას, რომელშიც გამოიყენება ქართული სასცენო ქორეოგრაფიისათვის ქალთა უცნობი საცეკვაო პლასტიკა.

საცოველთაოდ ცნობილია, რომ არქაულ საზოგადოებაში ადამიანთათვის აუხსნელი ყოველგვარი მოვლენა რელიგიური სუბიექტების ნება, სურვილს მიეკუთვნებოდა, მათ შორის სამედიცინო შემთხვევებიც. „ხალხური მედიცინა ემპირიულ-რაციონალურთან ერთად მაგიურ-რელიგიურ სამკურნალო საშუალებებსაც მოიცავდა. რიგ შემთხვევებში აღნიშნულ რწმენა-წარმოდგენებში კარგად არის ასახული ადამიანის სწორი დაკვირვება ამა თუ იმ დაავადებაზე, ხოლო მაგიურ რელიგიური მკურნალობის ბევრი ისეთი საშუალებაა მიკვლეული, რომელიც კონკრეტულ გარემოში საკმაოდ შედეგიანად გამოიყენებოდა“.¹

ქართულ „სარიტუალო პრაქტიკაში“ რელიგიური მიზეზით დაავადებული ორი სახის „პერსონა“ გვყავს: „დამიზემებულ-ხატის დაჭერილი“ და „სახადიანი ავადმყოფი“. „ბატონების“ კულტთან და „ხატის მიზეზთან“ დაკავშირებული რიტუალების გარდა, რომლებიც ყველაზე მეტად იყო გავრცელებული საქართველოში, არსებობდა სხვადასხვა სახის სამედიცინო-რელიგიური რიტუალები, შელოცვები და სხვა“.²

ამ რიტუალებში ჩვენთვის მთავარი ის არის, რომ ისინი კლასიფიცირდებიან ქალთა საცეკვაო მისტიკებად. ფართოდ იკვეთება ქალის როლი იმდროინდელ სოციალურ სივრცეში და მათ შორის რელიგიურ

რიტუალურ ქმედებებში. „აღმოსავლეთ საქართველოს მთაში „ბატონებიან“ ავადმყოფთან ფანდურზე მხოლოდ ქალები უკრავდნენ. ფშავში წითელათი დაავადებულთან აუცილებლად უნდა „აეჩქამებინათ“ ფანდური, მაგრამ დამღერება სავალდებულო არ იყო. ფანდურის ხმაზე „ბატონები არ წყრებოდნენ“ და ავადმყოფი „მშვიდად ხდილობდა“.³ ბატონების რიტუალი მეტად დიდი ღირებულების მატარებელია ჩვენი ერის კულტურულ-რელიგიური ყოფისათვის, რადგან იკვეთება ქალის სამედიცინო საქმიანობის კვალი არქაული პერიოდიდან.

რელიგიური რიტუალი, როგორც საწესო ქმედების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ნაწილი, ითვალისწინებს ზებუნებრივი ძალების დახმარებით სასურველი შედეგის მიღწევას მკაცრად განსაზღვრული საკრალური ქმედებების საფუძველზე.

სავარაუდოდ, მისტიკის სიმძაფრეს ავადმყოფის მდგომარეობა განაპირობებდა. რაც უფრო ავად იყო „სახადიანი“, მით უფრო მეტი თავდადებით სრულდებოდა რიტუალი და მით უფრო მეტად უცხადებდნენ მორჩილებას „ბატონებს“ ქურუმიცა და მისი თანმხლები დასიც.

კვლევის პროცესში დავინტერესდით, თუ რა სახის საწესო ქმედებებს მიმართავდნენ სხვადასხვა ქვეყანაში და, მათ შორის, ჩვენს „სამემობლოში“. ირინე მოდებაძე თავის სამეცნიერო კვლევაში,

1 მინდაძე, ბავშვთა, 1979, გვ. 122.

2 შენგელია, მაგიური, 2022, გვ. 41.

3 ჩიჯავაძე, ქართული, 2009, გვ. 11.

„სამკურნალო მაგია და ვირუსული ინფექცია“, განიხილავს ამ ავადმყოფობის დაფიქსირების ისტორიას და მისი გავრცელების გეოგრაფიას, როგორც ირკვევა, აღნიშნული დაავადების კლასიფიცირება ჩინეთში მომხდარა, მეცნიერის აზრით, „წითელას გავრცელება აზიიდან ევროპისაკენ მიმართული ვექტორით არაერთი საუკუნე გაგრძელდა“.⁴ ასევე ნუგზარ ანთელავას ნაშრომში „კავკასიის ხალხთა მითები და რიტუალები“⁵ აღწერილია ინფექციური დაავადებების მკურნალობისა და მასთან დაკავშირებული წეს-ჩვეულებების თავისებურებანი თითქმის მთელი კავკასიის მასშტაბით. ჩვენ მიერ ამ ეტაპზე მოპოვებული მასალების საფუძველზე შეგვიძლია განვაცხადოთ, რომ დაავადების წარმოშობა თითქმის ყველა ეთნიკური ჯგუფისათვის რელიგიურ გააზრებას უკავშირდება, დაფიქსირებულია სხვადასხვა ტიპის რიტუალური ქმედება, სიმღერა, მსხვერპლშეწირვა, შელოცვა და სხვა, მაგრამ საცეკვაო ხელოვნების კვალი არსად არ იკვეთება ან გამქრალია.

მთავარია პრობლემის დასაძლევად ხერხის მოძებნა, ხოლო თუ ხერხი ეფექტური აღმოჩნდება, მაშინ იგი კონკრეტულ სოციალურ სივრცეში თვითონ იმკვიდრებს თავს და ამავდროულად ინდივიდუალური თავისებურებებით ვითარდება, ადამიანური მოთხოვნილებების შესაბამისად. ჩვენ შემთხვევაში, „ბატონების რიტუალი“, როგორც ზოგადქართული წარმართული სარიტუალო ქმედება, კუთხური თავისებურებებით გამოირჩევა. აღსანიშნავია, რომ გარდა ქმედებაში დაფიქსირებული „საკრალური“ ნაწილისა, შემსრულებელთა საცეკვაო პლასტიკა განპირობებულია მრავალფეროვანი მუსიკალური თანხლებით და სხვადასხვა კუთხის საცეკვაო დიალექტებით. სარიტუალო ქმედებებში მკაფიოდ იკვეთება მხატვრული აზროვნების კვალი, რელიგიური მსოფლმხედველობისა და შემოქმედებითი აზროვნების სინთეზი. სარიტუალო ქმედების სოციუმში დანერგვის შემდეგ გროვდება ერთგვარი „პრაქტიკული პროდუქტი“, რომელზეც შემდეგ გარკვეული შემოქმედებითი „არქიტექტურული კომპლექსის“ შენება.

ბატონების რიტუალი ხალხური ცეკვის მკვლევართათვის ფრიად მნიშვნელოვანი მოვლენაა. იგი წარ-

მოადგენს სინკრეტული ხელოვნების ნიმუშს, რომელიც უძველესი ქართული ცივილიზაციის წიაღში წარმოიშვა. ეს უკანასკნელი ითვალისწინებს საცეკვაო ხელოვნების მაგიურ-რელიგიური დანიშნულებით გამოყენებას. რაც მოწმობს, რომ უძველესი დროიდან ავადმყოფის მკურნალობაში რელიგიურ-რიტუალური ქმედებები მნიშვნელოვან როლს თამაშობდა. ბატონების რიტუალს და მასთან დაკავშირებულ საფერხულო მისტიკას დაწვრილებით აღწერს ქართველი ეთნოგრაფი და მეცნიერი ვერა ბარდაველიძე:

„ბატონების“ კულტის მნიშვნელოვან დამახასიათებელ მხარეს შეადგენდა ზვარას დაყენებისა და საერთოდ სახადიანი ავადმყოფის მიმართ „თავშემოვლებისა“ და გარშემოვლების რიტუალი, რომლითაც ხორციელდებოდა „ბატონების“ თაყვანისმცემელთა წრის სახის ქმედებანი - ავადმყოფის გარშემო წრის გაკეთება, მის ირგვლივ შემოვლა და სხვადასხვა საბოძვარისა და საზვარაკო საქონლის შემოტარება. „ბატონებიანს“ წრიულად გარს შემოავლებდნენ ან შემოუტარებდნენ „ბატონების მოსაფენს“, ანუ „ბატონების მისართმევ ხონჩას“, თეთრ ფულებს, თეთრი ფერის თხას ან ციკანს, რომლებსაც შემდეგ წითლად შელებავდნენ და წითელი ნაჭრებით შეამკობდნენ, საზვარაკო საქონელს - ძროხას, ხარს, ხბოს, ცხვარს, ბატკანს. როგორც ვიცით, ზვარად დაყენებული ფრინველებისა და საქონლის დაკვლა არ შეიძლებოდა; საქონელს სახლში ტოვებდნენ, ხოლო ფრინველებს სახადიანი ავადმყოფის მორჩინის შემდგომ, წმ. ბარბარეს სახელობის ეკლესიის გალავანში შეაფრენდნენ.

ამას გარდა, ავადმყოფს გარს უვლიდნენ: სახადიანის დედა, „ბატონების“ „ქურუმი“(ე.წ. ბატონების მამიდა ანუ მებოდიშე), სახადიანის მახლობელი ნათესავები და მეზობლები. გარშემოვლება ხდებოდა ერთი მხრით, ცეკვითა და გალობით. უეჭველად თეთრებში ან წითლებში შემოსილი, ხშირად გულისპირჩახსნილი და ძუძუებამოყრილი, ზოგჯერ კი სრულიად შიშველი მანდილოსნებისაგან, მეორე მხრით დაიქილ, დაოთხილად და ფოფხვით. აგრეთვე აღნიშნული ფერის ტანსაცმლით შემოსილი ან სრულიად შიშველი ქალებისა, რომელთაგან ზოგს, კისერზე ვაზის,

4 მოდებაძე, სამკურნალო, 2020, გვ. 819.

5 ანთელავა, კავკასიის, 2017, გვ. 55-56.

ნერგის წნელის ან რკინის უღელი ედგა, ხელში ანთებული თაფლის სანთლები ეჭირა ან ხელის გულზე ბაზმები ენთო“.⁶

ავადმყოფის გარშემო საწესო ქმედების შესახებ მოგვითხრობს ნინო მინდაძე რომელიც აღნიშნულ რიტუალს კონკრეტული რეგიონების მაგალითზე აღწერს:

„ქართლსა და კახეთში დასტურდება თავშემოვლის ძველი ტრადიცია. წითელათი დაავადებული ბავშვის დედა ან ბებიის მკერდს გაიშიშვლებდა - ძუძუებს მიწაზე გაათრევდა და ფორთხვით სამჯერ შემოუვლიდა ავადმყოფის საწოლს სიტყვებით: „გვაპატიე, ჩვენი უდევრობა გვაპატიეო“. რიტუალის დროს დედამიწას შემდეგნაირად მიმართავდნენ: დედაო მიწავ, შენი დედა ვიქნები, ოღონდ გვაპატიე, ოღონდ შვილი კარგად მიმყოფეო. ამ რიტუალში დედა, სიმბოლურად, თავად ეწირება დედამიწის ღვთაებას შვილის სანაცვლოდ“.⁷

ამკარაა, რომ ადამიანის დაავადების მიზეზად რელიგიური სუბიექტების განაწყენება ითვლებოდა. ისინი საკუთარ თავს ადანაშაულებენ პირობითად, გარკვეული რელიგიური წესების ვერ შესრულებაში ან მათი დარღვევის შემთხვევაში და ასე შემდეგ.

თუ ბატონების რიტუალის კვლევისას დრამატურგიულ ანალიზს მივმართავთ, ექსპოზიციურ ნაწილში იკვეთება ოჯახში გამართული სამზადისი. უპირველეს ყოვლისა, საჭიროა „ბატონებისათვის“ მისართმევი საქონლის ან ფრინველის შერჩევა, ასევე მათთვის გამიზნული ხონჩის მომზადება, სახადიანის სამყოფელში ერთგვარი გარემოს შექმნა, საჭირო ფერებით შემოსვა და ამის შემდგომ სათანადოდ გამოწყობა.

სამზადისის დასრულების შემდეგ, წინასწარ განლაგდებოდნენ ავადმყოფის ირგვლივ სხვადასხვა „საბოძვართ“ ხელში, მათ შორის ერთ-ერთს, სავარაუდოდ, ცხოველი ჰყავდა თოკით გამობმული, ფრინველის ხელში დაჭერა ჩვეულებრივად შესაძლებელი იქნებოდა. იწყებოდა ზემოხსენებული, თავშემოვლების და გარშემოვლების რიტუალი. „საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში თავშემოვლების ტრადიცია ფართოდ იყო გავრცელებული. თავ-

შემოვლებული საქონელი სალოცავისათვის შეწირულად ითვლებოდა. დასტურდება სხვადასხვა სახის შესაწირი: ხარი ძროხა, ცხვარი, მამალი და სხვ“.⁸ საკრალური ქმედების სახით საკულტო დანიშნულების ადგილის წრიულად შემოვლა რიტუალურ ქმედებაში ჩვეულებრივი მოვლენაა, მაგრამ ამ შემთხვევაში ქმედება „სწეული ბავშვის“ გარშემო ვითარდება, რასაკვირველია აღნიშნულ გარემოებას გარკვეული სიმბოლური დატვირთვა გააჩნია.

ეკატერინე გელიაშვილის აზრით, რიტუალში მონაწილეთა ავადმყოფის გარშემო წრეზე განლაგება ნიშნავს წრის შიგნით მყოფი სუბიექტის დაცვას. „ამდენად, „ბატონები“-ს რიტუალის დროს შესრულებული გარშემოვლისა და წრიული ფერხულების შესრულება, ასევე ავადმყოფობის დროს მრგვალი ფორმის სიმბოლოს ყელზე გარშემორტყმა, მიგვანიშნებს მაგიური წრის შიგნით მყოფის თავდაცვით ფუნქციაზე და ასტრალურ სიმბოლიზმზე“.⁹

ისევე როგორც სხვა წარმართული რელიგიური მისტერიებისათვის, ბატონების რიტუალის შესრულებისთვისაც საჭირო იყო მონაწილეთა „ექსტაზში“ ყოფნა. უძველეს რელიგიურ მისტერიებში დაფიქსირებული ერთგვარი „წრესგადასული“ ქმედება გაუწონასწორებელი ფსიქო-ემოციური მდგომარეობის მანიშნებელია. აღნიშნული ითვალისწინებს რელიგიური სუბიექტებისათვის გამოცხადებული მორჩილებისა და მსახურებაში არსებული სავალდებულო თავდადების დამტკიცებას. თავდაპირველი „განწყობის“ შემდგომ, ცეკვა იყო ის უმთავრესი საშუალება რითაც ექსტაზის მდგომარეობა მიიღწეოდა ამის დამტკიცება ადვილია „თეთრი გიორგის“ მონა ქალის მაგალითზეც. აღნიშნულ ფსიქო-ემოციურ მდგომარეობაში მყოფთათვის სირთულეს აღარ წარმოადგენდა მკერდის მოშიშვლება სრულად გაშიშვლება და მიწაზე ერთი შეხედვით უხერხულ „პოზაში“ შესრულებული ქმედება, რადგან მიზნის „სიდიადე“ ჩრდილავს ადამიანური კრძალვის შეგრძნებას.

ბატონების რიტუალში, გარდა გრაფიკული სიმბოლიზმისა, მეტად მნიშვნელოვანია ფერთა სიმბოლიკის დადგენა. „მოცეკვავეებს, მომღერლებს,

6 ბარდაველიძე, ქართული, 1953, გვ. 129-130.

7 მინდაძე, ევროპელი, 2020, გვ. 99.

8 იქვე.

9 გელიაშვილი, ორნამენტული, 2014, გვ. 64.

დამკვრელებს და რიტუალის სხვა მონაწილეებს ნათელი, კაშკაშა ფერის სამოსი ეცვათ (წითელი თეთრი)¹⁰. ფერთა სიმბოლიკის თვალსაზრისით ფრიად საინტერესო ინფორმაციას ვკითხულობთ ავთანდილ ჩაჩავას დისერტაციაში: „თეთრი ფერი მსოფლიოს ხალხთა უდიდეს ნაწილში უბიწობის, უმწიკვლობის, სისპეტაკის, კდემამოსილების, ქალწულებრივი უმანკობის, ღვთაებრივი სიწმინდის სიმბოლოა“¹¹. ამგვარი შეხედულებებიდან გამომდინარე, შეიძლება ითქვას, რომ თეთრი ფერი წარმოდგენილია როგორც სამყაროზე ზეაღმატებული უპირატესი ფერი და იგი მხოლოდ ღვთაებრივ არსებათა სამყოფელს „მიესადაგება“.

არანაკლებ მნიშვნელოვანია რიტუალში წითელი ფერის გამოყენება როგორც ზემოაღნიშნული საბოძვარის შეღებვის თვალსაზრისით, ასევე ინტერიერის წითლად მორთვისა თუ მონაწილეთა კოსტიუმების კუთხით. ერთი მხრივ, ეს ქმედება შეიძლება მივაწეროთ ავადმყოფის სხეულზე გამოსახულ წითელი ფერის გამონაყარს. ხოლო მეორე მხრივ, უძველეს ადამიანთა რწმენა-წარმოდგენებში ჩასახულ რელიგიურ შეხედულებებს. „წითელი საღებავით (ოხრით) არის შესრულებული ჯერ კიდევ გამყინვარების პერიოდის მღვიმეების კედლებზე შემორჩენილი ნახატები-ნადირობის სცენები, პირველყოფილი ადამიანი ნებისმიერ ობიექტს, რომლის გაცოცხლებაც უნდოდა სისხლის (წითელ) წვეთებს აპკურებს. ცნობილია ისიც, რომ ნეანდერტალელები თავიანთ მიცვალებულს სახეზე ოხრის ფხვნილს აყრიდნენ. აქედან იმ დასკვნის გამოტანა შეგვიძლია, რომ წინარეისტორიული ადამიანის წარმოდგენაში სისხლი (ან მისი სიმბოლური შენაცვლება - წითელი ფერი) წითელთან იყო გაიგივებული“¹². გვაქვს საფუძველი ვიფიქროთ, რომ „ბატონების რიტუალში“ გამოყენებული წითელი ფერი, წარმართობისდროინდელ მსხვერპლშეწირვასთან და სისხლთან ასოცირდება. ვინაიდან ყოველგვარი საბოძვარი თავდაპირველად თეთრი ფერისაა და შემდგომ იღებება, ამ შემთხვევაში წითელი ფერი „პირობითად“ უკვე შეწირული მსხვერპლის სისხლის ასოციაციაა, საყურადღებოა, რომ უკვე ქრისტიანულ რწმენაშიც კვერცხის შეღებვა ქრისტეს სისხლის სიმ-

ბოლოს წარმოადგენს.

როგორც ზემოთ აღინიშნა, სავარაუდოდ, რიტუალის სიმძაფრეს განაპირობებდა ავადმყოფის ჯანმრთელობის მდგომარეობა. ვერა ბარდაველიძეს მონათხრობში გარკვევითაა ასახული საცეკვაო ქმედების დახასიათება და მისი თანმიმდევრობა. მივაქციოთ ყურადღება, რომ ცეკვა იწყება სიმღერითა და გალობით, რომელსაც ასრულებენ მკერდმოშიშვლებული, გულმკერდმოხდილი ან სრულიად შიშველი ქალები. შემდეგ კი მოქმედება გრძელდება დაოთხილი, დაჩოქილი თუ ფოფხვითი მოძრაობით. ვფიქრობთ, რომ თუ საკმარისი არ იქნებოდა სიმღერითა და გალობით შემოვლა, ამის შემდგომ უკვე მკერდს იშიშვლებდნენ - სრულად შიშვლდებოდნენ - და შემდგომში უკვე საჭიროების შემთხვევაში, დაოთხილ-დაჩოქილი, ფოფხვით შემოდიოდნენ. ჩვენი აზრით, სიტუაციის გართულების შემთხვევაში სავსებით ბუნებრივი იყო რიტუალის მსგავსი სახით ჩატარება.

ზოგადი ორგანიზების გარდა, არსებობდა მუსიკალური თანხლებით გამოწვეული საცეკვაო „წესრიგი“. სავარაუდოდ, მოძრაობები მარტივი სვლების გამოყენებით სრულდებოდა - გამიზნული ხელის ჟესტები და მუსიკალურ დინამიკას დაქვემდებარებული ყოფითი მოძრაობები. რიტუალი მკაცრად განსაზღვრული ქმედებათა ციკლია და არა ქაოტური მოძრაობების ერთობლიობა. ვინაიდან რიტუალის სხვა პერსონაჟებისაგან განსხვავებით, ერთი შემსრულებელი სახელდებულია როგორც „ბატონების ქურუმი“, იგივე „ბატონების მამიდა“, ან „მებოდიშე“, აქედან გამომდინარე, გვაქვს საფუძველი, იგი რიტუალის წინამძღოლად მოვიხაროთ. მითუმეტეს, რომ ქართული ქორეოგრაფიისათვის უცხო არ არის ფერხული წინამძღოლთან ერთად. ამასთან დაკავშირებით ნინო მინდაძე საინტერესო ცნობას გვაწვდის: „თავშემოვლა ცეკვით სრულდებოდა. იცეკვებდა ავადმყოფის დედა, ბებია, მამიდა ან სპეციალურად მოწვეული მებოდიშე. ზოგჯერ ცეკვავდნენ შიშვლები, რაც ბავშვს გაამხიარულებდა, გააცინებდა, ეს კი იმას ნიშნავდა, რომ ანგელოზებიც გამხიარულდებოდნენ, გულს მოიბრუნებდნენ და ბავშვიც გამოკეთდებოდა. შესაძლებელია გუნების შეცვლას, დადებით ემოციას

10 ჩიჯავაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 28.

11 ჩაჩავა, ქართული, გვ. 111.

12 ჩაჩავა, დასახ. ნაშრომი, გვ. 121.

ავადმყოფზე მართლაც ემოქმედა და იგი კრიზისული მდგომარეობიდან გამოეყვანა“.¹³ სპეციალურად მოწვეული მებოდიში ფრიად მნიშვნელოვანი პერსონაჟია. ნათელია, რომ არსებობდნენ გამორჩეული უნარების მქონე ადამიანები, ერთგვარი „დარგის სპეციალისტები“, რომელთაც არსებული რწმენა-წარმოდგენების საფუძველზე სოციუმში წარმოქმნილი პრობლემების გადაჭრა შეეძლოთ. ამ შემთხვევაშიც მოწვეული მებოდიში წარმოადგენს „ქურუმს“ ანუ მას მსგავს მოვლენებთან გამკლავების გამოცდილება გააჩნია, იგი საზოგადოებისათვის ცნობილი პერსონაა როგორც „ქადაგი“, „მეენე“, „მესულთანე“. ვფიქრობ, იგი განაპირობებდა სარიტუალო მსვლელობის სახეს, მასზე იყო დამოკიდებული კონკრეტული მოძრაობების შესრულება, მოცეკვავეთა გაშიშვლება, დაოთხილი თუ დაჩოქილი მსვლელობა.

ეჭვგარეშეა, რომ შიშვლად ცეკვა განსხვავებულ საცეკვაო პლასტიკას მოითხოვს, ასევე საინტერესო განსხვავებაა დაჩოქილსა და დაოთხილს შორის; დაჩოქილი ცალსახად ნიშნავს მხოლოდ მუხლებზე მდგომს, ხოლო დაოთხილი წარმოადგენს ფეხებითა და ხელებით ერთდროულად იატაკზე შეხებას, ფოფხვა - მთელი სხეულით პირქვევაწოლილ მდგომარეობაში გადაადგილებად აღიქმება. აღნიშნული რიტუალი ფართო საზოგადოებისგან დაფარულად სრულდებოდა მით უმეტეს მამაკაცთაგან. მიუხედავად იმისა, რომ არ ფიქსირდება მონაწილეთა მხრიდან გონების დაკარგვა, ისინი აშკარად ექსტაზის მდგომარეობაში არიან. თუმცა, ქალთა მხრიდან სხეულის გაშიშვლება და მიწასთან შეხება უძველესი განაყოფიერების კულტთან დაკავშირებული მისტერიებიდან არის შემორჩენილი. რაც შეეხება ხელისგულზე ანთებული ბამბებით ცეკვას, იგი აღიქმება როგორც რიტუალის „სალიტანიო“ ნაწილი.

ბატონების რიტუალში არსებულ ცეკვებზე და მათ თავისებურებებზე ფრიად საყურადღებო ინფორმაციას გვაწვდის ოთარ ჩიჯავაძე: „საზოგადოდ ეს საგალობელი წყნარად, ზოგჯერ საკრავის (ფანდურის, ჩონგურის, ტიანურის) თანხლებით სრულდება. საცეკვაოებიდან ასრულებდნენ გაშლილ და წრიულ ფერხულებს, ქართულს, თამაშს ძუნძულით, ხტომით

ბუქნაობით. ზოგიერთი ძონძებში გამოწყობილი ან სავსებით შიშველი ცეკვა ვადა და მღეროდა“.¹⁴ აქ ნახსენები წრიული ფერხულები თავისთავად გარშემოვლებად და თავშემოვლებად ჩაითვლება. რაც შეეხება ცეკვა ქართულს, ვფიქრობ, ერთი მხრივ, აღნიშნული შედარება აახლოებს მას მონა ქალის ცეკვასთან. ხოლო მეორე მხრივ, ამგვარი მიდგომა შესაძლებელია მოწვეული იყოს ავთენტიკური ხელოვნების სიმარტივიდან გამომდინარე. ნაკლებად სავარაუდოა, რომ ჩიჯავაძის მიერ ნახსენები „ქართული“ ყოფილიყო „ცეკვა ქართული“, თანამედროვე გაგებით. მთლიანობაში, ოთარ ჩიჯავაძის აღწერაში დასახელებული საცეკვაო ფორმები, კონკრეტული ცეკვა თუ საშემსრულებლო მახასიათებლები ზუსტად ემთხვევა ქართულ საცეკვაო ლექსიკაში არსებულ ილეთებს და თამამად შეგვიძლია განვაცხადოთ, რომ ქართველი ეთნოსის მრავალსაუკუნოვანი ისტორია და კულტურა განაპირობებს ესოდენ მდიდარი საცეკვაო ხელოვნების არსებობას ჩვენს ქვეყანაში.

ბატონების რიტუალი, თავისი სპეციფიკით, არის ერთ-ერთი საუკეთესო მაგალითი ქალების მიერ შესრულებულ საცეკვაო მისტერიებს შორის. იგი გამოირჩევა მრავალფეროვანი საცეკვაო პლასტიკით, სადაც ვხვდებით როგორც საფერხულ შერეულებას, ასევე, წრიულად იატაკზე ცეკვას. საგულისხმოა ის გარემოება, რომ არსად არ ფიქსირდება საფერხულ მსვლელობა ხელმობით, ან ხელი-ხელ გადახვეული შესრულება. თუ თეთრი გიორგის მონა ქალი წარმოადგენს ქურუმს და საერთო ფერხულიდან გამოყოფილი პროტაგონისტია, ბატონების რიტუალში, წინამძღოლთან ერთად, ყველა მონაწილე ინდივიდუალურად ასრულებს საცეკვაო ქმედებას საკუთარი რეკვიზიტისა თუ აქსესუარის გამოყენებით.

„ბატონების გასტუმრების შემდეგ ბარბარობას, 4 დეკემბერს, წმინდა ბარბარეს ეკლესიაში მიდიოდნენ. ეკლესიაში მიჰყავდათ ნაავადმყოფარი ბავშვიც, თეთრ ან ფერად სამოსში გამოწყობილი“.¹⁵ ნინო მინდაძის ამ ცნობაში კარგად ჩანს, თუ როგორ დაიმკვიდრა ადგილი ქრისტიანულ რწმენაში ბატონების კულტმა, მაგრამ ისიც ნათელია, რომ ეს რიტუალი ინარჩუნებს კავშირს თავის ფესვებთან. ბატონების

13 მინდაძე, ქართველი, 2013, გვ. 226.

14 ჩიჯავაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 10.

15 მინდაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 228.

რიტუალმა საქართველოს გაქრისტიანების შემდეგაც შეინარჩუნა აქტუალობა, მან არათუ დაკარგა ფუნქცია, არამედ ადაპტირდა ახალ რელიგიურ გააზრება-

ში. რიტუალმა ბოლო დრომდე შეინარჩუნა თვითმყოფადი არსი: ის გახლავთ გადამდებ სნეულებასთან საბრძოლველი ქალთა საცეკვაო მისტერია.

ბამოყენებული ლიტერატურა:

- ანთელავა ნ., კავკასიის ხალხთა მითები და რიტუალები, თბ., 2017.
- ბარდაველიძე ვ., ქართული (სვანური) საწესო გრაფიკული ხელოვნების ნიმუშები, თბ., 1953.
- გელიაშვილი ე., ორნამენტული სიმბოლიკა ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიაში სადისერტაციო ნაშრომი, 2014.
- მინდაძე ნ., ბავშვთა ინფექციურ დაავადებებთან დაკავშირებული წეს-ჩვეულებები და რწმენა წარმოდგენები ფშავ-ხევსურეთში, საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემია, ივანე ჯავახიშვილის სახელმწიფო ისტორიის, არქეოლოგიისა და ეთნოგრაფიის ინსტიტუტი, მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის, ტ. 20, თბ., 1979.
- მინდაძე ნ., ქართველი ხალხის ტრადიციული სამედიცინო კულტურა თბ., 2013.
- მინდაძე ნ., ევროპელი მისიონერების ცნობები ქართული ტრადიციული მედიცინის შესახებ (არაქანჯელო ლამბერტი), ივანე ჯავახიშვილის ისტორიისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტის საქართველოს ეთნოლოგიის განყოფილება, მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის, ტ. 27, თბ., 2020.
- მოდებაძე ი., სამკურნალო მაგია და ვირუსული ინფექცია: წითელა ქართული ხალხური ტრადიციების ტრილში (ეთნოგრაფიულ და ფოლკლორულ მასალებზე დაყრდნობთ), XIV საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები, თბ., 2020.
- შენგელია მ., მაგიური მედიცინის უძველესი გადმონაშთები ქართულ ფოლკლორში, საქართველოს ისტორიის პალიტრა. ტ. 7, თბ., 2022.
- ჩაჩავა ავ., ქართული ფოლკლორული სანახაობების მხატვრული გაფორმების ტენდენციები, სადისერტაციო ნაშრომი, 2016.
- ჩიჯავაძე ო., ქართული მუსიკალური ფოლკლორის მცირე ენციკლოპედიური ლექსიკონი, თბ., 2009.

HEALING MYSTERIES IN GEORGIA: *BATONEBI*¹ RITUAL

Levan Aliashvili

Keywords: *Healing Mysteries, Ritual, Dance, Song*

"Batonebi Ritual" held against infectious diseases belongs to the research issues of Georgian folk choreography. The mentioned ritual is a sample of syncretic art, which points to its archaic origins. In the "Gentlemen's Ritual" we find the ancient tradition of gathering and circling, in which women's dance forms, unknown to women, are used for Georgian stage choreography.

It is known for a fact that, in archaic societies, any unexplainable phenomenon, event, including health-related issues, was ascribed by man to the will of religious entities. "Folk medicine encompassed magical and faith healing techniques alongside empiric and rational methods. In a number of cases, these religious beliefs and perceptions reflect proper observation of various diseases on the part human beings, while many ways of magical and faith healing have been identified and shown as quite effective in particular settings."²

Georgian ritual practices identify two types of "persons" ailing because of religious reasons: *damizezebuli-khatis* dacherili (basically, punished by a *khati*³ with sickness for various offenses) and *sakhadiani avadm-kopi* (patients with infectious diseases). "Besides rituals related to the cult of batonebi and *khatis mizezi* (khati disciplining)—those most widespread in Georgia—there have been various other healing and religious rites, incantations, etc."⁴

What draws our attention in these rituals is that they are classified into the group of women's dance mysteries. The social space of that time, and religious rituals among them, clearly define the role of a woman. "In the mountainous areas of East Georgia, playing the *pan-*

duri plucked instrument for those ailing fell within the exclusive purview of women. In Pshavi, plunking on the *panduri* for measles patients was a must, though singing was optional. The sounds of the instrument were believed to pacify the *batonebi*, and this had a soothing effect on the patient."⁵ The *batonebi* ritual are pivotal in our nation's cultural and religious life—among others, it puts the spotlight on women's medical activities since ancient times.

As an important part of practical worship, a religious ritual implies producing favorable outcomes, with assistance from supernatural forces, based on strictly defined sacred actions.

The intensity of the sacred mystery most likely depended on the severity of the patient's condition. The worse the patient felt, the more intense, passionate the ritual's performance would become, and so would the obedience pledged to the *batonebi* by the high priest/priestess and his/her retinue.

In the process of research, we delved into various healing rituals and practices found in different countries, including our immediate neighborhood. In her scientific research, *Healing Magic and Viral Infections*, Irine Modebadze discusses the recorded history of measles

1 Batonebi (lords or masters in the Georgian language) is an umbrella vernacular term for children's infectious diseases, such as measles, scarlet fever, chickenpox, whooping cough, and others.

2 მინდაძე, ბავშვთა ინფექციურ დაავადებებთან დაკავშირებული წეს-ჩვეულებები, 1979, ტ. 20, გვ. 122.

3 Khati: literally, an icon in the Georgian language; in a broader sense, a sacred place, shrine, niche, or holy object, dedicated to a particular saint or deity, or even a saint or deity himself/herself.

4 შენგელია, მაგიური მედიცინის უძველესი გადმონაშთები, 2022, გვ. 41.

5 ჩივაძე, ქართული მუსიკალური ფოლკლორის, 2009, გვ. 11.

and its geographical distribution. It turns out that measles was first recorded/classified in China, and, as the scientist asserts, “it spread along the route from Asia to Europe in the course of several centuries.” In the same vein, N. Antelava’s work, *The Myths and Rituals of the Caucasian Peoples*,⁶ describes the local ways of treating infectious diseases and some of the related rites and customs pretty much across the entire Caucasus. Based on the materials collected by us so far, we may assert that the origin of diseases links to religious thought in almost every ethnic group, with various types of ritual performances, songs, sacrifices, incantation, and others documented. The presence of the art of dance, however, is not as clear, if not absent altogether.

Importantly, a proper way for solving a problem must be in place. With an effective way at hand, it takes root in concrete social space on its own and, at the same time, exhibits idiosyncratic characteristics, in line with human requirements, in its development. In our case, the *batonebi* ritual, as an all-Georgian pagan ritual performance, displays provincial peculiarities. Notably, besides the sacral part of the given performance, the choreographic plasticity of the performers is underpinned by diverse musical accompaniments and myriad local, provincial dance variations. Ritual performances show clear signs of artistic thought, a synthesis of religious worldviews and creative thinking. After the inauguration of ritual performances in society, a “practical product” of sorts is accumulated for a certain creative “architectural complex” to build on it.

The *batonebi* ritual, specifically important to folk dance researchers, is an example of syncretic art born in the bosom of ancient Georgian civilization, with the art of dance used for magical and religious purposes. And this goes to show that religious and ritual performances have played a vital role in treating diseases since time immemorial. The *batonebi* ritual, and the corresponding *perkhuli* round dance, are described in detail by Georgian ethnographer and scientist Vera Bardavelidze:

“A significant characteristic aspect of the cult of *batonebi* involves rituals of designating a sacrifice and proceeding/gathering by the head of (*tavshemovleba*) or standing in a circle around (*garshemovleba*) a patient

with an infectious disease, by way of which the worshippers of the *batonebi* would make a circle around the patient and proceed around the child while carrying various offerings and sacrificial animals. Thus, only a circle would be made around those afflicted by *batonebi*, or, additionally, a set of offerings for *batonebi* would be carried. These include white coins and white goats or kids, also designated animals: cows, oxen, calves, and lambs, which were subsequently painted red and adorned with red pieces of cloth. It is known for a fact that slaughtering poultry and animals designated for deities was strictly prohibited. After the patient recovered, animals would be kept at home, and domestic fowl would be freed and allowed to fly through the defensive wall of Saint Barbara’s Church.

Proceeding around the patient was another common practice. This procession consisted of the mother of the child with an infectious disease, the high priest for *batonebi*, also known as *batonebis mamida*, meaning the aunt of *batonebi*, or *mebodishe*, i.e. one who offers apologies or atones), also the relatives and neighbors of the patient. The participants, dancing and singing, would proceed around the patient on one side. On the other, there were women—dressed variably in white or red, often with their dresses open in the chest, or bare-chested altogether, and sometimes completely naked—kneeling, on all fours, and crawling. There were also other women dressed in attires of the same color or completely in the nude, some with yokes of vines, woven twigs, or made of iron, carrying lit beeswax candles or small lanterns in the palms of their hands.”⁷

Further information about the rituals involving processions around patients is provided by N. Mindadze, who describes this ritual as found in concrete regions of Georgia:

“An ancient tradition of proceeding around the head of the patient is found in Kartli and Kakheti. The mother or grandmother of a child with measles would bare her chest and—on all fours, with her breasts touching the ground—crawl three times around the patient’s bed, saying all the while: Forgive us for our negligence, forgive! During the ritual, they address the Earth: ‘O Mother Earth, I will be your mother as long as you forgive us, only

6 მოდებაძე ი., სამკურნალო მაგია და ვირუსული ინფექცია, 2020, გვ. 819.

7 ბარდაველიძე, ქართული (სვანური) საწესო გრაფიკული ხელოვნების ნიმუშები, 1953, გვ. 129-130.

make my child well.’ In this ritual, the mother is symbolically brought to the altar of the Earth deity instead of her child.”⁸

Clearly, the attitudes of religious entities account for human ailments here. Human beings blame themselves only hypothetically, for negligence in performing religious duties or breaking divine laws.

Dramaturgical analysis of the *batonebi* ritual, its exposition part shows preparations undertaken in the household. It is imperative to pick cattle or poultry to be offered to the *batonebi*, also to prepare a gift basket for them, and create a proper atmosphere in the patient’s quarters by using the right colors to adorn it and then decorate it.

After the preparation part is over, the participants, holding different offerings—one of them likely to have an animal on a leash or a bird in hand—take position around the patient, marking in this way the beginning of the rituals of gathering around the head of (*tavshemovleba*) or in a circle around (*garshemovleba*) the patient. The *tavshemovleba* tradition was quite widespread in various corners of Georgia. After participation in this ritual, cattle were considered designated to be sacrificed to one or another *salotsavi*. Various types of sacrifice, such as oxen, cows, sheep, roosters, etc., have been identified.” Making three circles around the house of worship as part of a sacred performance is not a rare sight. In this case, however, the performance takes place around an ailing child, and this, of course, makes this act somewhat symbolic.

According to E. Gelashvili, the participants’ alignment in a circle around a patient stands for protecting the person inside the circle. “Thus, the circular procession and the performance of round dances as part of the *batonebi* ritual, also the practice of tying oval amulets around the neck in times of illness, are indicative of the protective function applied to the person inside the circle, and of astral symbols.”⁹

Similar to other pagan religious mysteries, the *batonebi* ritual also requires its participants to experience

religious ecstasy. The somewhat out-of-bounds behavior found in ancient religious mysteries is indicative of unstable psycho-emotional state. This serves the purpose of proving one’s commitment, obedience, and service to religious entities. Next only to the initial mind frame, i.e. proper outlook, dance was the main way to reach this ecstatic state—as clearly evidenced by the bondswoman of Tetri Giorgi (White George).¹⁰ Those in said psycho-emotional state of mind would find it easy to bare their breasts and perform in what seems on the surface to be an “embarrassing” pose, because the “greatness” of the cause eclipses human modesty.

Besides graphic symbolism, no less important is to identify symbols conveyed through colors in the *batonebi* ritual. “Dancers, singers, instrumentalists, and other participants of the ritual wore attires of bright, vibrant colors (red/white).”¹¹ In terms of color symbolism, interesting information is found in Avtandil Chachava’s thesis: “The color white symbolizes integrity, blamelessness, immaculacy, piety, virginal chastity, divine purity among most peoples of the world.”¹² Thus, we may assert that the color white is seen as one superior to the universe, seemingly fit only for the abode of divine beings.

Equally noteworthy is the use of the color red in the ritual for painting the sacrifices above and decorating the interior or the costumes of the participants. On one hand, this may be ascribed to the red rash on the body of a measles patient. On the other, it may stem from the religious views found in ancient human beliefs and perceptions. “Red dye (ochre) was used for the surviving Ice Age cave paintings depicting hunting scenes. Early man sprinkled drops of the color of blood (red) on everything designated to be ‘enlivened,’ ‘brought to life.’ It is also known that Neanderthals applied ochre powder on the faces of their departed. To conclude, blood—or the color red as its substitute—was identified in the minds of prehistoric human beings with the soul.”¹³ We have reason to believe that the color red, as used in the *batonebi* ritual, is associated with blood and early pagan sacrifices. Because every offering is initially white, and is dyed only

8 მინდაძე, ევროპელი მისიონერების ცნობები, 2020, გვ. 99.

9 გელიაშვილი, ორნამენტული სიმბოლიკა, 2014, გვ. 64.

10 One of the local names of Christian Saint George in Georgia.

11 ჩიჯავაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 28.

12 ჩაჩავა, ქართული ფოლკლორული სანახაობების, გვ. 111.

13 ჩაჩავა, დასახ. ნაშრომი, გვ. 121.

later, the color red in this case is a priori associated with the blood of the sacrifice. Notably, dying eggs in Christianity is a symbol of the Blood of Christ.

As mentioned earlier, the intensity of the ritual depended on the severity of the patient's condition. Vera Bardavelidze's account clearly describes the dance performance and its sequence. Interestingly, the dance starts with signing and chanting performed by bare-chested or naked women. Then action is taken over by movements on all fours, kneeling, or crawling. We believe that the baring of breasts or stripping naked became necessary only if the procession with singing and dancing proved ineffective, so movements on all fours, kneeling, or crawling were put to use only if it became necessary. We believe that this expanded form of ritual would only be natural in extreme cases.

Besides general organization, there was a kind of dance-related "order" underpinned by its musical accompaniment. Dances were likely to employ simple moves. Hand gestures were intentional, and moves from everyday life were in sync with the overall dynamic, because the ritual is a strictly defined cycle of moves, not a mix of chaotic maneuvers. In contrast to the other participants, one character from the *batonebi* ritual is designated as High Priest of *Batonebi*, the same as *Batonebis Mamida* (Aunt of Batonebi) or *Mebodishe* (Apologist), and may fairly and reasonably be considered the ritual's leader, especially since *perkhuli* round dances with leading parts are not alien to Georgian choreography. Interesting insight into this topic is provided by N. Mindadze: "The procession around the patient involved dances performed by the child's mother, grandmother, aunt, or a mebodishe invited just for this purpose. Sometimes the dancers would strip naked to entertain the child and make him/her laugh. And this meant that the angels too would be entertained, subsequently having a change of heart, so the child would be cured. Positive changes of mood and emotions might have had a healing impact on patients to lead them out of crisis."¹⁴ The *Mebodishe*, as a special guest of the ritual, is a very important character. Clearly, these must have been persons with special skills, spe-

cialists of sorts who could solve particular issues arising in the community based on accepted beliefs and perceptions. In this case too, the invited *Mebodishe* is in a way a high priest/priestess or someone with experience tackling such issues, a person hailed by the public as a *kadagi*, *meene*, or *mesultane*.¹⁵ We believe that it was the *Mebodishe* who defined the ritual's order, particular moves, and whether or not the participants would strip naked and proceed on all fours or kneeling.

Undoubtedly, dancing naked calls for a special kind of dance plasticity. Needless to say, there is a difference between proceeding kneeling and on all fours, the former meaning a position in which the body is supported by a knee or the knees, and the latter standing for a position with one's knees, feet, and hands on the ground. As for crawling, it is perceived as moving forward on one's hands and knees, dragging the body close to the ground. We believe that this ritual was performed away from the public eye, especially the male population. Although there are no records of participants losing conscience, they are clearly in a state of ecstasy. The fact of women stripping bare and coming in contact with the ground stems from the mysteries related to ancient fertility cult. As for dancing with lit lanterns in the palms of the hands, it is perceived as the ritual's circumambulation part.

Gripping information about the *batonebi* ritual's dances and their peculiarities is provided by Otar Chijavadze: "Generally, this chant is performed slowly, sometimes to instrumental accompaniment (*panduri* or *chonguri* plucked instrument, *chianuri* bowed instrument). As for dances, line and circle *perkhuli* round dances were performed, also the *Kartuli* (Georgian) dance, *tamashi* moves including dogtrotting, jumping, squatting. Some participants danced and sang dressed in ragged clothing or completely naked."¹⁶ The circle round dances mentioned here are by definition considered *garshemovleba* or *tavshemovleba* processions around or by the head of the patient, respectively. As for the *Kartuli* dance, we believe that this comparison makes it akin to the dance of a bondswoman. On the other hand, this approach may derive from the simplicity of authentic art. It is less like-

¹⁴ მინდაძე, ქართველი ხალხის ტრადიციული, 2013, გვ. 226.

¹⁵ All three terms refer to one who practices *kadagoba*: literally, preaching in the Georgian language, though in this case the term refers to necromancy, summoning and communicating with the spirits of the departed. Thus, these terms may be translated as mediums.

¹⁶ ჩიჯავაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 10.

ly that the *Kartuli* dance mentioned by O. Chijavadze is the *Kartuli* (Georgian) Dance in its modern sense, i.e. as staged today. Overall, the dance forms, particular dances, and performance characteristics from Chijavadze's description perfectly match the definitions of dance moves found in Georgian choreographic terminology, and it is safe to assert that the centuries-old history and culture of the Georgian nation underpins the richness of the art of dance in our country.

The *batonebi* ritual, given its specifics, is one of the finest examples of dance mysteries performed by women. It boasts multilayered choreographic plasticity incorporating both *perkhuli* round dance performance and circle dances on the floor. Notably, no handhold round dance is mentioned. If the bondswoman of Tetri Giorgi (White George) is a high priestess, a protagonist out-

side the context of the overall *perkhuli* round dance, in the *batonebi* ritual every participant, together with the leader, performs individual dance moves using specific attributes or accessories.

“After having seen off the *batonebi*, a journey to Saint Barbara's Church was undertaken on her feast day, December 4. Recovered children, dressed in white or red, were also taken to church.” This report by N. Mindadze clearly shows how the *batonebi* ritual has taken root in Christianity, though it is also obvious that the rite maintains ties to its roots. The *batonebi* ritual remained relevant even after Georgia's acceptance of Christianity, not only keeping its function, but also adapting to the new way of religious thinking. The ritual has maintained its unique meaning in its fullness, being a female dance mystery designed to fight infectious diseases.

REFERENCES:

- ანთელავა ნ., კავკასიის ხალხთა მითები და რიტუალები, თბ., 2017.
- ბარდაველიძე ვ., ქართული (სვანური) საწესო გრაფიკული ხელოვნების ნიმუშები, თბ., 1953.
- გელიაშვილი ე., ორნამენტული სიმბოლიკა ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიაში სადისერტაციო ნაშრომი, 2014.
- მინდაძე ნ., ბავშვთა ინფექციურ დაავადებებთან დაკავშირებული წეს-ჩვეულებები და რწმენა წარმოდგენები ფშავ-ხევსურეთში, საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემია, ივანე ჯავახიშვილის სახელმწიფო ისტორიის, არქეოლოგიისა და ეთნოგრაფიის ინსტიტუტი, მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის, ტ. 20, თბ., 1979.
- მინდაძე ნ., ქართველი ხალხის ტრადიციული სამედიცინო კულტურა თბ., 2013.
- მინდაძე ნ., ევროპელი მისიონერების ცნობები ქართული ტრადიციული მედიცინის შესახებ (არაქანჯელო ლამბერტი), ივანე ჯავახიშვილის ისტორიისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტის საქართველოს ეთნოლოგიის განყოფილება, მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის, ტ. 27, თბ., 2020.
- მოდებაძე ი., სამკურნალო მაგია და ვირუსული ინფექცია: წითელა ქართული ხალხური ტრადიციების ტრილში (ეთნოგრაფიულ და ფოლკლორულ მასალებზე დაყრდნობით), XIV საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები, თბ., 2020.
- შენგელია მ., მაგიური მედიცინის უძველესი გადმონაშთები ქართულ ფოლკლორში, საქართველოს ისტორიის პალიტრა. ტ. 7, თბ., 2022.
- ჩაჩავა ავ., ქართული ფოლკლორული სანახაობების მხატვრული გაფორმების ტენდენციები, სადისერტაციო ნაშრომი, 2016.
- ჩიჯავაძე ო., ქართული მუსიკალური ფოლკორის მცირე ენციკლოპედიური ლექსიკონი, თბ., 2009.

მუჰაჯირი ლაზების, კლარჯებისა და აფხაზების მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ფოლკლორი 2023 წლის ექსპედიციის მასალების მიხედვით (სოციოკულტურული სივრცე და ხალხური შემოქმედება)

გიორგი კრავიშვილი, ხათუნა დამიძე

საკვანძო სიტყვები: მრავალმიანობა, საკრავები, ცეკვა, ფერხული, ქორეოგრაფია, ფოლკლორი, მრავალმიანობა, ხორონი/ჰორონი, მუჰაჯირი, აფხაზური, კლარჯული, ლაზური, საცეკვაო დიალექტი

ექსპედიციის მიზანი იყო ჰენდეკში, გუმუშოვასში, აქიაზში, საფანჯაში, დუზჯესა და აქჩაკოჯაში ისტორიული კლარჯეთიდან, ლაზეთიდან და აფხაზეთიდან 110-160 წლის წინ მუჰაჯირად ქცეულთა მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ნიმუშების ფიქსირება და შედარება ისტორიულ კლარჯეთში, აფხაზეთსა და ლაზეთში გავრცელებულ ნიმუშებთან, როგორც მიგრირებულთა სოციოკულტურული სივრცე, როგორც ტრანსფორმირდა ფოლკლორული ნიმუშები, რა ფაქტორებმა განაპირობა და განსაზღვრა მათი სახეცვლა/გაქრობა და რა ადგილი უჭირავს ამ პროცესში სოციალურ სივრცეს. ძალზე რთულია მუჰაჯირთა ხალხური შემოქმედების შემოფარგვლა და განსაზღვრა, რადგან მათ მიგრაციის ხანგრძლივ პროცესში რამდენიმე ადგილმდებარეობა გამოიცვალეს, სანამ თურქეთის სიღრმეში აღმოჩნდებოდნენ და ერთმანეთის მეზობლად დასახლდებოდნენ.

საექსპედიციო კვლევა განხორციელდა „შოთა რუსთაველის საქართველოს ეროვნული სამეცნიერო ფონდის“ მხარდაჭერით (FR-21-11362), 2023 წლის 28 ივლისიდან 29 აგვისტოს ჩათვლით.

ექსპედიციის პროცესში ინფორმაციის წყაროს ძირითადად ხანშესული და მოხუცი ეთნოგორები წარმოადგენდნენ, თუმცა, 50 წლის მამაკაცებსა და ქალებს ჯერ კიდევ ახსოვდათ თავიანთი ფოლკლორული შემოქმედება, განსხვავებით ახალგაზრდებისაგან, რომელთა შესახებ მშობლები ამბობენ, რომ თურქებთან ასიმილაციის პროცესი აქტიურია და მათ წინაპართა არც ენა იციან და არც ძველი ფოლკლორული შემოქმედება.¹

საგანგებოდ აღსანიშნავია, რომ ძველი სიმღერები და ცეკვები ყველა ეთნიკურ ჯგუფში როგორც ძველად სრულდებოდა, ზუსტად იგივეა დღესდღეობითაც, მათ, საქართველოს ქართული სიმღერისა და ცეკვებისაგან განსხვავებით, გასცენურებისა და სა-

ხეცვლის პროცესი არ გაუვლიათ. ამდენად, ქორწილებში შესრულებული „ხორონები/ჰორონები“ ფოლკლორული ნიმუშის ავთენტურ ვარიანტებად შეგვიძლია მივიჩნიოთ.

აფხაზ მუჰაჯირთა

მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ფოლკლორი

ექსპედიციის ფარგლებში ვეწვიეთ ჰენდეკის, აქიაზის, გუმუშოვას და დუზჯეს აფხაზურ სოფლებს. აფხაზების ნაწილი გულისხმიერებით გვეკიდებოდა, მაგრამ ძალიან ცოტა სიმღერა ახსოვდათ. ამიტომ, აფხაზურ ფოლკლორზე მსჯელობისას მუსიკალურ ნაწილში იძულებული ვართ, ჩვენ მიერ ჩაწერილ მასალასთან ერთად, დავეყრდნოთ ინტერნეტში გან-

¹ ექსპედიციაში ჩვენთან ერთად ასევე გახლდათ თამაზ კრავიშვილი, პროექტის კოორდინატორი - რომელიც კამერით და ფოტოაპარატით აფიქსირებდა სიმღერებსა და ცეკვებს და წევდა მის ტექნიკურ მომსახურებას.

თავსებულ ნიმუშებს. გადაჭრით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ თურქეთის აფხაზების მუსიკალურ ფოლკლორში, საქართველოს აფხაზურისგან განსხვავებით, არ შეიმჩნევა ქართული შრეები, სამაგიეროდ, მათი სიმღერა (მათ შორის ვოკალური და ინსტრუმენტული მრავალხმიანობა) ძალიან ჰგავს ჩერქეზულს. არც ეს უნდა იყოს გასაკვირი, რადგან დღევანდელ აფხაზებსა და ჩერქეზებს მჭიდრო ურთიერთობა აქვთ, მით უმეტეს, რომ თურქეთში, აფხაზურთან ერთად, არაერთი ჩერქეზული სოფელი არსებობს. ამიტომაც აფხაზების მუსიკალურ ფოლკლორს თავისუფლად შეგვიძლია აფხაზურ-ჩერქეზული ვუწოდოთ.

რაც შეეხება საკრავიერ მუსიკას: თუკი საქართველოს აფხაზებში ძირითადი საკრავი ხემიანი ორსიმინი აფხარცა და ჩასაბერი აჭარპანი იყო, თურქეთის აფხაზების ინსტრუმენტულ მუსიკას დღემდე მხოლოდ აკორდეონი და ხის ჯახებით (თაჭთა) ძელზე დაკვრა შეადგენს.

იმასთან შედარებით, თუ რაოდენ მდიდარი აფხაზური ქორეოგრაფიული ფოლკლორი გაგვაჩინია აფხაზეთში, მუჰაჯირებთან თვალშისაცემი სიმწირე შეინიშნება. აფხაზი მუჰაჯირების გადმოცემით, მათ რაც ჰქონდათ, ყველაფერი შეინარჩუნეს. თუმცა, იმ საცეკვაო ნიმუშების ჩამოთვლისას – „აბასტა“, „შარათინი“, „აიბარკრა შარათინი“, „ლაღზინი“ და ასე შემდეგ. მხოლოდ ფერხული „ოუ, რაშა“ აღმოჩნდა მათთვის ნაცნობი და შემონახული. აფხაზები, რომლებიც თვალყურს ადევნებენ საქართველოს აფხაზურ ფოლკლორს, ამბობენ, რომ მათი და საქართველოს აფხაზების შემოქმედება ერთმანეთს არ ჰგავს. მიუხედავად იმისა, რომ აფხაზები დიდი ხნის განმავლობაში ინარჩუნებდნენ ეთნოგემიას, რაც მათი ავტოქთონური სივრციდან შერჩენილი კულტურის სიმყარის გარანტია უნდა ყოფილიყო, უდიდესი ნაწილი მაინც დაკარგეს. მუჰაჯირული შემოქმედებიდან კი გამოიკვეთა: 1. ქალთა და მამაკაცთა ფერხული „ოუ, რაშა“; 2. ქალ-ვაჟის წყვილად საცეკვი „აფსუა ქოშარა“; 3. „ნარინა“ რამდენიმე ვარიანტით – ორი საფერხულო და ორი დუეტური. აქვე უნდა ითქვას, რომ აფხაზური საცეკვაო შემოქმედების შესახებ ქართველებმაც მნიშვნელოვანი ინფორმაცია მოგვაწოდეს, რადგან ისინიც ასრულებდნენ აფხაზურ ცეკვებს ან ესწრებოდნენ მათ საზეიმო თავყრილობებს.

კლარჯ მუჰაჯირთა

მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ფოლკლორი

ისეთ ეკლექტურ სივრცეში, როგორშიც საქართველოდან გადასახლებულები მოექცნენ, ხალხური შემოქმედების ურთიერთგავლენის გარეშე კულტურული პროცესები ვერ განვითარდებოდა, მათ ერთმანეთი შეავსეს. მოპოვებულ ქორეოგრაფიულ ნიმუშებზე დაყრდნობით, შეიძლება ითქვას, რომ კლარჯების შემოქმედება მეტად რიცხვმრავალ და ფერადოვან პალიტრას გამოსახავს. საცეკვაო ტერმინებიდან კლარჯებში „ფერხული“ და „ფერხულობა“ იყო მიღებული – „წყვილად ქალები, კაცები ან ქალი და მამაკაცი არ ცეკვავდა, მხოლოდ ფერხულები გვექონდა“.

ძველად ფერხულები მხოლოდ ვოკალური აკომპანემენტით სრულდებოდა. თუ მელოდიური ვოკალური აკომპანემენტი ახლდა ფერხულს, ამგვარი ნიმუშები წყნარი, მშვიდი შესრულებით ხასიათდებოდა. დინამიკურ, ქმედით ფერხულებს კი ჰყავდა ორი მთავარი „პერსონაჟი“ – „ჩამომთვლელი“ და „ყუმანდაჯი“. „ჩამომთვლელი“ საფერხულო ტექსტს რეჩიტატივით ამბობდა, ფერხული კი გლოსოლალიით – „ო, ჰოი“-ს ან „ვაი, ჰაი, ჰაი“-ს პასუხობდა. თავად ფერხული კი, „ყუმანდაჯის“ შეძახილით იმართებოდა, რადგან ინსტრუმენტის გარეშე რიტმის დაცვა და მოძრაობის სინქრონულობის მიღწევა შეუძლებელი იქნებოდა, ამიტომ რიტმული შეძახილი აყალიბებდა ცეკვის მეტრო-რიტმულ სტრუქტურას.

ყველა ფერხულს ადრე ქართული ტექსტი ჰქონდა. თუ ტექსტი თურქულით შეიცვლებოდა, გლოსოლალიები უცვლელი რჩებოდა. მუსიკალური და საცეკვაო შემოქმედების დეფინიციის ასპექტში გამოისახა ენობრივი ფაქტორი, როგორც უმძლავრესი ელემენტი ფოლკლორული ნიმუშის კუთვნილების განსაზღვრისა და შემონახვის თვალსაზრისით. ტექსტში განსაკუთრებული როლი შეასრულა გლოსოლალიებმა, რადგან იმ შემთხვევაშიც კი, როდესაც ქართულ, ლაზურ თუ აფხაზურ ტექსტს თურქული ჩაენაცვლა, გლოსოლალია თარგმანს არ დაექვემდებარა და უცვლელი დარჩა. სწორედ მათი დამსახურებით ჩვენთვისაც მარტივად ამოსაცნობი გახდა საფერხულო ნიმუშის კუთვნილება, „ვაი, ჰაი, ჰაი“, „ო, ჰოი“, „ნანაიდა“, „ნარიდანა რიდანა“, „ნანი და ნანი“ – ქართული ტექსტებისათვისაა დამახასიათებელი.

ლი, „ნარინა“, „ოუ, რაშა“ - აფხაზურისათვის. ლაზური ტექსტები კი ქართულ გლოსოლალიებს შეიცავს.

იგივე უნდა ითქვას მუსიკალურ მხარეზეც. ხშირად ერთსა და იმავე მელოდიაზე სრულდებოდა ქართული, ლაზური და თურქულენოვანი ტექსტებიც. თუმცა, მიუხედავად ამისა, ამ ნიმუშების მელოდია თუ მრავალხმიანობის ტიპი იყო ყოველთვის ერთნაირი და მეტ-ნაკლებად ერთნაირი ქართულ მუსიკალურ ფუძე ენასთან მიმართებით.

ფერხულთა უმეტესობა მარჯვნივ, საათის ისრის საწინააღმდეგო მიმართულებით მოძრაობდა, ზოგი ფერხული კი მარცხნივ მბრუნავიც ვნახეთ. ფერხულებს - „ო, ჰოი“-სა და „ვაი, ჰაი, ჰაი“-ს ახასიათებს როგორც მარჯვნივ, ისე მარცხნივ მსვლელობა თავად ფერხულის მოძრაობისას.

ძირითადად, ფერხული წრებზე დგება და იწყებს მოძრაობას. აქ წრიული ფერხულებია, სწორხაზოვანი ან რკალური სტრუქტურის ფერხულები არ ჩანს. ცეკვავდნენ „ასკერობიდან“ - ჯარიდან დაბრუნების დროს, ქორწილში, ბაირამებზე - ყურბან ბაირამზე, რემეზან ბაირამზე, ხიდირელების (შელნიგობა) დროს. „ყველამ იცოდა, ყველა იფერხულებდა, ძველად სხვებიც გავრეოდნენ, თურქებიც. აბაზებმა ჩვენი ფერხულობა არ იციან“ - გვითხრა ეთნოფორმა.

ადრე ქალები და კაცები ერთად იფერხულებდნენ, „ერთმანეთში გარეულები იყვნენ“, რაც სირცხვილად არ ითვლებოდა. პარასკევს დაიწყებდნენ და სამი დღის განმავლობაში ქორწილებში ცეკვავდნენ, ზოგჯერ მოწვეული ჰემშინები (გამუსულმანებული სომხები) თულუმს (ჭიბონს) უკრავდნენ. მოგვიანებით ერთად აღარ ფერხულობდნენ, მხოლოდ მაშინ, თუ ერთმანეთს ახლოს იცნობდნენ.

წმინდა ქართული საცეკვაო ფოლკლორული ნიმუშებიდან კლარჯულ ნაწილში გამოიკვეთა: „ჯილველო“, „ჟუჟუნელა“, „ნარიდანა რიდანა“, „გელინი“, „ო, ჰოი“, „ვაი, ჰაი ჰაი“, „ლორის კუკული² იავნანი“.

კლარჯული სიმღერებისთვის დამახასიათებელია ერთ და ორხმიანობა, მხოლოდ კლარჯული ორხმიანობა განსხვავდება ზოგადქართული ორხმიანი სიმ-

ღერებისგან პარალელური სეკუნდების სიტარბით. ორხმიანი კლარჯული სეკუნდური სიმღერები მართლაც ჰგავს რა მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყანაში, უმეტესად კი ბალკანეთში, ლიტვასა და ლატვიაში გავრცელებულ ორხმიან სიმღერებს,³ კლარჯულ სიმღერას მაინც ქართული სიმღერის გაერთხმინების გზაზე დამდგარ ნიმუშებად ვთვლით.⁴

ლამ მუჰაჯირთა

მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ფოლკლორი

პონტოს რეგიონი, რომლის, ფაქტობრივად, ნახევარი ლაზეთს (თურქულად „ლაზისტანი“) ეჭირა და ძველი ბიზანტიის ბერძნულ ეთნოსთან ერთად ავტოქთონურ მოსახლეობას წარმოადგენდა, წმინდა ლაზურის გარდა, ქმნიდა „ყარადენიზულ“ ანუ „შავიზღვისპირულ“ ფოლკლორულ შემოქმედებას. მოგვიანებით შავი ზღვის სამხრეთი სანაპირო ეთნიკურად მეტად ეკლექტურ რეგიონად ჩამოყალიბდა ბერძნების, ქართველების (ლაზების), შემდგომ თურქების, სომხების, ჰემშინების (გამუსულმანებული სომხების), ქურთებისა და სხვა შედარებით მცირე ეთნიკური ჯგუფების შემადგენლობით.

როგორც ექსპედიციამ აჩვენა, ისტორიულ ლაზეთში გავრცელებული ნიმუშების ნაწილი დავიწყებულია. მაგალითად, ქორწილის სუფრაზე სურსათ-სანოვავის მოსათხოვი სიმღერა „თირამოლა“/ „ჰეიამოლა“ მუჰაჯირ ლაზებში არ არის გავრცელებული. სიმღერა „ვაჰაჰაი“ კი, რომელიც იციან როგორც ბორჩხა-ხოფა-არქაბის ხეობებში (ისტორიული ლაზეთი), ისე საფანჯას და აქჩაკოჯას მუჰაჯირ ლაზებში, დუზჯეში აჭარელთა და აფხაზთა მუსიკალური ფოლკლორის ნაწილად თვლიან. დუზჯეს გარშემო აჭარული და აფხაზური სოფლები ლაზურ სოფლებთან ახლოს არის და ამ ხალხს ერთმანეთთან მჭიდრო ურთიერთობა აქვს. მუჰაჯირ ლაზებში ასევე დაკარგულია გუდასა (ჭიბონი) და ქამანჩაზე დაკვრის ტრადიცია - მხოლოდ საფანჯელ ლაზებს ახსოვთ უფროსი თაობის მექამანჩეები, რომლებიც ამ საკრავს იყენებდნენ როგორც ცეკვის, ისე სიმღერის

2 ჩოხარაძე, ფაღავა, ფარტენაძე, მარადიდი, 2020, გვ. 933. კუკული - კვირტი, ზემოთ წარმოდგენილ ტექსტში ტერმინს „შვილის“ მნიშვნელობა აქვს: „ლორის კუკული“ - ლორის შვილი.

3 კრავიშვილი, შესწავლის, 2020, გვ. 141-142.

4 იქვე, გვ. 136-142.

თანხლებად. სამწუხაროდ, ლაზურის მცოდნე დამკვერელები უკვე გარდაცვლილები არიან და არც მათი ჩანაწერებია ნაპოვნი. დღევანდელმა მექამანჩეებმა კი არც ენა და არც ძველი ლაზური სიმღერა იციან და საკრავზე ტრაპიზონ-გირესუნის სიმღერებს ასრულებენ. სამაგიეროდ, შემოგვრჩა საკრავების გარეშე შესასრულებელი ლაზური სიმღერები. ასეთ ნიმუშებში ყველა ის მუსიკალური კომპონენტი დაცული (მელოდია, ფარული მრავალხმიანობა და ასე შემდეგ), რომელიც დამახასიათებელია ისტორიული ლაზეთის მკვიდრთა სიმღერებისთვის. სამწუხაროა, რომ უძველესი მრავალხმიანი სასიმღერო კულტურა, თუნდაც ნარჩენების სახით, მუჭაჯირებმაც ვერ შემოინახეს.

ჩვენ მიერ კლარჯებისა და აფხაზებისაგან მოპოვებული საექსპედიციო მასალისაგან განსხვავებით, რომელშიც ფოლკლორული ნიმუშებისა და ზოგადად ხალხური შემოქმედების განსაზღვრა სირთულეს არ წარმოადგენდა, ლაზური ნაწილი საკმაოდ რთული აღმოჩნდა. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ საქართველოს ლაზეთში დაცული ხალხური ქორეოგრაფიული შემოქმედების ნიმუშები თურქეთში მცხოვრებს ლაზებს არ ეცნოთ. თუმცა, ლაზურ საცეკვაო შემოქმედებაში დაფიქსირდა ის კომპოზიციებიც, რასაც ქართველები (კლარჯები) ქართულ ენაზე წარმოადგენ-

დნენ, იმ განსხვავებით, რომ ლაზები მათ ლაზურად ასრულებდნენ, მაგალითად: „ჯილველო“, „გელინი“, „ვაჰაჰაი“, „ჩუქუ, ჩუქუ ვაჰაჰი“, „ოი და ნანი, ოი და ნანი“ როგორც მუსიკალურად, ასევე ქორეოგრაფიული სტრუქტურის თვალსაზრისით ანალოგიურია. ლაზები ცეკვას ხორონ/ჰორონს უწოდებენ და გავრცელებულია, როგორც მრგვალი, ასევე ნახევარწრიული ფერხულები.

ლაზთა „შავიზღვისპირული“ შემოქმედებიდან კი სრულდება: „კასაბ⁵ ოინი“, „დიკ ოინი“, „სალმა ბასმა“,⁶ „უჩ აიაქი“ (სამი ფეხი), ართვინული, რიზესა და ხოფის ხორონები.

ამგვარად, უნდა ითქვას, რომ მუჭაჯირულმა ფოლკლორულმა შემოქმედებამ საკმაოდ ფართო დიაპაზონი და საინტერესო ასპექტები გამოკვეთა. მიუხედავად განსხვავებულ სოციალურ სივრცეში გადანაცვლებისა და ეკლექტური ეთნოკულტურული გავლენებისა, წარმოდგენილი მუსიკალური და საცეკვაო შემოქმედება, ფოლკლორული ტრადიციები ქართული ხალხური ქორეოგრაფიული კულტურული მემკვიდრეობის უცილობელი ნაწილია, რომელიც ჩვენმა თურქმა თანამემამულეებმა შემოინახეს. ყოველივე ჩვენ მიერ აღმოჩენილ/დაფიქსირებული გაამდიდრებს და მეტად მრავალფეროვანს გახდის ქართულ დიალექტურ საცეკვაო შემოქმედებას.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- კოკელაძე გ., ჭანური სიმღერები - ექსპერიმენტული ფონეტიკის ლაბორატორიიდან - სანოტო რვეული, საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის არქივი #1370, 1936.
- კრავეიშვილი გ., საქართველოს მოწყვეტილი კუთხეების და XVII-XIX საუკუნეებში გადასახლებულ ქართველთა ხალხური მუსიკის შესწავლის პრობლემები, თბ., 2020.
- ორბელიანი ს-ს., სიტყვის კონა ქართული, რომელ არს ლექსიკონი, რედაქტორი იორდანიშვილი ს., თბ., 1949.
- ფალავა მ., ცინცაძე მ., ბარამიძე მ., კლარჯეთი, ბათ., 2016.
- ჩოხარაძე მ., ფალავა მ., ფარტენაძე ნ., მარადიდი, ბათ., 2020.

5 ფალავა, ცინცაძე, ბარამიძე, კლარჯეთი, 2016, გვ. 172. „Kasaba“ (ქასაბა), - „დაბის“ ბადალი სიტყვა თურქულში (ასეც გვითხრა ერთმა ეთნოფორმა, „კასაბ ოინს“ ქალაქში ცეკვავენო).

6 „ბასტი, როკავი არს ფერხის ცემითა“ - ორბელიანი, სიტყვის, 1949, გვ. 46.

FOLK MUSIC AND CHOREOGRAPHY OF THE MUHAJIR LAZES, KLARJETIANS AND ABKHAZIANS BASED ON 2023 EXPEDITION MATERIALS

(Sociocultural Space and Folk Art)

Giorgi Kraveishvili, Khatuna Damchidze

Keywords: *polyphony, instruments, dance, round dance, choreography, folklore, instrument, polyphony, khoron/horon, muhajir, Abkhazian, Klarjetian, Laz, dance dialect*

Our expedition aimed at recording musical and choreographic examples performed by those who became muhajirs from historical Klarjeti, Lazeti and Abkhazia in Hendek, Gümüşova, Akyazi, Sapanca, Duzce and Akcakoca 110-160 years ago, also to juxtapose them with examples found in historical Klarjeti, Abkhazia and Lazeti, to portray the sociocultural environment of migrants, the ways folklore examples have transformed, factors causing and determining their change/disappearance and the role of social spaces is in this process.

It is very difficult to outline the border and define the folk art of the Muhajirs, since in a long process of migration they changed several places before ending up in the territory of Turkey and settling next to each other.

During the expedition, the source of information was mainly elderly ethnic representatives, although 50 year-old men and women still remembered their folk art, unlike young people, about whom their parents say that the process of assimilation with the Turks is active, and they do not know either their ancestors' language or ancient folk art.

Notably, today all ethnic groups perform old songs and dances exactly as they did in the past, unlike Georgian songs and dances of Georgia, they did not go through the process of adjusting to the stage and modification. Thus, the examples of Khoron/Horon performed at weddings can be considered authentic variants.

Folk Music and choreography of Abkhazian muhajirs

As part of the expedition, we visited Abkhazian villages in Hendek, Akyazi, Gümüşova, and Duzce municipalities. Some Abkhazians treated us kindly, but they remembered very few songs. Thus, when discussing

Abkhazian folklore, in the musical part, along with the material recorded by us, we have to rely on the examples on the Internet. We can decidedly say that there are no Georgian layers in the folk music of the Abkhazians of Turkey, unlike the Abkhazians of Georgia, but their song (including vocal and instrumental polyphony) is very similar to Circassian. This should not come as a surprise either, since today's Abkhazians and Circassians have close connections, all the more that along with the Abkhazian, there are also many Circassian villages in Turkey. Thus, we can easily refer to Abkhazian folk music as Abkhazian-Circassian.

As for the instrumental music, if for the Abkhazians of Georgia main instruments were bowed two-string *aphartsa* and wind-blown *acharpan*, instrumental music of the Abkhazians of Turkey still includes only the accordion and playing on a log with wooden sticks (*tah-ta*).

Compared to the rich Abkhazian folk choreography in Abkhazia, its scantiness among the Muhajirs is striking. According to the Abkhazian muhajirs, they have

preserved everything they had. However, when listing the dance examples Abasta, Sharatin, Aibakra Sharatin, Lalzin etc., only the round dance Ou, Rasha turned out to be familiar for them and preserved.

Abkhazians keeping an eye on Georgia's Abkhazian folklore say that their creativity and the creativity of the Abkhazians in Georgia are not similar. Even though they maintain ethnic homogeneity for a long time, supposedly the key to the steadiness of the culture preserved in their autochthonous space, they still lost most of it. Of the muhajirs' creativity the following were distinguished: 1. Female-male round dance Ou, Rasha, 2. *Apsua Koshara* performed by a male-female couple, 3. Narina with two round-dance and two duet variants. Georgians also provided us with important information on Abkhazian dance creativity, since they also performed Abkhazian dances or attended their ceremonial gatherings.

Folk Music and choreography of the Klarjetian muhajirs

In the eclectic space in which refugees from Georgia found themselves, cultural processes could not develop without mutual influence of folk art—they complemented each other. Basing on the obtained choreographic examples, it can be said that the creativity of the Klarjetians reveals a very diverse and colorful palette. The dance terms perkhuli and perkhuloba are common among the Klarjetians: "Women and men, never danced in pairs, we only had round dances."

In the past, round dances were performed only to vocal accompaniment. A round dance with vocal accompaniment was characterized by quiet, calm performance. Dynamic round dances had two main characters: chamomtvleli and qumandaji. Chamomtvleli recited recitative round-dance lyrics, and the round dance responded with glossolalia Oh, hoy or *Vai, hai, hai*. Round dance itself was conducted by the exclamations of qumandaji, as it would be impossible to maintain the rhythm and achieve synchrony of movement without an instrument. Therefore, rhythmic exclamations formed meter-rhythmic structure of a dance.

All round dances had Georgian texts in the past. Even when replaced with Turkish verses, the glossolalia remained unchanged. In the definition aspect of music and dance art, the linguistic factor turned out to be the most powerful element for preserving a folk example and defining its belonging. Glossolalia played a special role in the text, since even when Georgian, Laz or Abkhazian text was replaced with Turkish, the glossolalia were not subjected to translation and remained unchanged. Thanks to them we could easily recognize the roots of the round-dance example: *Vai, hai, hai*, *Oh, hoi, Nanaida, Naridana Ridana, Nani da Nani* characteristic of Georgian texts, and *Narina* or *Ou, rasha* of Abkhazian. Laz texts contain Georgian glossolalia.

The same should be said about the musical side. Georgian, Laz and Turkish texts were often sung to the same melody. Still, the melody or type of polyphony of these examples was always the same and more or less homogeneous in relation to Georgian musical root-language.

Most round dances were performed by moving to the right, counterclockwise, though we also saw some examples with movements to the left. Round dances *Oh, hoi* and *Vai, hai, hai* boast movements both to the right and left.

Basically, round dance implies a moving circle. There are circular round dances. Those with straight or arcuate structure are missing. People danced upon returning from the army, at weddings, at Kurban Bayram, Remezhan Bayram, during Khidirelezi. "Everyone performed round dances, and others, even the Turks, would join in. The Abazins do not know our round dances," an ethnic representative told us.

In the past, men and women used to round dance together, which was not considered a shame. They would start on Friday and danced at weddings for three days, sometimes invited Hemshins (Muslim Armenians) played *tulum (chiboni)*. Later, they did not round dance together unless they were closely acquainted.

In Klarjetian part, of purely Georgian folk dance examples distinguished are the following: Jilvelo, Zhuzhanela, Naridana Ridana, Gelini, Oh, hoy, Vai, hai hai, Ghoris kukul¹ iavnani.

1 Kukuli – lit. bud. ჩოხარაძე, ფაღავა, ფარტუნაძე, მარადილი, 2020, გვ. 933. In the text presented above, the term has the mean-

Klarjetian songs involve single- and two-part singing, but Klarjetian two-part singing differs from general Georgian two-part songs by the abundance of parallel seconds. Klarjetian two-part songs with seconds are very similar to two-part songs common in different countries of the world, mainly in the Balkans, Lithuania and Latvia.²² Yet we consider Klarjetian songs to be the examples, standing on the way to shaping the monophonic nature of Georgian songs.³³

Folk Music and choreography of the Laz Muhajirs

The Pontic region, half of which was inhabited by the Lazes (Lazistan in Turkish) representing the autochthonous population together with the Greek ethnos of ancient Byzantium, created Karadeniz or Black Sea folklore along with Laz creativity. Later, the Southern Black Sea coast became an ethnically eclectic region composed of the Greeks, Georgians (Lazes), later the Turks, Armenians, Hemshins (Muslim Armenians), Kurds and other relatively small ethnic groups.

As our expedition proves, some of the examples disseminated in historical Lazeti have been consigned to oblivion, such as the song Tiramola/Heiyamola requesting eatables at the wedding table is not encountered among the Muhajir Lazes. The song Vahahai, found in Borchkha-Hopa-Arkabi gorges (historical Lazeti) and among the muhajir Lazes of Sapanca and Akcakoca, is considered a part of Acharan and Abkhazian folk music in Duzce. Acharan and Abkhazian villages around Duzce are close to Laz villages and these people have close relations. The muhajir Lazes have also lost the tradition of playing the *guda (chiboni)* and *kamancheh*, only the Laz of Sapanca remember old generation *kamancheh* players, who played the instrument to accompany dancing and singing. Unfortunately, the instrumentalists who

knew Laz examples have passed away and none of their recordings are available. Today's *kamancheh* players do not know the Laz language or old songs; they play Trabzon-Giresun songs. But, Laz songs without instrumental accompaniment have survived. All musical components (melody, hidden polyphony, etc.) characteristic of the songs of historical Lazeti are preserved in these pieces. Sadly, ancient polyphonic singing culture has not survived even in the form of remnants among the muhajirs.

In contrast to the expedition material that we obtained from the Klarjetians and Abkhazians, where it is not difficult to define folk examples and folk art in general, the Laz part turned out to be quite difficult.

Notably, examples of folk choreography preserved in Lazeti of Georgia are not known to the Lazes living in Turkey. However, compositions performed by the Georgians (Klarjetians) in Georgian have been documented among Laz dance examples, with the difference that the Lazes performed them in Laz. For instance, Jilvelo, Gelin, Vahahai, Chuku, Chuku Vahahei, Oi da Nani, Oi da Nani are similar in terms of both music and choreographic structure. The Laz call this dance Khoron/Horon; circular and semi-circular round dances are common.

Among the Black Sea examples performed by the Laz are Kasab Oini,⁴ Dik Oini, Salma Basma,⁵ Uch Ayaki (three Legs), and Khorons of Artvin, Rize and Hopa.

Thus, it should be said that Muhajir folk art has revealed a wide range and interesting aspects. Despite the transition to a different social space and eclectic ethno-cultural influences, the presented musical and dance creativity, folk traditions are an indispensable part of the cultural heritage of Georgian folk choreography, which has been preserved by our compatriots in Turkey. What we have found and documented will enrich and make Georgian dialectal dance art very diverse.

ing of "son" - "ghoris kukuli" - child of a pig.

2 კრავეიშვილი, შესწავლის, 2020, გვ. 141-142.

3 Ibid, p. 136-142

4 Kasaba - Turkish word for borough - ფალავა, ცინცაძე, ბარამიძე, კლარჯეთი, 2016, გვ. 172 (an ethnophore also told us that "Kasab Oin" is danced in the city).

5 Basti, a dance by foot stamping - ორბელიანი, სიტყვის, 1949, გვ. 46.

REFERENCES:

- კოკელაძე გ., ჭანური სიმღერები - ექსპერიმენტული ფონეტიკის ლაბორატორიიდან - სანოტო რვეული, საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის არქივი #1370, 1936.
- კრავიშვილი გ., საქართველოს მოწყვეტილი კუთხეების და XVII-XIX საუკუნეებში გადასახლებულ ქართველთა ხალხური მუსიკის შესწავლის პრობლემები, თბ., 2020.
- ორბელიანი ს-ს., სიტყვის კონა ქართული, რომელ არს ლექსიკონი, რედაქტორი იორდანიშვილი ს., თბ., 1949.
- ფალავა მ., ცინცაძე მ., ბარამიძე მ., კლარჯეთი, ბათ., 2016.
- ჩოხარაძე მ., ფალავა მ., ფარტენაძე ნ., მარადიდი, ბათ., 2020.

მუსიკოლოგია
MUSICOLOGY

როგორ შეცვალა ომმა მუსიკა

მარინა ქავთარაძე

საკვანძო სიტყვები: ომი, მუსიკა, მუსიკალური ინტონაცია, აკადემიური და მასობრივი მუსიკა

მუსიკალური ინტონაცია ნებისმიერი ისტორიული და კულტურული პროცესის ამსახველი სარკეა. მოხსენება წარმოადგენს XX-XXI საუკუნის აკადემიურ და მასობრივ მუსიკაში, მის მელოსფეროში მომხდარ ცვლილებებს, რომელიც ომით იყო გამოწვეული.

პრეამბულა

მუსიკალური ინტონაცია სარკესავით აირეკლავს მის თანადროულ „მელოსფეროს“. ამიტომ, მუსიკალური ინტონაცია ნებისმიერი ისტორიული და კულტურული პროცესის უტყუარი მოწმეა.

XX საუკუნე აღინიშნა ისტორიული კატაკლიზმებით – მსოფლიო ომებითა და სოციალური რევოლუციებით, რამაც გამოიწვია უპრეცედენტო მსხვერპლი. ამ პროცესების თანმდევ კულტურაში, მათ შორის მუსიკაში, მომხდარი ცვლილებები ბევრად აღემატება წინარე ეპოქაში მომხდარ გარდაქმნებს. მათი მასშტაბი და სიღრმე გულისხმობს მოგებასაც და დანაკარგსაც. შენაძენი იყო სიახლეები ახალი ტექნოლოგიის, გამოსახვის და კომუნიკაციის საშუალებებიდან დაწყებული, შემოქმედებით სფეროში ახალი პრობლემეტიკით დამთავრებული. დანაკარგები შეეხო ყველაზე არსებითს – ადამიანის სიცოცხლეს და მისი სულიერი არსის ამსახველ უმაღლეს ფასეულობებს.

მოხსენება წარმოადგენს საკითხის დაყენების ცდას და მოკლედ განიხილავს აღნიშნულ პროცესს XX-XXI საუკუნის ომით განპირობებული მუსიკის, მათ შორის აკადემიური და მასობრივი მუსიკის მაგალითზე.

ომი და მუსიკა

პირველი მსოფლიო ომი პირველი იყო ომებს შორის, რომლის დროსაც ხალხის მასობრივი განადგურების მექანიზმები შემუშავდა. ხელოვნებაც პირველად ამეტყველდა ახალზე და განსაკუთრებულზე ახალი მუსიკალური ინტონაციით. და ეს შემთხვევითი არ არის, რადგან მსოფლიო ომი მაშინ დაიწყო, როცა მისი ყველა სულიერი წინაპირობა უკვე ჩამოყალიბებული იყო.

მუსიკა „ალაპარაკდა“ ახალი მუსიკალური ინტონაციით – გლობალური კატასტროფების ეპოქის ინტონაციურ ლექსიკაში სპეციფიკური დამლა გაჩნდა და მასში ახალი ინტონაციების კრისტალიზება მოხდა.

მიუხედავად იმისა, რომ მე-20 საუკუნის დასაწყისი უკიდურესი პოლიტიკური დაძაბულობისა და სისასტიკის ხანად მიიჩნევა, კაცობრიობა არ იყო მზად ფართომასშტაბიანი მსოფლიო კონფლიქტისათვის და თუ 1914 წელს კიდევ შეიძლებოდა შეგვხედროდით ოპტიმისტურ, საბრძოლო განწყობას, 2 წელიწადში ადამიანებმა სრულად შეიგრძნეს ომის საშინელება. არც მუსიკოსები იყვნენ გამონაკლისები: ნაწილი მათგანი ბრძოლაში დაიღუპა, ზოგიც ინვალიდად იქცა. მაგრამ თავად ხელოვნება აგრძელებდა სიცოცხლეს. მართალია, ომმა შეცვალა მისი ჩვეული რიტმი, მაგრამ სწორედ კატასტროფასთან კავშირში დაიწერა გენიალური ნაწარმოებები, რომლებიც ალბათ არ დაიბადებოდა, თუ არა ეს კატაკლიზმები. გარდა ამისა, გაჩნდა განახლებული ჟანრული მოდელები, რომლებიც პასუხობდნენ ეპოქის სულისკვეთებას (მაგალითად მორის რაველის „კუპერენის საფლაგზე“, რომლის თითოეული ნაწილი ეძღვნება ომში დაღუპულ მეგობარს). დიდი პოპულარობით სარგებლობდნენ არა მარტო მსხვილი ფორმები და ჟანრები, არამედ საბრძოლო პატრიოტული სიმღერები, რომელთა შინაარსი დიდად არ განსხვავდებოდა ერთმანეთისაგან, განურჩევლად ეროვნული წარმომავლობისა, და საბრძოლო სულისკვეთების გაძლიერებას ემსახურებოდა. დამანინგ, უმეტესობა ნაწარმოებებისა უკავშირდებოდა გლოვასა და მომხდარის გააზრების მცდელობას. მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ გუსტავ ჰოლსტის „პლანეტების“ შესავალი („მარსი“),

რომელიც სამხედრო მარშის აგრესიას გარდაქმნის სიმფონიური მასშტაბით - ეს თემა გახდა აბსოლუტური ბოროტების პროტოტიპი „იმპერიული მარშისა“ „ვარსკვლავური ომებიდან“ და საფუძვლად დაედო ბრიტანულ პატრიოტულ ჰიმნს, რომელიც მოუწოდებს ომის სასტიკი დანაკარგების ხსოვნისაკენ.

ხანდახან თავად ბრძოლის ველის სურათები ბადებს იმპულსს მოდერნისტული იდეებისათვის. პირველი მსოფლიო ომის სახეების აუდიოლიზაციის მაგალითებიდან გავისხენებდი ალბან ბერგს (3 საორკესტრო პიესა) ან იგორ სტრავინსკის (სამი პიესა სიმებიანი კვარტეტისათვის). კაცობრიობა სერიოზული ცვლილებების ზღვარზე იყო, აკადემიური მუსიკის წარმომადგენლები დაშორდნენ ტრადიციებს, და ომმა ამ პროცესში უდიდესი როლი შეასრულა.

გავრცელებულია მოსაზრება, რომ XX საუკუნის აკადემიური მუსიკის განვითარების გზები განსაზღვრა ორმა საკულტო ნაწარმოებმა - არნოლდ შონბერგის „მთვარის პიერომ“ და იგორ სტრავინსკის „წმინდა გაბაფხულმა“.

მართლაც, ამ თხზულებებში მაქსიმალური კონცენტრაციითაა გამოხატულია ის ახალი, რაც ევროპელი ადამიანის სულიერ განწყობაში გაჩნდა. „მთვარის პიეროს“ ინტონაციამ გამოხატა ადამიანის შიში და სასოწარკვეთა, რომელმაც გაანადგურა თავად ადამიანი, როგორც სოციალური არსება, ხოლო გაბაფხულის როკვა-რიტუალში სტრავინსკიმ ბრწყინვალედ წარმოსახა ნეოპაგანიზმი, როგორც საზოგადოებრივი მანქანა, რომლის წინაშე ადამიანი სრული არარაობაა.

რაოდენ პარადოქსულიც არ უნდა იყოს, „დამანგრეველი“ მუსიკა, რომლის თანხლებითაც ხორციელდებოდა უდიდესი სისასტიკე კაცობრიობის ისტორიაში, სულაც არ იყო ცნობილი ეპიზოდი დიმიტრი შოსტაკოვიჩის „ლენინგრადული“ სიმფონიიდან ან კშიშტოფ პენდერეცკის „ტრენი“. მოსახლეობის სულიერი მდგომარეობის ტრანსფორმაციაზე გავლენა მოახდინა არა შონბერგმა და სტრავინსკიმ, არამედ მასობრივმა კულტურამ, რომელმაც ჯერ კიდევ ჯაკ ოფენბახის შემოქმედებიდან დაწყებული, შეიძინა გასართობი ინდუსტრიის გამოკვეთილი თვისებები. ზოგადად, „მასობრივი კულტურის“ და „მასობრივი განადგურების იარაღის“ ცნებები ბევრად უფრო მჭიდრო კავშირშია ერთმანეთთან, ვიდრე ეს ერთი

შეხედვით შეიძლება ჩანდეს. მასობრივი შოუინდუსტრია მიზნად ისახავს ობივანტელური ფსიქოლოგიის მქონე ადამიანების ფორმირებას, რომლებიც ინერტულად ფიქრობენ, პრიმიტიული გაგებით რობერტ შუმანის „დავითის კავშირის“ „ფილისტერების“ ტირაჟირებას ახდენენ. სამომხმარებლო საზოგადოების მოთხოვნები მკვეთრად ეწინააღმდეგება თავისუფლად მოაზროვნე შემოქმედებითი ადამიანის იდეალებს. ფილისტიმელები მიდრეკილნი არიან გაერთიანებისკენ ყველაზე ძირეული ქვენა ინსტინქტების - აგრესიის, სიძულვილის, გულგრილობის საფუძველზე. სწორედ „გერმანელმა ფილისტიმელებმა“, რომელთა წინააღმდეგაც ილაშქრებდა შუმანი, „მოიყვანეს“ ადოლფ ჰიტლერი ხელისუფლებაში, რაც იმას ნიშნავს, რომ სწორედ ის იყო პასუხისმგებელი მე-20 საუკუნის ყველაზე საშინელ კატასტროფებზე. ისევე, როგორც „ამერიკელმა ფილისტიმელმა“ ჩამოაგდო ატომური ბომბი ჰიროსიმაზე; ისე როგორც იმავე ფსიქოლოგიამ დაბადა ევრეთ წოდებული „დემილიტარიზაციისა“ და „დენაციონალიზაციის“ პუტინისეული „სპეცოპერაცია“ უკრაინაში და 2008 წლის ომის სისასტიკე საქართველოში.

მუსიკა, როგორც იარაღი

მეორე მსოფლიო ომის პირობებში მუსიკა ნამდვილ იარაღად იქცა - არასოდეს ხელოვნება არ ყოფილა ასე მჭიდროდ გადახლართული რეალობასთან. კულტურის ოფიციალური პოლიტიკა მოწოდებული იყო განემტკიცებინა, რომ გერმანული კულტურა უპირატესია კაცობრიობის ისტორიაში და ამის პროპაგანდისტები მიმართავდნენ ლუდვიგ ვან ბეთჰოვენის, ანტონ ბრუკნერის, რიჰარდ ვაგნერის მუსიკას და მათ მიმდევრებს. ყველაფერი, რაც არ თავსდებოდა ამ იდეოლოგიაში, ცხადდებოდა დეგენერატულად, მათ შორის რასობრივი და ეროვნული ნიშნით. ფელიქს მენდელსონის, გუსტავ მალერის, არნოლდ შონბერგის, ანტონ ვებერნის გარდა, მიუღებელი აღმოჩნდა ჯაზი და ექსპრესიონისტული ხელოვნება. ანალოგიური სიტუაცია იყო რუსეთში და მთელ საბჭოთა კავშირში, სადაც ომის აგრესია, სოციალური შიში და საბჭოთა პროპაგანდის იდეოლოგიზებული აზროვნების შედეგები გამოვლინდა წითელ ტერორში, შემდეგ კი სტალინური რეჟიმის მასობრივ რეპრესიებში,

რომელთა მთავარი გმირები იყვნენ „შარიკოვები“¹, მათთვის მისაწვდომი მასობრივი ხელოვნებით და მოდერნიზმის სრული მიუღებლობით.²

პარადოქსული იყო მეორე მსოფლიო ომის დროს გერმანიაში ნორბერტ შულცეს სიმღერა „ლილი მარლენის“ უპრეცედენტო პოპულარობა. მარტივმა მელოდიამ და ტექსტის ბანალურმა სენტიმენტალურმა შინაარსმა გააერთიანა მსმენელი ბარიკადების ორივე მხარეს – ბრიტანელებმა აიტაცეს გერმანული რადიოსადგურებიდან ეს მოტივი და მალე გაჩნდა სიმღერის ინგლისურენოვანი ვერსია. ჰანს ლაიპის ტექსტი ითარგმნა 48 ენაზე და მოტივი, რომელიც სრულიად განყენებული იყო ომისაგან, იქცა მეორე მსოფლიო ომის ეპოქის სიმბოლოდ.

ცხადია, მასობრივი მუსიკა ვერ იქნება პასუხისმგებელი მოსახლეობის უპირატესი ნაწილის სულიერ გალატაკებაზე, ისევე როგორც ვაგნერის მუსიკა არ არის პასუხისმგებელი ფაშიზმზე (მიუხედავად ვაგნერის აშკარად გამოხატული ანტიემიტიზმისა). რა თქმა უნდა, ნებისმიერი პოპულარული მუსიკა არ არის ამ პროცესების მაპროვოცირებელი. ილმარ კალმანი და ფრანც ლეჰარი, მამა-შვილი შტრაუსები და ბიტლზებიც, რომლებიც „ღვთიური ნიჭით“ დაჯილდოებულნი ბრწყინვალე მუსიკას წერდნენ, არ მოიხსენიებიან მასობრივი ხელოვნების წარმომადგენლებად, თუმცა, ისინი თავიანთი ეპოქის პოპულარული, ჭეშმარიტად ღირებული ხელოვნების ნიმუშების ავტორები იყვნენ.

საშიში სხვა რამ არის: საზოგადოების ორიენტაცია საშუალო, ანუ აშკარად პრიმიტიულ, ფილისტერული დონის მსმენელზე, და ამ დონის ნამუშევრების კულტივირება და ტირაჟირება მასობრივი მასშტაბით. ნამდვილი ხელოვნება მიმართავს ინდივიდს და არა მასებს. მაშასადამე, მუსიკისა და კულტურის უპიროვნო მასად, ანუ სტანდარტიზებულ „პოპად“ პოზიციონირება იწვევს მუსიკოსის პიროვნების, მუსიკალური საზოგადოების განადგურებას და, შესაბამისად, ამ საზოგადოებას უიმედოდ „ფილისტიმურად“ აქცევს, სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, პოტენციურად აგრესიულს ხდის ხელსაყრელ პირობებში. ფილისტიმელი შემოიფარგლება მხოლოდ საკუთარი ინტერესებით,

იზოლირებულია უმაღლესი ფასეულობებისაგან – აქედან გამომდინარეობს აგრესიის მუდმივი საფრთხე, რომელიც, როგორც წესი, პატრიოტიზმის ნიღაბს ირგებს.

ერთი სიტყვით, საშიშროება თავისთავად გასართობ ჟანრებში კი არა, არამედ ვულგარულად ბანალური სუროგატული პროდუქციის მასობრივ ინდუსტრიაშია. და სადაც არის ინდუსტრია, იქ ყალიბდება ყალბი კულტები, რომლებიც ანადგურებენ თავისუფალ შემოქმედებას.

ომის ინტონაციური ლექსიკა

პირველი მსოფლიო ომის (1914-1918) შინაგანი არსის გამოხატველი მუსიკალური ნაწარმოებებია ალბან ბერგის ოპერა „ვოცეკი“, რომელშიც „პატარა“ ადამიანის ტრაგედია ომისდროინდელი ანტიჰუმანიზმით არის განპირობებული და მორის რაველის „ვალსი“, რომელშიც ვენური ვალსის „დეფორმირებული“ ინტონაციები სრულიად განსხვავებული საშუალებებით აგრესიას და ცეკვის დამლუპველ ექსტაზს აერთიანებს და ევროპის „დაისის“ კატასტროფის ალუზიას ქმნის. მაგრამ არც რაველის „ვალსში“ და არც ბერგის ოპერაში არ არსებობს იდეალი, რომელიც ეწინააღმდეგება და წინ აღუდგება სიკვდილის ამ ტრიუმფს.³

მეორე მსოფლიო ომის დროს (1939-1945) შექმნილ ნამუშევრებში, ან მისადმი მიძღვნილ ნაწარმოებებში, სრულიად განსხვავებულ ინტონაციურ პასუხს ვხვდებით ომის სისხლიან მოვლენებზე. პირველი, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ნეოკლასიკურ ტრადიციაზე დაფუძნებული რამდენადმე დისტანცირებული რეაქციაა – წარმოდგენილი ომისა და ომის შემდგომი წლების სიმფონიური კონცეფციების სიმრავლითა და მრავალფეროვნებით, როგორცაა დიმიტრი შოსტაკოვიჩის მეშვიდე სიმფონია, რომელმაც მოიცვა როგორც გმირული თემა, ისე ნათელი ღირსება, აგრესიული ბანალურობა და ღრმა ფილოსოფიური ჭვრეტა; ის უდავოდ დაკავშირებულია გლობალური კატასტროფების გამოხატულებასთან მსოფლიო მასშტაბით; მისივე მე-8 სიმფონია, რომელიც იმდენად ტრაგიკული და პესიმისტური განწყობისაა, რომ სახელმწიფო

1 პროფესორ პრეობრაჟენსკის ანტიპოდები მიხეილ ბულგაკოვის მოთხრობიდან „ძაღლის გული“.

2 Schwarz, Music, 1972.

3 Allen, The War, 2018.

ცენზურის მიერ აკრძალული იყო მისი შესრულება. არტურ ონეგერის მე-2 და მე-3, სერჯეი პროკოფიევის მე-5 და მე-6 სიმფონიები, ბენჯამინ ბრიტენის „სამხედრო რეკვიემი“, ბელა ბარტოკის კონცერტი ორკესტრისთვის, პროკოფიევის მე-7 საფორტეპიანო სონატა და მრავალი სხვა ნაწარმოები იძლევა „ომისა“ და „მშვიდობის“ დაპირისპირების სრულიად თავისებურ გამოხატულებას განსხვავებულ ფორმასა და სემანტიკურ კონტექსტში. არნოლდ შონბერგი, რომელიც ექსპრესიონისტული მუსიკალური ესთეტიკის შემქმნელი გახდა პირველ მსოფლიო ომამდე, მეორე მსოფლიო ომის შთაბეჭდილებებით ქმნის ანტიფაშისტურ ნაწარმოებებს „ოდა ნაპოლეონს“ (1942) და „გადარჩენილი ვარშავიდან“ (1947). საკონცერტო-რაციო ბანაკში იქმნება ოლივიე მესიანის კვარტეტი „ჟამის დასასრულისთვის“ (1941), რომელიც ყველაზე მეტად უკავშირდება მარადისობის თემას, ახალი სამყაროს გამარჯვების ინტონაციებით - სიცოცხლის გამარჯვებით სიკვდილზე, გლობალური მასშტაბით.⁴

ანტიფაშისტური თემები განსაკუთრებით განვითარდა იტალიურ მუსიკაში, თანაც ფრიად სპეციფიკური სახით: მაგალითად ლუიჯი დალაპიკოლასთვის დოდეკაფონიაზე აპელირება, წმინდა მხატვრული ამოცანების გარდა, იყო პროტესტის ნიშანი ფაშისტური რეჟიმის წინააღმდეგ, რომელიც კრძალავდა „დეგენერაციულ“ მუსიკას. ამდენად, მისი დოდეკაფონიური ექსპერიმენტები იმ დროის „ოფიციალური“ მუსიკისა და მისი იდეოლოგიების ცრუ, ფასადური ოპტიმიზმის წინააღმდეგ მიმართული პროტესტის გარკვეულ ფორმას წარმოადგენდა.⁵

ახალი ინტონაციის იდეა, როგორც პროტესტის ფორმა, აითვისეს და მნიშვნელოვნად გააღრმავეს ომის შემდგომი ავანგარდის წარმომადგენლებმა. ბერნდ ალოის ციმერმანი, რომელიც თავად საომარი მოქმედებების მონაწილე იყო და მტკივნეულად განიცდიდა ნებისმიერ ძალადობას, ოპერა „ჯარისკაცებში“, ისევე როგორც ალბან ბერგი თავის „ვოცეკში“, სცილდება პირველწყაროს ეპოქას (იაკობ ლენცის XVIII საუკუნის მეორე ნახევრის დრამა, Sturm und Drang-ის პერიოდი) და ჰიპერექს-

პრესიონისტული სტილისტიკით ანტიმილიტარისტულ ტოტალურ ზედროულ თეატრს ქმნის.⁶ ყველა დროის ძალადობას უცხადებს პროტესტს ლუიჯი ნონოს „სიკვდილისჯილთა წერილების“ წიგნის ტექსტებზე შექმნილი „შეწყვეტილი სიმღერა“ (1956), რომელიც არა მხოლოდ მუსიკალურ ინტონაციას გარდაქმნის სერიული ტექნიკით, არამედ ვერბალურსაც. მისი „მტკივნეული“ დისონანსები პირდაპირი პასუხია ეპოქის გლობალურ კატასტროფებზე.⁷

ომი და მეინსტრიმი მუსიკაში

ომზე რეაქცია მასობრივი ჟანრის სფეროში ასევე მკაფიოდ აისახა. სიახლე არ არის, რომ ბანალურს კომპოზიტორები ხშირად იყენებდნენ „მაღალი“ და „დაბალი“ ჟანრების დაპირისპირებისას, როგორც აგრესიის სიმბოლოს - მაგალითად დიმიტრი შოსტაკოვიჩის „ლენინგრადულ“ სიმფონიის დამუშავებაში მარშის თემა, ან ბელა ბარტოკის კონცერტში ორკესტრისთვის გამოყენებული ლეგარის პოლკის ალუზია. თუმცა, ფაშისტების მიმართ წინააღმდეგობამ შექმნა ისეთი მუსიკა, როგორცაა ალექსანდრ ალექსანდროვის „წმინდა ომი“, რომელიც იქცა წინააღმდეგობის ნამდვილ ჰიმნად და ყველაზე პოპულარული პატრიოტული სიმღერა გახდა საბჭოთა კავშირში.

ეროვნული აღმავლობისა და ბრძოლის ხანაში წინააღმდეგობის თემა ბადებს არა მარტო ახალ საავტორო სიმღერებს, არამედ ფუნქციას უცვლის და ახალ შინაარსს სძენს უკვე შექმნილ მუსიკას. ასეთი იყო საქართველოში 90-იანი წლების ეროვნულ მოძრაობაში და სამოქალაქო ომის პირობებშიც ხალხური სიმღერა „შავლეგო“, რევამ ლალიძის „ჩემო კარგო ქვეყანავ“, ანდრია ყარაშვილის „სამშობლო“, რომლებმაც ეროვნული ჰიმნის ფუნქცია იტვირთეს შეცვლილ სოციალურ - პოლიტიკურ ვითარებაში და ხალხის ერთიანობის სიმბოლოდ იქცნენ. ამ სიმღერების იდიომად ქცეული მუსიკალური ინტონაცია ასრულებდა მნიშვნელოვან სოციალურ-მხატვრულ ფუნქციას, რაც ცალსახად მიუთითებდა იმაზე, რომ ომის არაადამიანურ პირობებშიც კი ადამიანი რჩება

4 Pettan, Music, 1998.

5 Redepenning, Die „Böse“, 2003, p. 35.

6 შარიქაძე, ბერნდ, 2012.

7 Redepenning, Ricorda, 2005.

პიროვნებად და მისი სულიერი სამყარო ხელშეუხებელია ექსტრემალურ სიტუაციაშიც.⁸

ბუნებრივია, სიმღერები განსაკუთრებით მოთხოვნადი იყო და უკავშირდებოდა „არაო-ფიციალურ“, საპროტესტო ბარდულ ტრადიციასაც, „სავტორო სიმღერას“, თუმცა, ამ ტიპის სიმღერები არ მიეკუთვნება მასობრივ კულტურას (როგორც გასართობს), თუნდაც იმიტომ, რომ ისტორიულად, ავტორის სიმღერა წარმოადგენს ერთგვარ საბჭოთა „ანდერგრაუნდს“; მეორეც, თავად ტერმინი „სავტორო სიმღერა“ გულისხმობს სტილის პიროვნული ორიგინალურობის ხაზგასმას (ვლადიმერ ვი-სოცკი, ირაკლი ჩარკვიანი, ნიაზ დიასამიძე და სხვა).

21-ე საუკუნემ ბევრად უფრო გლობალური კატასტროფების საშიშროება გვიჩვენა. ტრაგედიების სიმრავლემ კაცობრიობას ცუდი გაკვეთილი მისცა. პოსტ-საბჭოთა რუსეთში არასოდეს წითელი ტერორისა და სტალინური მასობრივი რეპრესიების ოფიციალურად დაუგმიათ, რომ არაფერი ვთქვათ მის მიერ განხორციელებულ აგრესიაზე საქართველოში 2008 წელს და უკრაინის ომზე, რაც უკიდურესად უარყოფით გავლენას ახდენს თანამედროვე საზოგადოების სულიერ მდგომარეობაზე.

ადამიანს, რომელიც ცდილობს დამოუკიდებლად გაიაზროს, თუ რა ხდება მსოფლიოში, ებადება პროტესტი, მაგრამ ხშირად არა კონკრეტული მტრის, არამედ ზოგადად საზოგადოებრივი წყობის, ცივილიზაციის წინააღმდეგ.

ინტონაციის თვალსაზრისით, ეს პროტესტი გამოიხატება ორ უკიდურესობაში, როგორც როკ მუსიკაში, ასევე ავანგარდულ მუსიკაში: ერთი მხრივ, სიმღერისა და ინსტრუმენტების დაკვრის ხაზგასმული აგრესიული, „ბრუტალური“ მანერით (ეს ეხება ქართულ როკ მუსიკასაც). ანალოგიური ვითარებაა აკადემიური ავანგარდის გარემოშიც, მაგალითად, მინიმალისტურ ხელოვნებაში ფილიპ გლასის „პროცესში“ და სტივ რაიხის „სამ ამბავში“ და სხვა.

გლობალური ჰუმანიტარული კატასტროფების ეპოქის ინტონაციური ლექსიკა სპეციფიკური შტამებით გამოირჩევა. ტრადიციული ფასეულობების (მათ შორის ინტონაციაც, როგორც ფასეულობა) განადგურებამ ის სწრაფად ცვალებად „სამყაროდ“ აქცია, რომელშიც ახალი ინტონაციები უსასრულოდ იბადება და ნადგურდება მანამ, სანამ თავად კაცობრიობა იარსებებს.

გამოყენებული ლიტერატურა და სხვა მასალა:

- შარიქაძე ნ., ბერნდ ალოიზ ციმერმანის პლურალისტური ოპერა „ჯარისკაცები“, 2012. https://gesj.internet-academy.org.ge/ge/list_artic_ge.php?b_sec=muz&issue=2012-12 29.07.2024.
- Gülke, P., Richard Wagners Antisemitismus - Schattenlinien im Bilde eines Genies, Weimar 2012. <https://www.richardwagnerverband.at/wordpress/wp-content/uploads/2013/02/Richard-Wagners-Antisemitismus.pdf> 29.07.2024.
- Kavtaradze M., Two Independences of Georgian music (1918/21 – 1991). https://gesj.internet-academy.org.ge/en/list_artic_en.php?b_sec=muz&issue=2021-07 29.07.2024
- Peters C., Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland: Lili Marleen, Ein Schlager macht Geschichte, Bonn, 2001.
- Pettan S., (Ed.). Music, Politics, and War, Zagreb, 1998.
- Redepening D., Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz. <https://magazines.gorky.media/nz/2005/2/ricorda-cosa-ti-hanno-fatto-in-auschwitz-muzyka-protiv-vojny-i-nasiliya.html> 29.07.2024
- Redepening D., Die „Böse“ Technik. Zur Funktion von Atonalität und Dodekaphonie in der sowjetischen Musik und Musikpolitik. Das Böse in der russischen Kultur, Köln, 2003.
- Schwarz B., Music and Musical Life in Soviet Russia 1917–17, New York, 1972.
- Allen T., The War Inside Ravel's "La Valse", 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=QsF-J0Clq0> 29.07.2024

8 Kavtaradze. Two Independences. 2021. p. 9.

HOW WAR CHANGED MUSIC

Marina Kavtaradze

Keywords: *War, music, musical intonation, academic and mass music*

Intonation reflects its contemporary melosphere like a mirror. Therefore, intonation is an unmistakable witness to any historical and cultural process.

The 20th century marked historical cataclysms: world wars and social revolutions that led to unprecedented casualties. The accompanying changes in culture, including music, are much greater than the transformations of the previous era. Their scale and depth imply both benefits and losses. The benefits encompassed all areas: from new technologies, display and communication means to new creative tasks set by musicians. The losses touched the most essential, human life and the highest values reflecting his spiritual essence.

The paper is an attempt to pose the issue and briefly discusses the mentioned process on the example of the war-related music of the 20th-21st centuries, including academic and mass music.

War and music

WWWI was the first of the wars that developed the mechanisms for the mass destruction of people. Art also spoke about something new and special for the first time, with a new intonation. And this is not accidental, because the world war started when all its spiritual prerequisites had already been shaped. Music started speaking with a new intonation: a specific hallmark appeared, and new intonations crystallized in the intonation vocabulary of the era of global catastrophes.

Even though the early 20th century was a time of extreme political tension and brutality, mankind was not prepared for a large-scale global conflict, and in 1914 an optimistic, combative mood, could still be found, though two years later people experienced the horrors of war in full. Musicians were no exception: some died in the war, others became disabled. But art itself continued to live. Although the war changed its usual rhythm, it was in connection with the catastrophe that brilliant works were created, which probably would not have been born without these cataclysms. Besides, updated genre models emerged to respond to the spirit of the era (for example, *The Grave of Couperin* by Ravel, each part of which is dedicated to a friend lost in war). Of course, not only large forms and genres were very popular, but also combative partisan songs, the content of which did not differ much from each other regardless of national origin

and served to strengthening combatant spirit. And yet most of the works were associated with mourning and attempts to understand what happened. For example, the introduction to *The Planets (Mars)* by Gustav Holst, which transforms the aggression of a military march into a symphonic scale: this theme inspired absolute evil of Imperial March from Star Wars and was laid in the foundation of British patriotic anthem, which calls to commemorate terrible losses of the war.

Sometimes the battlefield itself provided impetus for modernist ideas. In the case of audiolization of images of WWI, Alban Berg (3 orchestral pieces) or Igor Stravinsky (three pieces for a string quartet) deserve special mention. Humanity was on the verge of serious changes, representatives of academic music broke away from traditions, and the war played a huge role in this process.

It is widely believed that the development path of 20th-century academic music was determined by two iconic works: *Pierrot Lunaire* by A. Schoenberg and *The Rite of Spring* by Stravinsky. Indeed, these works express with maximum concentration whatever new appears in the spiritual mood of European man. The intonation of *Pierrot Lunaire* expresses human fear and despair destroying people as social beings; and in *The Rite of Spring*, Stravinsky brilliantly depicts Neopaganism as a public machine, before which a human being is nothing.

Paradoxically, the destructive music accompanying the greatest atrocity in human history is not at all the fa-

mous episode from Shostakovich's *Symphony Leningrad* or Penderecki's *Threnody*. The transformation of people's spiritual state was influenced not by Schoenberg and Stravinsky, but by mass culture, which, starting with the work of Jacques Offenbach, acquired distinctive features of an entertainment industry. In general, the concepts of mass culture and weapons of mass destruction are related to each other much closer than it might seem at first glance. The mass entertainment industry is aimed at shaping people with the psychology of everymen, who think inertly, replicating Schumann's *Philistines from The League of David* in a primitive sense. The demands of a consumerist society are in stark contrast to the ideals of a free-thinking creative person. Philistines tend to unite on the basis of the most basic instincts: aggression, hatred, indifference. It was German Philistines that R. Schumann was against, who brought A. Hitler in power, which means that they were guilty of the most horrible catastrophes of the 20th century. Just as the American Philistine dropped the atomic bomb on Hiroshima; just as the same psychology gave birth to the so-called Putin's plans of demilitarization and denationalization in Ukraine and the brutality of the 2008 war in Georgia.

Music as a weapon

During WWII, music became a true weapon: art had never been so closely intertwined with reality. Official cultural policy sought to assert that German culture was superior in human history, and its propagandists turned to the music of Beethoven, Bruckner, Wagner and their followers. Everything that did not fit into this ideology was declared degenerate, racial and national. Along with Mendelssohn, Mahler, Schoenberg, Webern, jazz and expressionist art were also unacceptable. There was a similar situation in Russia and throughout the Soviet Union, where the aggression of war, social fear and the results of ideologized thinking of Soviet propaganda was manifested in the Red Terror, then in the mass repressions of the Stalinist regime, having Sharikovs¹ as main heroes, with art and mass music available to them, with a complete rejection of modernism.²

Paradoxical was the unprecedented popularity of Norbert Schulze's song *Lili Marlene* in Germany during WWII. The simple melody and banal sentimental content of the lyrics united listeners on both sides of the barricades. The British picked up the tune from German radio stations, and soon an English version of the song appeared. Hans Leip's text was translated into 48 languages, and the motif, completely removed from the war, became a symbol of the time.³

Certainly, mass music cannot be responsible for the spiritual impoverishment of the majority of the population, just as Wagner's music is not responsible for Fascism (despite Wagner's obvious anti-Semitism).⁴ Of course, not every popular music is a provocateur of these processes. Emmerich Kálmán and Franz Lehár, father-son Strauss and *The Beatles*, gifted with divine talent and writing brilliant music, are not referred to as the representatives of mass art, although they were the authors of popular, truly valuable art works of their time.

The danger lies in something else; the orientation of society towards average, i.e. clearly primitive listeners of the philistine level, and cultivation and distribution of this level of works on a mass scale. True art appeals to an individual, not masses. Therefore, positioning of music and culture as impersonal mass, or standardized pop, leads to the destruction of a musician's personality and musical community, therefore makes this society hopelessly philistine, in other words, potentially aggressive under favorable conditions. A Philistine is limited only by his own interests, isolated from higher values, hence constant threat of aggression, which usually wears the mask of patriotism.

In a word, the danger lies not in the entertainment genres per se, but in the mass industry of vulgar and banal surrogate products. And where there is industry, false cults are shaped, which destroy free creativity.

Intonation vocabulary of war

The intonation field of combative works not only expanded the vocabulary of the era, but also added a new form and content to it. This gives rise to dramatic symphony

1 Antipodes of Professor Preobrazhensky from Mikhail Bulgakov's story "Heart of a Dog".

2 Schwarz. Music and Musical Life. 1972.

3 Peters, Lili Marleen, 2001.

4 Gülke, Richard Wagners Antisemitismus, 2012, p. 1-11.

(A. Myaskovsky, S. Prokofiev, D. Shostakovich, Honegger, I. Stravinsky, B. Britten; A. Balanchivadze, A. Machavariani). Musical works that best express inner essence of war include Alban Berg's opera *Wozzeck* on the tragedy of a little man, created after the World War I (1914-1918), and *Waltz* by Maurice Ravel. In *Waltz* Ravel depicted the catastrophe of luxurious and sophisticated Europe of the past time, via the intonations of a deformed Viennese waltz. Ravel brilliantly expressed the feeling of disaster through completely different means, creating an atmosphere that combined aggression with catastrophic ending and destructive ecstasy of dance. But neither in Ravel's waltz nor in Berg's opera is there an ideal that opposes this triumph of death.⁵

In the works created during WWII (1939-1945), or ones dedicated to it, we find a completely different intonation response to the bloody events of the war. The first, as mentioned earlier, is a somewhat distanced reaction based on neoclassical tradition, represented by the abundance and variety of symphonic concepts of the war and post-war years, such as Shostakovich's Symphony #7, which encompassed heroic themes, bright lyrics, aggressive banality and deep philosophical contemplation; it is undoubtedly related to the expression of global catastrophes on a worldwide scale; his Symphony #8 is so tragic and pessimistic that its performance was banned by state censorship. Symphonies #2, #3 of Honegger, and #5, #6 of Prokofiev; Britten's "Military Requiem", Bartok's Concerto for Orchestra, Prokofiev's Piano Sonata #7 and many more—each provides a completely unique expression of the conflict between war and peace in a different form and semantic context. Schoenberg, the creator of expressionist musical aesthetics before WWI, created anti-fascist works *Ode to Napoleon* (1942) and *A Survivor from Warsaw* (1947), inspired by WWII. Concentration camp saw the creation of O. Messiaen's quartet, *For the End of Time* (1941), most closely associated with the theme of eternity, with the intonations of the new world's victory, the victory of life over death on a global scale.⁶

Anti-fascist themes were particularly developed in Italian music, and in a very specific way: e.g. for *Dal-*

lapiccola, the appeal to dodecaphony, along with purely artistic tasks, was a sign of protest against the fascist regime, which banned degenerate music. Thus, his dodecaphonic experiments represented a certain form of protest against the official music of the time and the façade optimism of its ideologists.⁷

The idea of a new intonation as a form of protest was picked up and significantly deepened by the representatives of post-war avant-garde. In the opera *Soldiers*, B.A. Zimmerman, himself a participant in hostilities, and painfully worried over any violence, like Berg in his *Wozzeck*, goes beyond the era of the original source (I. Lenz drama *Storm and Stress* from the second half of the 18th century) and creates super-timely modern anti-militarist theater of hyper-expressionist style.⁸ A protest against the violence of all times is *The Severed Song* (1956) basing on the texts of L. Nono's *Letters from Those Sentenced to Death* which transforms not only the musical intonation, but also speech intonation by the serial technique. Its painful dissonances are a direct response to the global catastrophes of the era as well.⁹

War and mainstream music

The reaction to the war was also clearly reflected in mass genre. It is no news that composers often use the banal as a symbol of aggression when contrasting high and low genres: Bartok's Concerto for Orchestra (an allusion to Lehar's regiment), for one. But the resistance against the fascists created the kind of music that became the most popular patriotic song in the Soviet Union. It was Alexandrov's Holy War, a true anthem of resistance that was far from entertainment music.

The theme of resistance in the era of national upsurge and struggle gave rise not only to new original songs, but also changed the function and added new content to existing music. In the national movement of the 1990s and during the civil war in Georgia, this was the case with the folk song *Shavlego*, R. Lagidze's *My Beloved Country*, A. Karashvili's *Motherland*, which, having assumed the function of the national anthem became the symbol of people's unity under the changed socio-po-

5 Allen. The war inside, 2018.

6 Pettan. Music, politics. 1998.

7 Redepenning D. Die "böse" Technik. 2003, p. 35.

8 შარტიქაძე, ბერნდ ალოიზ ციმერმანი. 2012. გვ. 10-28.

9 Redepenning. Ricorda cosa. 2005.

litical situation. The rich melody and sincerity of these songs played an important socio-artistic function, which unequivocally indicated that even under the inhumane conditions of war, a human being remains a person and his spiritual world is inviolable even in an extreme situation.¹⁰

Naturally, these songs were especially in demand and were connected to the unofficial, bard tradition of protest, auteur song, although this type of songs does not belong to mass culture (as entertaining), if only because historically authorial song represents a kind of the Soviet underground; in addition, the very term auteur song implies an emphasis on personal originality of the style (Vladimir Vysotsky, Irakli Charkviani, Niaz Diasamidze, etc.).

The 21st century has demonstrated the danger of much more global catastrophes.

The abundance of tragedies has taught humanity a bad lesson. In post-Soviet Russia there has never been an official condemnation of the Red Terror and Stalinist mass repressions, to say nothing of its aggression in Georgia in 2008 and the war in Ukraine as a so-called

special operation carried out under the slogan of denationalization, which has an extremely negative impact on the spiritual condition of today's society.

As a result, a person, who tries to independently understand what is happening in the world, sees that the most obvious terrible crimes are not condemned; this provokes a protest, but not against a specific enemy, but against public order in general, the civilization as a whole.

In terms of intonation, this protest is expressed in two extremes, both rock and avant-garde music: on one hand, with an aggressive, brutal way of singing and playing instruments (this also applies to Georgian rock music). The situation is similar in the academic avant-garde environment, for example, Minimalist concepts of Glass' *The Process* and S. Reich's *Three Tales*, etc.

The intonation vocabulary in the era of global humanitarian disasters has a specific sound. Destruction of traditional values (intonations as a fund of values) has turned it into a rapidly changing world in which new intonations endlessly emerge, are shaped and destroyed, as long as humanity itself exists.

REFERENCES:

- Allen, T., The war inside Ravel's "La Valse" 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=QsF-J0Claq0>
- Gülke, P., Richard Wagners Antisemitismus – Schattenlinien im Bilde eines Genies, Weimar 2012, pp. 1-11. <https://www.richardwagnerverband.at/wordpress/wp-content/uploads/2013/02/Richard-Wagners-Antisemitismus.pdf>
- Kavtaradze, M., Two Independences of Georgian music (1918/21 - 1991 ...), pp. 3-11. https://gesj.internet-academy.org.ge/en/list_artic_en.php?b_sec=muz&iissue=2021-07
- Peters, C., Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland: Lili Marleen, Ein Schlager macht Geschichte, Bonn, 2001.
- Pettan, S. (Ed.). Music, politics, and war. Zagreb, 1998.
- Redepenning, D., Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz. <https://magazines.gorky.media/nz/2005/2/ricorda-cosa-ti-hanno-fatto-in-auschwitz-muzyka-protiv-vojny-i-nasiliya.html>
- Redepenning D. Die "böse" Technik. Zur Funktion von Atonalität und Dodekaphonie in der sowjetischen Musik und Musikpolitik // Das Böse in der russischen Kultur. Kongreßbericht. Köln, 2003.
- Sharikadze, N., B.A. Zimmerman opera "Die Soldaten" (Language: Georgian). 2012. pp.10-28. https://gesj.internet-academy.org.ge/ge/list_artic_ge.php?b_sec=muz&iissue=2012-12
- Schwarz, B., Music and Musical Life in Soviet Russia 1917–17. New York: W.W. Norton & Company, Inc., 1972.

¹⁰ Kavtaradze. Two Independences. 2021. p. 9.

ეკა ჭაბაშვილის ნანო ეკო-კანტატი - „აბრეშუმის პეპლის სიბრძნე“ ეროვნული ფასეულობების წარმოჩენის რაკურსით

გვანცა ღვინჯილია

საკვანძო სიტყვები: მულტიმედიური მუსიკა, ნანო ეკოკანტატი, ეკომუსიკა, ინტერაქცია, ევროპული ინტეგრაცია

სტატია ეძღვნება ქართველი კომპოზიტორის, პოსტავანგარდის წარმომადგენლის, ეკა ჭაბაშვილის მულტიმედიურ ნაწარმოებს - ნანო ეკოკანტატს „აბრეშუმის პეპლის სიბრძნე“, რომელიც დაიწერა პროექტის „European Silk Road“ ფარგლებში, მობილური აპლიკაციის ოფიციალური გაშვებისთვის.

შესავალი

სამეცნიერო ნაშრომი ეძღვნება ქართველი კომპოზიტორის, პოსტავანგარდის წარმომადგენლის, ეკა ჭაბაშვილის მულტიმედიურ ნაწარმოებს - ნანო ეკოკანტატს „აბრეშუმის პეპლის სიბრძნე“, რომელიც დაიწერა პროექტის European Silk Road ფარგლებში, მობილური აპლიკაციის ოფიციალური გაშვებისთვის.

სტატიის კვლევის ობიექტად შერჩეული „აბრეშუმის პეპლის სიბრძნე“ აქამდე არ გამხდარა კვლევის საგანი, რაც წარმოადგენს კიდევ ნაშრომის მეცნიერულ სიახლეს.

მიუხედავად იმისა, რომ მსოფლიოში (მათ შორის საქართველოშიც), უკვე აქტიურად იწერება მულტიმედიური მუსიკალური ჟანრის ნიმუშები, ეს სფერო ნაკლებად შესწავლილია საქართველოში, რაც განსაზღვრავს პრობლემის აქტუალობას.

სტატიის მიზანია:

- დაადგინოს პროექტის - „European Silk“ Road რაობა;
- დაადგინოს მასში მონაწილეების ჩართვის პრინციპი;
- შეაფასოს მისი სოციალურ-კულტურული კონტექსტი;
- შეისწავლოს ეკა ჭაბაშვილის ნანო ეკოკანტატის იდეა, შინაარსი, ჟანრული თვისებები;
- გამოყოს ნაწარმოებში ასახული ეკომუსიკის მახასიათებლები;

- დაადგინოს ეროვნული ცნობიერების რა თავისებურებები აღმოჩნდა კომპოზიტორის ყურადღების ცენტრში ნაწარმოების იდეის და კონცეფციის ჩამოყალიბების პროცესში და სხვა.

კვლევის მიზანი დაკავშირებულია გარკვეული საკითხების შესწავლის გზით შემდეგი ამოცანების გადაჭრასთან:

- პროექტის („European Silk Road“) შექმნის მიზნის, სოციალურ-კულტურული კონტექსტის, სოციალურ-პოლიტიკური დანიშნულების განსაზღვრა;
- ეკა ჭაბაშვილის ნანო ეკოკანტატის დაწერის მოტივაციის დადგენა;
- ნანო ეკოკანტატის ჟანრული მახასიათებლების გამოყოფა ეკა ჭაბაშვილის სხვა მულტიმედიური მუსიკალური ჟანრის ნაწარმოებების სტილური მახასიათებლების კონტექსტში;
- ნაწარმოებში „აბრეშუმის პეპლის სიბრძნე“: ეკომუსიკის ნიშნების დადგენა; ეროვნული ცნობიერების გამომხატველი ვერბალური, ვიზუალური რიგის თუ სონორული პლასტების და სიმბოლოების აღმოჩენა და მათი ფუნქციის განსაზღვრა დრამატურგიაში; მთავარი „პერსონაჟის“ მეტამორფოზით სიმბოლიზებული თავისუფლების, როგორც ადამიანის ფუნდამენტური უფლების იდეის დაკავშირება ეროვნული დამოუკიდებლობის მარადიულ ოცნებასთან და საქართველოს ევროპული ინტეგრაციის მიზანთან.

1. პროექტის იდეა, სოციალურ-კულტურული კონტექსტი და სოციალურ-პოლიტიკური დანიშნულება

პროექტი „European Silk Road“ ეფუძნება ინტერნაციონალური კავშირების განმტკიცების იდეას. იგი ითვალისწინებდა ისეთი მობილური აპლიკაციის შექმნას, რომლის რუკაზეც აღნიშნულიყო უნდა ყოფილიყო ევროპულ ქვეყნებზე გამავალი აბრეშუმის გზა და განთავსებულიყო მშვიდობის, დამოუკიდებლობის, სილამაზის, კეთილშობილების, მშვენიერებისადმი მიძღვნილი ხელოვნების ნიმუშები. საბოლოო მიზანი გულისხმობდა ევროპული აბრეშუმის გზის კონცეფციის ჩამოყალიბებას ამჟამად ხელოვნების ენით და მხატვრული დიალოგის საშუალებით.

იმდენად, რამდენადაც ეს აპლიკაცია გააერთიანებს მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნის ხელოვნებს, იგი ასრულებს ერთგვარი ალტერნატიული სახელოვნებო სივრცის ფუნქციას სხვადასხვა ქვეყნების ხელოვნებს შორის შემოქმედებითი დიალოგისთვის. სწორედ ამიტომ, ამ პროექტისთვის შერჩეული ნაწარმოებები მნიშვნელოვანია არა მხოლოდ მხატვრული ღირებულების თვალსაზრისით, არამედ, უპირველესად მათი სოციალურ-კულტურული კონტექსტის და პოლიტიკური ფუნქციის გათვალისწინებით.

ყოველთვის მნიშვნელოვანი იყო და თანამედროვე გლობალისტურ სამყაროში კიდევ უფრო აქტუალურია საკუთარი ქვეყნის ინტერესებისთვის დიალოგის ფასეული სივრცის, მსგავსი ღირებულებების მქონე ხელოვნებთან კავშირის დამყარების შესაძლებლობების ძიება, რომელიც საკუთარი ეროვნული ღირებულებების განმტკიცებას თავის მხრივ შეუწყობს ხელს. მობილურის ეს აპლიკაცია გულისხმობს არა იმ გზის ჩვენებას, რომელზეც ფიზიკურად გადაადგილდები, არამედ ვირტუალურ გზას ხელოვნების სამყაროში სამოგზაუროდ. ყოველ მუსიკოსს ეძლევა შანსი ახალი ნაწარმოები ამ აპლიკაციის ციფრულ ქსელში ატვირთოს და ხელოვნების ენით დაამყაროს კავშირი სხვა ქვეყნების ან საკუთარი ქვეყნის ხელოვნებთან. აპლიკაცია შეგვახსენებს, რომ პირველ რიგში ხელოვნებაა ის ფენომენი, სხვადასხვა ეროვნების ადამიანების და ქვეყნების დამეგობრებას რომ უწყობს ხელს.

2. პროექტის პირველი მონაწილეები და მონაწილეობის მსურველთა პროექტში ჩართვის

პრინციპი

პროექტის იდეის ავტორის თქმით, პირველ ეტაპზე შეირჩინენ ავტორები, რომლებიც ხელოვნებაში მაღალი სტანდარტების ერთგულების გამო, პროექტის ბირთვად განიხილებიან, შემდეგ კი ნებისმიერ ადამიანს ატვირთვის საშუალება ექნებოდა საკუთარი ნამუშევრის აპლიკაციაში ატვირთვის. არსებობს მხოლოდ ერთი პირობა - ახალი ნაწარმოებები აპლიკაციის მომხმარებლებისთვის ხილვადი გახდება სპეციალური კომისიის მხრიდან ვიზირების შემთხვევაში.

ცხადია, ნებისმიერ მსურველს შეუძლია ჩამოტვირთოს European Silk Road app საკუთარ მობილურში. ინფორმაცია ამ აპლიკაციის შესახებ განთავსებულია ვებ გვერდზე <https://www.europeansilkroad.app>, ასევე სოციალურ ქსელში <https://www.facebook.com/ch36berlin/>.

პროექტისთვის თავდაპირველად შეირჩა 16 ხელოვანი, რომელთა მუსიკალური, აუდიოვიზუალური და მულტიმედიური კომპოზიციები აპის მთავარი დანიშნულების რელევანტური აღმოჩნდა. მათ შორის იყვნენ ქართველი კომპოზიტორები ეკა ჭაბაშვილი და სოფიო სალარაძე. აპლიკაციის წარდგენის და გაშვების ღონისძიებაზე კი შესრულდა მხოლოდ ეკა ჭაბაშვილის მულტიმედიური ნაწარმოები „აბრეშუმის პეპლის სიბრძნე“.

ნაწარმოების პრემიერა შედგა ბერლინში, 2022 წლის 15 დეკემბერს, გალერეა Chaussee 36-ის საგამოფენო სივრცეში. ამ ხუთწუთიანი კომპოზიციის ვიდეო წარადგინეს თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ასოცირებულმა პროფესორმა, პიანისტმა ნინო ჟვანიამ და ასისტენტ-პროფესორმა, პიანისტმა თამარ ჟვანიამ.

3. ეკა ჭაბაშვილის ნაწარმოების წინააღმდეგ, ჟანრული მახასიათებლები, ფორმა და სტრუქტურა

ნაწარმოებში ასახულია მთავარი პერსონაჟის, აბრეშუმის ჭიის (თუთის აბრეშუმხვევიას (აბრეშუმის პეპლის) ლარვის (მატლი) სევედიანი მოგზაურობის ისტორია და საკუთარ თავთან დიალოგი. აბრეშუმის ჭია მოგზაურობს, რათა შეიმეცნოს ცხოვრების აზრი, ჩაწვდეს თავისუფლების მნიშვნელობას, რათა იბრძოლოს მისთვის. აბრეშუმის ჭია მიიღვრის ბუნებასთან ჰარმონიისკენ და აკრიტიკებს ადამიანებს პლანეტისადმი უდიერი მოპყრობისთვის.

ნაწარმოების ფინალში აბრეშუმის ჭია ტრანს-ფორმირდება აბრეშუმის პეპლად, რაც გონების განახლებას სიმბოლიზებს. ბოლოს და ბოლოს, მან მიაგნო ამ ქვეყნად არსებობის საზრისს - ეს თავისუფლების შინაგანი მდგომარეობის მიღწევაა, რაც ფიზიკური თავისუფლების გარანტორიც უნდა გახდეს. ტრანსფორმაციის შემდეგ ბუნება მას ასახულებს ფრთებით, რომლითაც თავისუფლება უნდა შეიგრძნოს, მაგრამ ჩნდება ახალი წინაღობა. თავისუფლებისთვის სრულიად მზა არსებას ბორკილებს ადებენ ისინი, ვისაც ამისთვის მზაობა თავად არ გააჩნია. სწორედ ეს ბადებს პატარა არსებაში სევდას და რიტორიკულ კითხვასაც, რომელზეც პასუხი ადამიანებმა უნდა გავცეთ.

ნაწარმოების ბოლოს აბრეშუმის ჭიის მიერ დასმული კითხვა უპასუხო რჩება, რაც ლიტერატურულ მრავალწერტილს გვაგონებს. ეს თითქოს წინააღმდეგობაში მოდის ნაწარმოების სმენითი ანალიზითაც კი მკაფიოდ აღქმად სამნაწილიან სტრუქტურასთან. ნაწარმოების სათქმელი არ სრულდება, ფორმა კი მწყობრი და შეკრულია, რითაც კომპოზიტორი გამოხატავს ადამიანის ყოფიერებაში წამოჭრილ წინააღმდეგობას ოცნებასა და რეალობას შორის.

აბრეშუმის ჭიის მონოლოგის ტექსტის გარდა, ნაწარმოებში გაიჟღერებს შემდეგი ვერბალური მასალა: საქართველოს პრემიერ-მინისტრის, ზურაბ ჟვანიას (17.02.2004 – 3.02.2005) ცნობილი სიტყვები („მე ვარ ქართველი და მაშასადამე ვარ ევროპელი“) ევროპის საბჭოს საპარლამენტო ასამბლეაში საქართველოს გაწვევიანებისას წარმოთქმული სიტყვიდან (27.01.1999) და ქართული პოეზიის ერთ-ერთი შედეგური, ლადო ასათიანის „საქართველოში“.

ამ ვერბალურ წყაროებს ნარატივის შრეში შემოაქვთ სიმბოლური პლასტი და თავის მხრივ ამზადებენ აბრეშუმის ჭიის მონოლოგის მეორე მონაკვეთს, რომელშიც მოგზაური პერსონაჟი ბოლოს და ბოლოს პოულობს პასუხებს თავისივე კითხვებზე, გარდა ბოლო კითხვისა, რომლითაც იგი ადამიანებს მიმართავს.

3.1. ეკა ჭაბაშვილის ნანო ეკოკანტატის ჟანრული

მახასიათებლები; ნანო ეკოკანტატა, როგორც მულტიმედიური მუსიკის ნიმუში დოკუმენტალისტიკის ელემენტებით

ეკა ჭაბაშვილის ნანო ეკოკანტატა წარმოადგენს მულტიმედიურ მუსიკალურ ნაწარმოებს, რომელიც ეფუძნება ტექსტის, გამოსახულების, ეკოლოგიის პრობლემატიკის, დოკუმენტური ფილმის ელემენტების ინტერაქციას.

უფრო დაწვრილებით თუ განვიხილავთ ნაწარმოებს, მასში ერთიანდება მუსიკა და ხმაური, როგორც ხმოვანი კომპონენტი, პოეტური/პროზაული ტექსტი შინაარსობრივი დატვირთვით და სონორული კომპონენტის სახით, და, ასევე, ბუნების ამსახველი კადრების ვიზუალური რიგი.

ამ ნაწარმოებში, ისევე როგორც ეკა ჭაბაშვილის სხვა მულტიმედიურ პროექტებშიც, სრულიად გადააბრებულია კომპოზიტორის, შემსრულებლის და მსმენელის ტრადიციული მიმართება, რაზეც ჯერ კიდევ ნინო ჟვანიამ მიუთითა პირველად ეკა ჭაბაშვილის სხვა მულტიმედიური პროექტის შესწავლისას.¹

ნანო ეკოკანტატა არ არის დაფიქსირებული ტრადიციული სანოტო ჩანაწერის სახით, არსებობს მხოლოდ სცენარი. არც ნაწარმოების მონოლოგის შემსრულებელია ვიზუალიზებული და კადრს მიღმა რჩება. ისმის მხოლოდ მონოლოგის ამსახველი აუდიო მასალა. კომპოზიტორმა თავად შეითავსა წინასწარ შერჩეული და სპეციალურად ჩაწერილი სონორული ხმოვანი ჩანაწერების მონტაჟის ფუნქციაც, ტრადიციული სასცენო სივრცე ჩანაცვლდა ვირტუალური, ციფრული სივრცით. საგულისხმოა, რომ ნაწარმოები ატარებს დოკუმენტალისტიკის ნიშნებს, მონტაჟი ეფუძნება ფილმის გახმოვანების პრინციპებს. დოკუმენტალისტიკის ნიშნებს ნაწარმოებს ანიჭებს პირველ რიგში ზურაბ ჟვანიას მიერ წარმოთქმული ტექსტის გამოყენება. დოკუმენტალისტიკის ნიშნების შემოტანით კომპოზიტორი აგრძელებს საკუთარი ნანოოპერის („პანდორა“) ხაზს, რომელსაც მუსიკოლოგი მარინა ქავთარაძე ახალი დოკუმენტური ვიდეო-ოპერის ჟანრის ფუძემდებლურ ნიმუშად მიიჩნევს ქართულ მუსიკაში.² სწორედ ნანოოპერის მაგალითზე უწოდა მარინა ქავთარაძემ დოკუმენტალიზმს ნა-

1 Jvania, Symphony-exhibition, 2019, p. 35.

2 ქავთარაძე, პანდემია, 2023, გვ. 337.

რატის ერთ-ერთი ენა ეკას ჭაბაშვილის მუსიკაში. მკვლევარი თვლის, რომ ნანოპერაში სწორედ დოკუმენტალისტიკას შემოაქვს ისტორიული ავთენტური ატმოსფერო, რის გამოც ეს უკანასკნელი, ნანომასშტაბების მიუხედავად, საუცხოოდ ახდენს მსმენელის ფოკუსირებას გლობალურ პრობლემაზე.³

განმარტებას საჭიროებს ნაწარმოების ჟანრული დეფინიცია; რატომ არის „აბრეშუმის პეპლის სიბრძნე“ კანტატა?

ავტორის აზრით, კანტატებში პერსონაჟის ისტორია, ემოციები გადმოცემული იყო სოლისტის/სოლისტების ვოკალურ, ხოლო მათ მიმართ ხალხის დამოკიდებულება კი საგუნდო პარტიებში. ინსტრუმენტული ნაწილი კი ითავსებდა თანხლების ფუნქციას და სოლისტის თუ საგუნდო სცენებში ხალხის განწყობის ფსიქოლოგიურ ქვეტექსტსაც გადმოსცემდა. ეკა ჭაბაშვილის ნანო ეკოკანტატაში აბრეშუმის ჭიის ემოციები გადმოიცემა სოლისტის პარტიაში (მონოლოგის ვერბალური ტექსტი ინგლისურ ენაზე), ხოლო ინსტრუმენტული საწყისის ფუნქციას ასრულებს სხვადასხვა სონორული წყარო.

განმარტებას საჭიროებს ავტორისეული ჟანრული დეფინიციის შემადგენელი კიდევ ერთი სიტყვა - ნანო. საქმე ისაა, რომ თვალთ ხილული სამყაროს გარდა, არსებობს სამყაროს სხვა ნაწილიც, რომლის აღქმის ტექნოლოგიური შესაძლებლობები ჯერ მეცნიერებისთვის მიუღწეველია, მაგრამ არსებობს ნანოსამყაროდ კლასიფიცირებული რეალობაც, რომლის ვიზუალიზაციის, მისით მანიპულაციისა და მართვისთვის იყენებენ შემდეგ ტექნოლოგიებს და შესაძლებლობებს: Scanning Electron Microscopy (SEM); Transmission Electron Microscopy (TEM); Atomic Force Microscopy (AFM); Scanning Tunneling Microscopy (STM); X-ray Crystallography; Nuclear Magnetic Resonance (NMR) Spectroscopy; Fluorescence Microscopy. გარდა იმისა, ადამიანის გონებრივი მოცულობა შეუიარაღებელი თვალთ ნანოსამყაროს ვერ აღიქვამს, ის ვერც ადამიანისთვის ხილულ პატარა არსებებს ამჩნევს ირგვლივ, რადგან მათი არსებობა უმნიშვნელოდ მიაჩნია.

სიტყვა „ნანო“ ერთგვარი მინიშნებაა ნაწარმოების ხანგრძლივობაზეც, რომლის მიღმა ავტორის გზავნილი იკითხება - ზოგჯერ საკითხის, იდეის თუ

პრობლემის გამოკვეთისთვის მცირე დროც კი შესაძლოა საკმარისი იყოს; მთავარი ხომ ნაწარმოების კონცეპტუალური დატვირთვა და მასში ასახული მხატვრულ-სააზროვნო პროცესების ინტენსივობაა და არა თვითმიზნური დამოკიდებულება ნაწარმოების ხანგრძლივობის მიმართ.

3.2. ეკა ჭაბაშვილის ნანო ეკოკანტატა - ეკომუსიკის ნიმუში

როგორც მულტიმედიური ჟანრის ნაწარმოებს, ეკა ჭაბაშვილის ეს კომპოზიცია გადაიკვეთება ისეთ სფეროსთან, როგორცაა ეკოლოგია. იგი უკავშირდება ადამიანის და ბუნების ჰარმონიული თანაარსებობის იდეას, ბუნების ნებისმიერი ფორმისადმი სოლიდარობას და ეკოლოგიაზე ზრუნვას.

ფაქტია, რომ კაცობრიობას ბუნების მიმართ მუდამ ჰქონდა მომხმარებლური დამოკიდებულება, რაც XX-XXI საუკუნეებში ტექნოლოგიების განვითარების და ურბანიზაციის მზარდი ტემპის ფონზე გადაიზარდა ბუნებასთან ტოტალურ დისჰარმონიაში. ამ კონსუმერობის კი ეკოლოგიური კატასტროფების ინტენსიფიცირება მოსდევს ხოლმე (ვგულისხმობთ იმ კატაკლიზმებს, რაც უშუალოდ ადამიანების ქმედებების შედეგია). სხვა ცოცხალი ორგანიზმებისგან განსხვავებით, რომლებიც არ „ეჭიდავებიან“ ბუნებას და არ ცდილობენ მასთან ჰარმონიის დარღვევას, ყველაზე მულტიენდემური არსება, ადამიანი, თავისი ქმედებებით, საცხოვრებელი პირობების გაუმჯობესების, ცხოვრების გამართვის და კომფორტის შექმნის მიზნით, უმოწყალოდ ანგრევს ლანდშაფტს, აბინძურებს და აზიანებს ეკოლოგიურ გარემოს. ეს ბუნებისთვის ტრავმაა, რომელიც ადამიანებს შესაძლოა ტრაგედიად შემოუბრუნდეთ, მეტადრე, თუ ბუნების „დამორჩილების აქტი“ ხორციელდება გეოლოგიური, გეომორფოლოგიური, გლაციოლოგიური და სხვა ტიპის მონიტორინგის გარეშე (განსაკუთრებით ეს ეხება ეკონომიკურად ღატაკ და განვითარებად ქვეყნებს). პარადოქსი იმაში მდგომარეობს, რომ ამას სხადის დედამიწის ანთროპოგენეზის გვირგვინი, ინტელექტით უპირატესი homo sapiens, რომელიც იმავდროულად გვევლინება როგორც შემოქმედებითი სულის მატარებელი, მშრომელი სახეობად - homo faber,

3 იქვე.

ისე სიმბოლოებით მოაზროვნე სახეობად - homo symbolicus.

მიუხედავად ამისა, როგორც ჩანს, ადამიანებს ბოლომდე არ აქვთ გაცნობიერებული, რომ დედამიწა მხოლოდ მათ არ ეკუთვნის და უგუნური ქმედებებით საფრთხეს მხოლოდ ადამიანთა მოდგმას არ უქმნიან, ფატალური შედეგი სხვა არსებებისთვის დგება. ადამიანი პასუხისმგებელია ყველა სხვა არსებაზეც და მცენარეულ საფარზეც. მიუხედავად იმისა, რომ სხვა არსებებს ბუნებასთან ჰარმონიული მიმართება არ დაურღვევიათ, უცოდველი ბუნება სწორედ ადამიანის ხელით ისჯება. ადამიანის გონებრივი უპირატესობები სხვა არსებების განადგურების საბაბი ხდება. სწორედ ამ პრობლემებზეა აგებული ეკა ჭაბაშვილის ნაწარმოების მთავარი იდეა, რომელსაც ახმოვანებს აბრეშუმის ჭია მონოლოგში.

მონოლოგი წარმოდგენილია ვერბალური ტექსტის სახით. საგულისხმოა, რომ მსოფლიო მუსიკის ისტორიაში, ეს აბრეშუმის ჭიის პირველი მონოლოგია და მეტად სიმბოლურია, რომ იგი დედამიწის ყველაზე ცოდვილი არსების, ადამიანის კრიტიკას ეთმობა. სხვათა შორის, გასულიერებული ბუნების იდეა ნაწარმოებს ნატურფილოსოფიის ნიშნებსაც სძენს.

საგულისხმოა, რომ ნაწარმოები იწყება (პირველი მონაკვეთი) და მთავრდება აბრეშუმის ჭიის მონოლოგით (მეორე მონაკვეთი). ეკომუსიკის ნიშნებზე მიგვითითებს ნაწარმოებში აჟღერებული ბუნების ხმებიც და ბიომუსიკაც. ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ნაწარმოები შესაძლოა თამამად მივიჩნიოთ ეკომუსიკის მკაფიო ნიმუშად.

3.3. ნაწარმოების სტრუქტურა

ეკა ჭაბაშვილის ნაწარმოები ეკოკანტატა იყოფა სამ მონაკვეთად, რომელიც გვაგონებს ექსპოზიციის, დამუშავების და რეპრიზის ფუნქციას კლასიციტურ სონატურ ფორმაში. ნაწარმოების პირველ ნაწილში აბრეშუმის ჭია გვაცნობს პრობლემას, ბოლო ნაწილში იგი პასუხს სცემს პირველ ნაწილში დასმულ კითხვებს. შუა მონაკვეთი კი აგებულია მუსიკალურ პლასტად აღქმული ვერბალური მასალის (ზურაბ ჟვანიას გამოსვლის ტექსტის ფრაგმენტი) დინამიკურ განვითარებაზე, რომელიც მიღწეულია პოლიფონიური ხერხების გამოყენებით.

ნაწარმოების ხმოვანი მასალა წარმოდგენილია

ორი ბგერითი ნაკადით. პირველი ნაწილის პირველი ხმოვანი წყაროა ადამიანის ხელის გულების ერთმანეთზე ხახუნი მიკროფონთან, მეორე კი თხელი ცელოფანის პარკის დაჭმუჭნით გამოცემული ხმები. სწორედ ამ ხმოვანი რიგის ფონზე ისმის აბრეშუმის ჭიის ვერბალური მონოლოგის პირველი მონაკვეთი:

„მე აბრეშუმის ჭია ვარ, საუკუნეების განმავლობაში არ მესმოდა, რატომ დაარქვეს ადამიანების ყველაზე გრძელ გზას ჩემი სახელი. იქნებ იმიტომ, რომ მიყვარს მოგზაურობა? ერთხელ საქართველოში ვიყავი, საუკუნეების წინ...“

მე გადავკვეთე ჯადოსნური ტყეები...

გადავიარე იდუმალი მთები და გამოქვაბულები...

...გადავკვეთე ბასრი კლდეები, სადაც მზის სხივები აჩვენებდნენ ფილმებს სიყვარულის სილამაზებზე;

როდესაც ვცურავდი წყლის, ქარისა და მზის სხივების დიალოგის მრავალხმიან ლექსებში, აღმოვაჩინე, რომ მივალწიე ევროპის კარიბჭეს;

როგორც ჩანს, ევროპის კარი ყოველთვის ღიაა და შავი ზღვის ზედაპირზე სრიალებს. როცა ზღვაზე გადასასვლელად პეპლად გადავიქცევი, ცაში ფრენისას სასიამოვნო სიმსუბუქე და თავისუფლება ვიგრძენი“.

პერიოდულად, აბრეშუმის ჭიის ვერბალურ მონოლოგში პაუზებია, რა დროსაც გაჟღერდება ინსტრუმენტული თანხლების ფუნქციის მქონე ხმოვანი მასალა. მონაცვლეობით ისმის ჩურჩულით წარმოთქმული სხვადასხვა სიტყვა, რომლებიც დაჯგუფებულია და გადანაწილებული პაუზებს შორის და სხვადასხვა ტემპში წარმოითქმება. ამ სიტყვებს აქვთ როგორც აზრობრივი, ისე სონორული დანიშნულება. მათი შერჩევა არაა შემთხვევითი, ყოველი მათგანი ფოკუსირებულია პოზიტიურ ცნებებზე:

პირველ ხმოვან რიგში სიტყვები დაჯგუფებულია შემდეგნაირად:

ჯგუფი 1: სიმართლე, სიკეთე, სილამაზე, სიცოცხლე;

ჯგუფი 2: სისრულე, სისწორე, სიმდიდრე, სირთულე;

ჯგუფი 3: სიმსუბუქე, სიხარული, სიყვარული, სიცილი;

ჯგუფი 4: მადლი, ზრუნვა, იუმორი.

მეორე ხმოვანი რიგი კი წარმოდგენილია შემდეგი სიტყვებით:

ჯგუფი 1: ერთობა, უნიკალობა;

ჯგუფი 2: დახვეწილობა, თანასწორობა, თანაგრძნობა;

ჯგუფი 3: სპონტანურობა, სამართლიანობა, ინდივიდუალობა, დამოუკიდებლობა;

ჯგუფი 4: მრდილობა, იდენტობა, საჭიროება, სრულყოფილება, მაღლიერება, ბედნიერება.

ნაწარმოების მეორე მონაკვეთი იწყება ზურაბ ჟვანიას ფრაზით - „მე ვარ ქართველი და მაშასადამე ვარ ევროპელი“, რომელიც კონტრაპუნქტის კანონების თანახმად მეორდება.

საგულისხმოა, რომ პოლიფონიური აზროვნება ზოგადად ძალზე დამახასიათებელია ეკა ჭაბაშვილის მუსიკისთვის, განსაკუთრებით კომპოზიტორის მულტიმედიური ნაწარმოებებისთვის. ეს საკითხი კომპოზიტორის სხვა მულტიმედიურ პროექტ „ხმასთან“ დაკავშირებით მუსიკოლოგ მაია ტაბლიაშვილის სპეციალური კვლევის საგანზე გახდა. მაია ტაბლიაშვილმა გააანალიზა პროექტი „ხმა“, როგორც პოლიფონიურ აზროვნებაზე დაფუძნებული ნაწარმოები, რომლის მრავალშრიანი კონტრაპუნქტი სხვადასხვა შრეს ეფუძნება.⁴

ეროვნულ მუხტს კიდევ უფრო აძლიერებს ლადო ასათიანის ლექსის აუდიო ჩანაწერი. ამ დრამატული მონაკვეთის შემდეგ დგება ერთგვარი სულიერი კათარსისის მომენტი, რომლის დროსაც გაიჟღერებს ჩვენი სულიერების და იდენტობის მუსიკალურ ჰიმნად მიჩნეული საგალობლის - „შენ ხარ ვენახის“ ფრაგმენტი.

ნაწარმოები კი მთავრდება ჭიის მონოლოგის მეორე მონაკვეთით, რომელშიც იგი პირველ მონაკვეთში დასმულ თავისსავე კითხვებს სცემს პასუხს და მსმენელს ტოვებს რიტორიკული კითხვის პირისპირ - „ღმერთო ჩემო, მივხვდი, რატომ უწოდებენ ჩემს სახელს ამ გზას.

თავისუფლება, დიახ... თავისუფლება კაცობრიობის ოცნებაა, თავისუფლება ყოველი ადამიანის სურვილია; მაგრამ შეგიძლიათ - „ადამიანი“- გადაიქცეთ პეპლად?

ან შეგიძლიათ ერთმანეთს ფრენის უფლება მისცეთ? რადგან შენ მეც კი არ მაძლევ ფრენის საშუალებას, მეც, რომელსაც ბუნებამ ფრთები მაჩუქა“.

იმდენად, რამდენადაც ნაწარმოების ფორმა სიმფონიური აზროვნების პრინციპზეა აგებული, ამ შინაგან სიმფონიზმს განამტკიცებს ერთგვარი თაღიც, რომელიც გადადგმულია ნაწარმოების დასაწყისიდან ფინალისკენ - ეკოკანტატა სრულდება იგივე სონორული ეფექტით, რითაც დაიწყო ეს ნაწარმოები.

4. ნაწარმოებში ასახული ეროვნული ცნობიერება, ღირებულებები, იდეალები და მისწრაფებები

ეროვნული ღირებულებების წარმოჩენის კუთხით, ნაწარმოების იდეურ-ემოციური ცენტრი მისი შუა მონაკვეთია; დღესაც ქართველი პოლიტიკოსის, ზურაბ ჟვანიას გამოსვლა ჩვენი ევროპული ინტეგრაციის სურვილის სიმბოლური გზავნილია მსოფლიოსადმი. საქართველოს პარლამენტის სხდომის დღის წესრიგში წარმოდგენილი „უცხოელი აგენტების შესახებ“ კანონის მიღების წინააღმდეგ საპროტესტო გამოსვლების დროს (2023 წლის მარტი, თბილისი) სწორედ ზურაბ ჟვანიას ეს ჩანაწერი ისმოდა რუსთაველის გამზირზე.

ნანო ეკოკანტატაში ჟვანიას სიტყვების გამეორება, კონტრაპუნქტის კანონების თანახმად, სამ მიზანს ემსახურება: ა) ახდენს უდიდეს ზემოქმედებას, რადგან ქართველი ერისთვის სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვან, ევროპული ინტეგრაციის იდეას უკავშირდება. ამას გარდა, ამ სიტყვების შემოჭრა ნაწარმოების დრამატურგიაში მოულოდნელობის ეფექტს ეფუძნება, რაც კიდევ უფრო ამძაფრებს მათ ზემოქმედებას; ბ) შეგვახსენებს, რომ ქართველის თანდაყოლილი სმენითი წყობისთვის ტიპური სწორედ პოლიფონიური მუსიკალური აზროვნების პრინციპია. სიტყვების ემოციური მუხტის ჰიპერბოლიზება სწორედ კონტრაპუნქტის ხერხებით ხორციელდება; გ) ახდენს მსმენელის ფოკუსირებას ზურაბ ჟვანიას გამოსვლის პათოსზე და ფარულად მასში ჩადებული შინაგან დრამატიზმზე; ერთია პოლიტიკოსის სიტყვის ძალა და შინაარსი, მეორეა ორატორული გამოსვლის მუხტი და დრამატიზმი. ვერბალური ტექსტის პოლიფონიურ კონტექსტში მოქცევით, კომპოზიტორმა პოლიტიკოსის გამოსვლაში პოტენციურად ჩადებული დრამატიზმი სწორედ ვერბალური ტექსტის პოლიფონიზაციით გახადა უფრო მძაფრი და საჩინო. ამ შემთხვევაში გავდივართ

4 Tabliashvili, Symphony-exhibition, 2021, p. 24.

დოკუმენტალისტიკის სპეციფიკიდან, რომელიც გულისხმობს ხოლმე რეალური მოვლენებისგან ემოციურ დისტანცირებას. მაგრამ კომპოზიტორის ეს ჩანაფიქრი კიდევ ერთხელ გვახსენებს ჩვენი ყოფიერების დრამას. ეს ის დრამაა, რომელიც უკავშირდება: საქართველოს გეოპოლიტიკური მდებარეობის გამო გამოვლილ ქართველებს; მტრული სახელმწიფოების მუდმივი მოგერიების ისტორიულ ხვედრს; ქრისტიანული სამყაროს სამხრეთ-აღმოსავლეთ კარიბჭის დაცვის სიცოცხლის გაღების ფასად მოპოვებულ მისიას; ევროპული ინტეგრაციის საუკუნოვან მცდელობებს, რაც, უდიდესი ტკივილების და ბრძოლის ფასად, ეპიზოდურად თუ იქცეოდა ხოლმე რეალობად...

ნაწარმოების პატრიოტული მუხტი გამყარებულია კიდევ ერთი ეროვნული ცნობიერების ამსახველი ვერბალური მასალით. ეს არის ლადო ასათიანის ლექსი - „საქართველოში“, რომელშიც ასევე არის კოდირებული ქართული იდენტობის სიმბოლოები.

საგულისხმოა, რომ ამ დრამატული მონაკვეთის შემდეგ დგება ერთგვარი სულიერი კათარსისის მომენტი, რომელიც კომპოზიტორმა გადმოსცა ქართველისთვის იდენტობის და ქრისტიანული ღირებულებების მუსიკალურ ჰიმნად აღქმული საგალობლის - „შენ ხარ ვენახის“ ჩანაწერის ფრაგმენტით.

ნაწარმოების მესამე მონაკვეთში აბრეშუმის ჭია „განახლებული გონებით“ უპასუხებს მონოლოგის პირველ მონაკვეთში მის მიერვე წამოჭრილ კითხვებს, რომლებიც ხანგრძლივი მოგზაურობის დროს ტანჯავდა. აბრეშუმის ჭიამ იცის, რომ ბუნებამ ტრანსფორმაციის შემდეგ, მას ფრთები აჩუქა და ამიტომ სურს თავისუფლების მიმართულებით გაფრინდეს, მაგრამ ამჯერად ფრენის უფლების მოპოვება სჭირდება. აბრეშუმის პეპლის კითხვებს შორის პასუხგაუცემელია მხოლოდ მოგზაურობის შთაბეჭდილებების შედეგად დაბადებული ერთი რიტორიკული კითხვა, რომლითაც იგი უკვე მსმენელს მიმართავს. აბრეშუმის ჭიამ იცის პასუხი მის მიერ დასმულ მთავარ კითხვაზე, ამიტომ არის ამ კითხვის ადრესატი ადამიანი. რაში მდგომარეობს კითხვის არსი? რის უფლების მოპოვებაზეა საუბარი?

ნაწარმოების ეს პასაჟი ნანო ეკოკანტატას პოლიტიკურ ელფერსაც ანიჭებს, რადგან აბრეშუმის ჭია ერთგვარ პოლიტიკურ პერსონაჟად არის ტრანსფორმირებული. მეტაფორულად იგი თავისუფლების

წყურვილით სავსე ადამიანის და ზოგადად ქართველი ერის სიმბოლოდ აღიქმება, რომელიც გამუდმებით ფიქრობს საკუთარ გეოსტრატეგიულ ადგილზე მსოფლიოში. თავისუფლების დაუოკებელი სურვილის მიუხედავად, მას ბორკილებს ადებს მტერიც და თავისივე თანამემამულეც, რომლის გონებაშიც შინაგანი თავისუფლების იდეას ჯერ არც შეუღწევია, ამიტომ ეს უკანასკნელი სხვასაც ვერ მისცემს ფრენის უფლებას. აბრეშუმის ჭია ნაწარმოების დასაწყისში უკვე გვამცნობს, რომ ევროპის კარი მუდმივად ღიაა. დიახ, სწორედ ამ კარში შესვლას უშლის ხელს ეროვნულ წიაღში დაბადებული დილემა - მივცემთ კი ერთმანეთს ფრენის უფლებას? პოლიტიკური გზავნილი საკმაოდ მახვილია: ადამიანს ბუნებისგან მიეცა დასაბამიერი ჯილდო, თავისუფლება, რომლის გამოყენების უფლებასაც ერთმანეთს ვართმევთ.

ნანო ეკოკანტატაში ეს ჯილდო სიმბოლიზებულია უძლური ფრთების (როგორც ცნობილია აბრეშუმის ჭიას არ შეუძლია ფრენა) სემანტიკით. რიტორიკული კითხვაც სწორედ აფრენის უფლების მოპოვებას ეხება.

რთული არ არის აბრეშუმის ჭიაში დავინახოთ ისტორიული ქართველების გამო ეკონომიკურად შეჭირვებული პატარა საქართველოს უახლესი ისტორია. რადგან აბრეშუმის ჭია მეტაფორულად საქართველოს სიმბოლიზებს, მასაც აქვს შანსი შეიძინოს ფრთები, და აბრეშუმის ჭიასავით ხოხვის მდგომარეობიდან გადავიდეს ფრენის სტადიაში. ამ კონტექსტში თავიდან მივუბრუნდეთ ლადო ასათიანის ლექსის სემანტიკას. საყოველთაოდ ცნობილია, რომ ეს ლექსი პატრიოტიზმის ქართული გაგების სიმბოლოა, რომელიც ბაზირებულია რუსთველურ იდეაზე, ლაჩრულ სიცოცხლეს ღირსეული სიკვდილი ამჯობინო სამშობლოსთვის ბრძოლისას. ყურადღებას იპყრობს ლექსში ნახსენები ბავშვობა და მისკენ მიბრუნების ქართველური ოცნება. შესაძლოა, ეს ბავშვობა აღვიქვათ საქართველოს ოქროს ხანის სიმბოლოდაც, როდესაც ევროპულ სახელმწიფოებთან მჭიდრო კავშირში მყოფი საქართველო სწორედ ევროპული კულტურის ღირებულებების და პრინციპების მატარებელი იყო, როდესაც მას მიიჩნევდნენ უძლიერესი პოლიტიკური აზროვნების და დემოკრატიის შუქურად და ანგარიშს უწევდნენ მაშინდელი მსოფლიოს მეგასახელმწიფოები; განა სწორედ ამ რეალობის

დაბრუნებას არ ნატრულობს ყოველი ქართველი? ეს ლექსი რეზონირებს კომპოზიტორის ჩანაფიქრთანაც. აბრეშუმის ჭია, რომელიც პატარა საქართველოს სიმბოლოდ შეიძლება აღვიქვათ, იშვიათად ახერხებდა სიცოცხლით ტკობას და ნელა, ბორძიკით, მაგრამ მაინც ჯიუტად განაგრძობდა მოგზაურობას ისტორიის მორევში. საქართველოს ისტორიულ პერიპეტეებს თუ გადავხედავთ, ჩვენი არსებობა, ჯერ კიდევ დარჩენილი ბრძოლის რესურსი და საზოგადოების სურვილი, როგორმე დაგვბრუნდეთ მენტალურად მშობლიურ გარემოს, შესაძლოა ნამდვილ ანთროპოლოგიურ საოცრებად მივიჩნიოთ.

5. ავტორის წინასიტყვაობა

ნაწარმოებში ჩადებულ ყველა იდეას განაზოგადებს თავად ავტორის წინასიტყვაობა:

„ცივილიზაცია ხომ ადამიანთა მოდგმის უდიდესი გამოგონებაა, რომელიც იზომება კულტურისა და განათლების განვითარების დონით.

განვითარების დონის ინდიკატორი კი ხელოვნების თავისუფლებაა. თავისუფლება უდიდესი პასუხისმგებლობაა თითოეული ადამიანისთვის, რადგან ის ჩნდება იქ, სადაც სიყვარულია.

სიყვარული კი უანგარო ზრუნვაა კაცობრიობის სიცოცხლის გაგრძელებისთვის, რაც ყოველი ადამიანის გენეტიკური დავალებაა. კაცობრიობა მხოლოდ მაშინ მიაღწევს სრულფასოვნებას, როდესაც ის ხელოვნების გზით ივლის. ნამდვილი ხელოვნება გულწრფელობას და უანგარობას, თავისუფლებას და უპირობო სიყვარულს, მაღლიერებას და თანადგომას ემსახურება. დღეს ერთეული ბრიყვები დედამიწას

წირავენ საკუთარი უგუნური სურვილების დასაკმაყოფილებლად, მომხვეჭელობისა და ძალაუფლების წყურვილის მოსაკლავად.

პროექტი „ევროპული აბრეშუმის გზა“ სწორედ ის პირველი ბილიკია, რომელიც ამ გზის გაკვალვას ცდილობს ბოროტებისგან განაყოფიერებულ ნიადაგზე გაშენებულ ომების და ტერორის უდაბურ ტყეში. საუკუნეებია საქართველო ამ უდაბური ტყიდან თავის დაღწევას ცდილობს, რომ ევროპული ოჯახის სრულუფლებიან წევრად იქცეს. საქართველო ხომ ევროპის უძველესი კარიბჭეა“.

დასკვნა

ამგვარად, ეკა ჭაბაშვილის ნაწარმოებში ეკოკანტატა „აბრეშუმის პეპლის სიბრძნე“, ერთი მხრივ, სამეცნიერო-ტექნოლოგიური გამოწვევების, ციფრული ტრანსფორმაციის ეპოქის, თანამედროვე საკომპოზიტორო ძვრების რელევანტურია და ანგრევს საკომპოზიტორო მიდგომების სტერეოტიპებს, მეორე მხრივ, ახერხებს ეროვნულ ფასეულობებზე იმგვარ ფოკუსირებას, რომ ისინი ნაწარმოების ძირითად კარკასს ქმნიან, როგორც იდეურად, შინაარსობრივად, ისე დრამატურგიის დონეზე. ნაწარმოები ღრმა ფილოსოფიური აზრის შემცველია და ქართულ მუსიკას ამდღერებს ერთდროულად მრავალი ნოვაციით – შინაარსობრივი თვალსაზრისით, მულტიმედიური მუსიკის უანრული თავისებურებების მხრივ და როგორც ეკომუსიკის ნიმუში, რითაც ვფიქრობ, განსაკუთრებულ ადგილს დაიმკვიდრებს ქართული პოსტავანგარდის ხელოვნების წიაღში.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ქავთარაძე მ., პანდემია და მუსიკა ანუ კრიზისი როგორც შესაძლებლობა, ხელოვნებისა და მედიის კვლევების საერთაშორისო კრებული „ხელოვნება და თანამედროვეობა“ #1 (11), 2021.
- Jvania, N., (2020), A New Type of Performer-listener Interaction in Eka Chabashvili's Symphony-exhibition “Khma”, GESJ: Musicology and Cultural Science, #2(20), 2019.
- Tabliashvili, M., (2021), Infinity of the Creative Self-expression – Syncretic Counterpoint in the Symphony-exhibition “Khma” by E. Chbashvili, GESJ: Musicology and Cultural Science, #1(23), 2021.

EKA CHABASHVILI'S NANO ECO-CANTATA, SILKWORM BUTTERFLY'S WISDOM, IN LIGHT OF NATIONAL VALUES

Gvantsa Ghvinjilia

Keywords: *multimedia music, nano eco-cantata, eco-music, interaction, European integration*

The scientific article concerns a multimedia work by Georgian composer Eka Chabashvili, the nano eco-cantata *Silkworm Butterfly's Wisdom*, in the light of national values and symbols of identity.

The composition was written for the official launch of the European Silk Road app and was performed, at Berlin's Gallery Chaussee 36 on December 15, 2022.

envisaged the development of a mobile application, a map of the Silk Road passing through European countries and marking works of art dedicated to peace, independence, beauty, nobility, and beauty. The ultimate goal is to establish the concept of the European Silk Road, this time through the language of art and artistic dialogue.

The research object of the article, Eka Chabashvili's nano eco-cantata *Silkworm Butterfly's Wisdom* has not been researched yet, a scientific novelty to the credit of the article.

Despite the fact that multimedia genre music is already being actively created in the world, including in Georgia, this field is completely unexplored in Georgia, which determines the actuality of the problem.

The purpose of the research is to study Eka Chabashvili's nano eco-cantata in terms of national codes, values, and socio-cultural context.

This goal is related to the discussion of the following tasks, sub-problems, and sub-objectives:

- The motivation for creating the work, socio-political purpose, and subtext;
- Verbal and musical symbols of national identity and their function in the dramaturgy of the work
- Peculiarities of presenting the idea of the eternal national desire, Georgia's European integration
- The idea of freedom as a fundamental human right symbolized by the metamorphosis of the main hero and its connection with the eternal dream of Georgia's independence and freedom
- Genre characteristics of nano eco-cantata in the context of stylistic characteristics of Eka Chabashvili's other multimedia genre works
- Revealing parameters of eco music in the work.

Concluding the results of the scientific research, it was revealed that the nano eco-cantata

Silkworm Butterfly's Wisdom, on the one hand, is relevant to the technological challenges, the era of digital transformation, and modern compositional changes, and destroys the stereotypes of compositional approaches.

On the other, it manages to focus on national values, which manifests itself on the ideological, content level and determines the dramaturgy.

Introduction

This scientific paper is dedicated to the nano eco-cantata *Silkworm Butterfly's Wisdom*, a multimedia composition by Georgian post-avant-garde composer Eka Chabashvili. The work was written under the European Silk Road

project, for the official launch of the relevant mobile app.

Silkworm Butterfly's Wisdom has not been researched until now, which is also a scientific innovation of the work.

Although samples of the multimedia music genre are already being actively composed in the world (including

Georgia), this field is less studied in Georgia, which determines the urgency of the problem.

The purpose of the article is:

- To determine the scope of the European Silk Road project
- To determine the principle of involving participants in it
- To evaluate its sociocultural context
- To study the idea, content, and genre features of Eka Chabashvili's nano eco-cantata
- To distinguish the features of eco music reflected in the work
- To determine what features of national consciousness came to the attention of the composer in the process of forming the idea and concept, etc.

The purpose of the research is related to solving the following tasks by studying certain issues:

- Determination of the goal of creating the project (European Silk Road), socio-cultural context, and socio-political purpose;
- To determine the motivation for writing Eka Chabashvili's nano-eco cantata
- Determining the genre characteristics of nano eco-cantata in the context of the stylistic characteristics of Eka Chabashvili's other multimedia musical genre works
- Investigation of the following issues in relation to the work *Silkworm Butterfly's Wisdom*: identifying signs of eco-music; discovery of verbal, visual sequence or sonorous layers and symbols expressing national consciousness and determination of their function in dramaturgy; linking the idea of freedom as a fundamental human right symbolized by the metamorphosis of the main character with the eternal dream of national independence and the goal of European integration of Georgia.

1. The idea of the project, its sociocultural context, and socio-political purpose

The European Silk Road project is based on the idea of strengthening international ties. It envisaged the development of a mobile application, a map of the Silk Road passing through European countries and marking works of art dedicated to peace, independence, beauty, nobility, and beauty. The ultimate goal is to establish the concept of the European Silk Road, this time through the language of art and artistic dialogue.

As this application unites artists from different countries around the world, it serves as a kind of alternative artistic space for creative dialogue between artists from different countries, explaining why the works selected for this project are important not only from the point of view of artistic value but also, above all else, considering their socio-cultural context and political function.

It has always been important—and even more relevant in today's globalized world—to seek a valuable space for dialogue for the interests of one's country, opportunities to establish connections with artists of similar values, this in turn contributing to the strengthening of one's own national values. This mobile app is not meant to show you a road you will physically travel on, but rather a virtual road to travel through the world of art. Every musician gets a chance to upload a new piece to the app's digital network and connect to artists from other countries or their own country through the language of art. The app reminds us that art is primarily a phenomenon promoting friendship between people of different nationalities and countries.

2. The first participants of the project and the principle of inclusion interested applicants in the project

According to the author of the project's idea, authors considered to form the core of the project due to their commitment to high standards in art were selected at the initial stage, followed by any person able to upload works on the app. There is only one condition: new compositions must be visible to app users if approved by a special commission.

Obviously, anyone can download the European Silk Road app to their mobile phone. Information about this app can be found on the website <https://www.european-silkroad.app>, as well as on the following social network <https://www.facebook.com/ch36berlin/>.

Initially 16 artists, Georgian composers Eka Chabashvili and Sophia Sagaradze among them, were selected for the project, with their musical, audio-visual, and multimedia compositions being relevant to the app's main purpose. At the app's presentation and launch ceremony, only Eka Chabashvili's multimedia nano-eco cantata *Silkworm Butterfly's Wisdom* was performed.

The work's premiere took place in Berlin on December 15, 2022, in the exhibition space of gallery Chaussee 36. The 5-minute composition's video was presented by

Tbilisi Conservatory associate professor/pianist Nino Zhvania and assistant professor/pianist Tamar Zhvania.

3. Content, genre features, form, and structure of Eka Chabashvili's Nano Eco-Cantata

The work depicts the story of the sad journey of the main character, a silkworm (Larva or caterpillar of *Bombyx mori*), and its monologue. The silkworm travels to guess the essence of life, to understand the meaning of freedom, and to fight for it. The silkworm strives for harmony with nature and criticizes human beings for their cruel treatment of the planet.

In the finale of the work, the silkworm transforms into a silkworm moth to symbolize the renewal of the mind. Finally, it finds the purpose of existence, achieving the inner state of freedom, ideally the guarantor of physical freedom. After the transformation, nature gives the silkworm wings to feel freedom, but a new obstacle emerges. A being completely ready for freedom is shackled by those who are not ready for it themselves. This causes sadness in the little creature and raises a rhetorical question that we humans must answer.

At the end of the work, the question posed by the silkworm remains unanswered, reminding us of a literary ellipsis. This seems to contradict the three-part structure clearly perceptible even by auditory analysis of the work. The message of the work is not completed, and the form is orderly and cohesive, thus the composer expresses the contradiction between dreams and reality in human existence.

In addition to the text of the silkworm's monologue, the following verbal material will be heard in the work: the famous words of Georgian Prime Minister Zurab Zhvania (17.02.2004 - 3.02.2005): I am Georgian, therefore I am European from his historic January 27, 1999 speech delivered at Georgia's accession to the Parliamentary Assembly of the Council of Europe, back when he was serving as Parliament Speaker, also a masterpiece of Georgian poetry, Lado Asatiani's Georgia.

These verbal sources add a symbolic layer to the narrative and in turn prepare the second part of the silkworm monologue, in which the traveling character finally

finds answers to its own questions except for the last one intended for the people.

3.1. Genre characteristics of Eka Chabashvili's Nano Eco-Cantata; Nano Eco-Cantata as a sample of multimedia music with elements of documentary

Eka Chabashvili's nano eco-cantata is a multimedia musical piece based on the interaction of text, image, ecology issues, and documentary film elements. Examined closer, it combines music and noise as a sound component, poetic/prose text both in terms of meaning and sonorous component, and a visual sequence of nature shots.

In this work, similar to Eka Chabashvili's other multimedia projects, the traditional relationship of composer, performer, and listener is completely rethought, as pointed out by Nino Zhvania for the first time while studying another multimedia project of Eka Chabashvili.¹

The nano eco-cantata is not recorded in traditional notation, there is only a script. Neither the performer of the monologue of the piece is visualized and remains outside the film frame. Only the audio material of the monologue is heard. The composer herself included the function of editing pre-selected and specially recorded sound recordings, the traditional stage space was replaced by a virtual, digital space. Notably, the work bears the marks of a documentary, the film montage is based on the principles of film scoring. Documentary features are given to the work primarily through the text by Zurab Zhvania. By introducing signs of a documentary, the composer continues the line of her nano-opera (*Pandora*) considered by musicologist Marina Kavtaradze to be a basic sample of a new documentary video-opera genre in Georgian music.² On the example of nano-opera, Marina Kavtaradze called the documentary one of the languages of narrative in Eka Chabashvili's music. The scholar believes that it is the documentary that brings the historical authentic atmosphere to the nano-opera, which is why the latter, despite the nano-scale, perfectly focuses the listener on the global problem.³

The genre definition of the work needs clarification. Why is *Wisdom of the Silkworm* a cantata?

1 Jvania, symphony-exhibition, 2019, p. 35.

2 ქავთარაძე, პანდორა, 2023, გვ. 337.

3 Ibid.

According to the author, in cantatas, the character's story, emotions are conveyed in the vocal part of the soloist, and the people's attitude towards him/her in the chorus parts. The instrumental section served as an accompaniment and conveyed the psychological subtext of the mood of the soloist or people in chorus scenes. In Eka Chabashvili's eco-nano cantata, the emotions of the silkworm are conveyed through the soloist's part (the verbal text of the monologue in English), while the function of the instrumental beginning is performed by various sonorous sources.

Another word, nano, constituting the author's genre definition, needs clarification. The point is that, in addition to the world visible to our eyes, there is another part of the world, the technological capabilities of which are still beyond the reach of science; but there is also a reality classified as a nano world, for the visualization, manipulation and management of which the following technologies and capabilities are used: Scanning Electron Microscopy (SEM); Transmission Electron Microscopy (TEM); Atomic Force Microscopy (AFM); Scanning Tunneling Microscopy (STM); X-ray Crystallography; Nuclear Magnetic Resonance (NMR) Spectroscopy; Fluorescence Microscopy.

In addition, the human mental capacity cannot perceive the nano-world with a naked eye or notice the small creatures around them, which are visible to humans, because it considers their existence insignificant.

The word nano is a kind of reference to the duration of the work, beyond which the author's message can be read—sometimes even a short time may be enough to highlight an issue, idea, or problem; The main thing is the conceptual meaning of the work and the intensity of the artistic-thought processes reflected in it and not a self-serving attitude towards the duration of the work.

3.2. Eka Chabashvili's Nano Eco-Cantata as a sample of eco music

As a work of the multimedia genre, Eka Chabashvili's composition intersects with such a field as ecology. It is related to the idea of harmonious coexistence of humankind and nature, solidarity with any form of nature, and care for ecology.

It is a fact that humanity has always had a consumptive attitude towards nature, which turned into a total disharmony with nature in the background of the grow-

ing pace of technological development and urbanization in the 20th-21st centuries. This consumerism is sometimes followed by the intensification of ecological disasters (cataclysms that are the direct result of human actions). Unlike other living organisms, which do not wrestle with nature or try to disrupt its harmony, the most multi-endemic creature: the human, with his/her actions, for the reason of improving living conditions, simplifying life, and creating comfort, mercilessly destroys the landscape, pollutes and damages the ecological environment. This is a trauma for nature, which can turn into a tragedy for people, especially if the act of obedience to nature is carried out without geological, geomorphological, glaciological, and other types of monitoring (especially in economically poor and developing countries). The paradox lies in the fact that this is done by the crown of the anthropogenesis of the earth, homo sapiens superior in intelligence, which at the same time appears to us as a working species carrying a creative spirit, homo faber, and a symbol-thinking species, homo symbolicus.

However, it seems that people have not fully realized that Earth does not belong to them alone, and with their reckless actions they only endanger the human race, with fatal consequences for other creatures. Man is responsible for all other creatures and plants. Although other creatures have not violated the harmonious relationship with nature, sinless nature is punished by the hand of humanity. Human mental superiority becomes an excuse to destroy other creatures. It is on these problems that the main idea of Eka Chabashvili's work builds, as voiced by the silkworm in the monologue.

The monologue is presented in the form of a verbal text. Notably, in the history of world music, this is the first monologue of the silkworm and it is highly symbolic that it is devoted to the criticism of the most sinful creature on earth, a human being. Incidentally, the idea of transcendental nature gives the work signs of natural philosophy.

Importantly, the composition begins (first section) and ends with the silkworm's monologue (second section). The sounds of nature and bio-music in the work indicate the signs of eco-music.

Based on the foregoing, the work may be considered a clear example of eco-music.

3.3. The structure of the work

Eka Chabashvili's nano eco-cantata is divided into three sections to remind us of the function of exposition, development, and recapitulation in a classical sonata. In the first part, the silkworm informs us about the problem, and in the last part, it answers the questions asked in the first one. The middle section builds on the dynamic development of the verbal material (excerpt from Zurab Zhvania's speech) perceived as a musical layer, which is achieved using polyphonic methods.

The sound material of the work is represented by two sound streams. In the first part, the first sound source is represented by the sound of a human hand rubbing the palms against each other on the microphone, and the second one is produced by crumpling a thin cellophane package. The first part of the worm's verbal monologue is heard right against the background of these sound sequences: "I am a silkworm, for centuries I have not understood why the longest road in the world is named after me. Maybe because I love to travel? I was once in Georgia, centuries ago..."

"I crossed the magical forests..."

"I went through the mysterious mountains and caves..."

"I slipped through the rivers between the sharp rocks, where sun-shines were screening movies about the beauty of love;

"While I was swimming into the polyphonic poems of dialogue between water, wind, and sun-rays, I discovered that I reached the Gate of Europe;

"It seems the European door is always open and it is gliding on the surface of the Black Sea.

"When I metamorphosed into a butterfly to cross the sea, I felt pleasant lightness and freedom while flying in the sky."

Periodically, there are pauses in the worm's verbal monologue, during which the second sound material with the function of instrumental accompaniment is heard.

Different words are heard alternately, slowly, in a whispering manner, that are grouped and must be spaced between pauses, so they are spoken at different tempos. These words have both conceptual and sonorous purposes. Their selection is not random, each of them focuses on positive concepts:

In the first sonic row, these words are grouped as

follows:

Group 1: truth, goodness, beauty, life

Group 2: completeness, correctness, richness, complexity

Group 3: lightness, joy, love, laughter

Group 4: grace, care, humor

The second sonic row is represented by the next following words:

Group 1: unity, uniqueness

Group 2: sophistication, equality, compassion

Group 3: spontaneity, justice, individuality, independence

Group 4: maturity, identity, need, perfection, gratitude, happiness.

The second section of the piece begins with Zurab Zhvania's phrase I am Georgian, therefore I am European, which is repeated according to the rules of counterpoint.

Importantly, polyphonic thinking is generally very characteristic of Eka Chabashvili's music, especially her multimedia compositions. This issue in connection with the composer's other multimedia project Voice became the subject of a special study by musicologist Maya Tabliashvili. The scholar analyzed the project Voice as a work based on polyphonic thinking, whose multi-layered counterpoint is based on different layers.⁴

The national vibe is further strengthened by the audio recording of Lado Asatiani's poem. After this dramatic passage, there is a moment of spiritual catharsis, during which a fragment of the sacred chant Shen Khar Venakhi" (*Thou Art the True Vine*), considered the musical anthem of our spirituality and identity, will be played.

The composition ends with the second section of the worm's monologue, in which it answers its own questions posed in the first section and leaves the listener facing a rhetorical question: "Oh my God, I have understood why people named this road after me. Freedom, yes... freedom is a dream of mankind, freedom is a desire of every person.

"But could you a human being transform yourself into a butterfly? Or could you allow each other to fly? You don't even allow me to fly... me, whom the wings were given by nature."

As the form of the work builds on the principle of symphonic thinking, this internal symphonic nature is re-

⁴ Tabliashvili, symphony-exhibition, 2021, p. 24.

inforced by a kind of arch that moves from the beginning of the work to the finale—the eco cantata ends with the same sonorous effect with which it began.

4. National consciousness, values, ideals, and aspirations reflected in the work

In terms of presenting national values, the ideological-emotional core of the work is its middle section. Even today, the speech by Georgian politician Zurab Zhvania is a symbolic message of our desire for European integration into the world. This recording of Zurab Zhvania was heard on Rustaveli Avenue during the protest rally against the adoption of the Foreign Agents Law presented in the agenda of the Georgian Parliament session (March 2023, Tbilisi).

The repetition of Zhvania's words in the nano eco-cantata, according to the rules of counterpoint, serves three purposes: a) It has a major impact because it links to the idea of European integration, so vitally important to the Georgian nation. In addition, the intrusion of these words into the dramaturgy of the composition is based on the effect of surprise, which further intensifies their impact; b) It reminds us that the principle of polyphonic musical thinking is typical for the congenital auditory system of Georgians. The emotional charge of words is hyperbolized by means of counterpoint; c) It makes the listener focus on the pathos of Zurab Zhvania's speech and the inner drama hidden in it; the power and content of this speech is one thing, and the excitement and drama of the oratorical speech is another. By bringing the verbal text into a polyphonic context, the composer made the drama potentially embedded in the politician's speech more intense and significant precisely by the polyphonic verbal text. In this case, we go beyond the specificity of a documentary, which sometimes implies emotional distancing from real events. But this thought of the composer once again reminds us of the drama of our existence, one related to the fractures caused by the geopolitical location of Georgia; the historical fate of constant repulsion of hostile states; the life-sacrificing mission of guarding the south-eastern gate of Christendom; The centuries-old efforts of European integration, which, at the cost of great pains and struggles, episodically used to become a reality....

The patriotic vibe of the work is strengthened by another verbal material reflecting national conscious-

ness, Lado Asatiani's poem *Sakartveloshi* (In Georgia), in which some of the symbols of Georgian identity are also encoded.

Significantly, after this dramatic section there is a kind of spiritual catharsis moment conveyed through a fragment of the sacred chant *Thou Art the True Vine*, a musical anthem of identity and Christian values for Georgians.

In the third part of the work, the silkworm with a renewed mind answers the questions raised in the first part of the monologue and tormenting the creature throughout its long journey. The silkworm knows that nature has given its wings after the transformation of the latter, so it wants to fly toward freedom, but this time it needs permission to fly. Among the questions born as a result of the impressions of the trip, there is only one rhetorical unanswered question intended for the listener. The silkworm knows the answer to this main question, the reason why the addressee of this question is a human being. What is the essence of the question? What kind of rights is this question about?

This passage of the work also lends the nano eco-cantata a political color, as the silkworm is transformed into a kind of political character. Metaphorically, it is perceived as a symbol of a person full of thirst for freedom and the Georgian nation in general constantly pondering its geostrategic place in the world. Despite its insatiable desire for freedom, it is fettered both by the enemy and by its own countrymen, whose mind remains devoid of the idea of inner freedom, so they ban others from fly. The silkworm already informs us at the beginning of the work that the gate of Europe is always open. Yes, entering this gate is prevented by the dilemma born in the national bosom: will we allow each other to fly? The political message is quite sharp: man was given an innate gift from nature, freedom, which we deprive each other of the right to use.

In the nano eco-cantata, this reward is symbolized by the semantics of powerless wings (as the silkworm butterfly, the same as *Bombyx mori* is known to be unable to fly). The rhetorical question also refers to obtaining the right to take off.

It is not difficult to recognize behind the silkworm the recent history of small Georgia, economically poor due to historical fractures. As the silkworm metaphorically symbolizes Georgia, it also has a chance to acquire wings

and, like *Bombyx mori*, move from the state of crawling to the stage of flight. In this context, let's return to the semantics of Lado Asatiani's poem. It is widely known that this poem is a symbol of the Georgian understanding of patriotism based on the Rustaveli's idea of preferring a dignified death in the fight for the homeland over a miserable life. The childhood mentioned in the poem and the Georgian dream of returning to it draws one's attention. Perhaps this childhood can be regarded as a symbol of the golden age of Georgia, when Georgia, in close contact with European states, was the bearer of the values and principles of European culture and was considered the strongest beacon of political thought and democracy to which the then mega-powers of the world were accountable.

Does not every Georgian yearn to reclaim of this reality? This poem also resonates with the composer's intention. The silkworm, which can be considered a symbol of small Georgia, was rarely able to enjoy life and slowly, but still stubbornly continued its journey through the vortex of history. If we take a glance at the historical vicissitudes of Georgia, our nation's existence, the remaining resource of the struggle, and the desire of Georgian society to somehow mentally return to its native environment may be considered a real anthropological wonder.

5. Author's preface

All the ideas included in the work are summarized by the preface of the author: "Civilization is the greatest invention of the human race, which is measured by the level of development of culture and education.

"The indicator of the level of development is the freedom of art. Freedom is a great responsibility for each

person because it appears where there is love.

"And love is a selfless concern for the continuation of human life, the genetic mission of every human being. Humanity will only reach perfection when it walks through art. True art is about sincerity and selflessness, freedom, unconditional love, gratitude, and support.

"Today, a bunch of idiots are sacrificing the earth to satisfy their own mindless desires, to quench their thirst for greed and power.

"The project European Silk Road is the first path that tries to trace this path in the barren forest of wars and terror, grown on soil fertilized by evil. For centuries, Georgia has been trying to escape from this desert forest to become a full-fledged member of the European family. After all, Georgia is the oldest gate of Europe."

Conclusion

Thus, Eka Chabashvili's nano eco-cantata *Silkworm Butterfly's Wisdom*, on the one hand, is relevant to scientific and technological challenges, the era of digital transformation, and modern compositional changes and destroys the stereotypes of compositional approaches. On the other, it manages to focus on national values in such a way that they form the main frame of the work, from an ideological point of view, content-wise, and at the level of dramaturgy.

The work contains a deep philosophical meaning and enriches Georgian music with many innovations in terms of content, in terms of genre features of multimedia music, and as a sample of eco music; Thus, we believe that it will take a special place in the bosom of Georgian post-avant-garde art in general.

REFERENCES:

- Jvania, N., (2020), A new type of performer-listener interaction in Eka Chabashvili's symphony-exhibition "khma", *GESJ: Musicology and Cultural Science* 2019, No.2(20), p.p. 35–40.
- Kavtaradze M., Pandemic and Music or Crisis As an Opportunity, *International Journal of Arts And Media Researches—“ART AND MODERNITY” №1 (11) 2021*, p.p. 333–338.
- Tabliashvili, M., (2021), Infinity of the creative self-expression – syncretic counterpoint in the symphony-exhibition "khma" by E. Chbashvili, *GESJ: musicology and cultural science* 2021, no.1(23), p.p. 24–27.

მედიის კვლევები
MEDIA RESEARCHES

გლობალური, სატელევიზიო კინოინდუსტრიის ახალი მოთამაშეები

(კორეული სატელევიზიო დრამის ევოლუცია და ნაციონალური
თავისებურებები)

ნანა დოლიძე

საკვანძო სიტყვები: ტელესერიალი, კორეული სერიალი, ამიური კონტენტი, დორამა, საგიკი, სატელევიზიო დრამა

სტატიაში მოთხრობილია სატელევიზიო კინოინდუსტრიის ახალ მოთამაშეზე – კორეულ ტელესერიალზე. სამხრეთ კორეას სულ რაღაც 30 წელი დასჭირდა, აგრარული ქვეყნიდან სატელევიზიო კინოწარმოების უპირობო ლიდერად ჩამოყალიბებულიყო და კონკურენცია გაეწია ევროპული თუ ამერიკული პოპკულტურისთვის. ტექნოლოგიური, ეკონომიკური, კულტურული თუ პოლიტიკური ფაქტორების პარალელურად, გადამწყვეტი როლი ითამაშა სატელევიზიო დრამის ეროვნული მოდელის ფორმირებამ. კორეულმა ტელესერიალმა ქვეყნის ეკონომიკის განვითარების და პოზიტიური იმიჯის ხელშემწყობი პირობები შექმნა, ხოლო პოლიტიკურ ტრილში „რბილი ძალის“ ფუნქცია შეასრულა ქვეყნის ტრადიციებისა და ღირებულებების მსოფლიო კულტურის ფორმირებაზე გავლენის გაზრდით.

ერთველმა მაყურებელმა ტელესერიალთან ურთიერთობა ბრაზილიური იზაურადან დაიწყო. 1976 წელს გადაღებულმა სერიალმა, საბჭოთა ტელესივრცეში მხოლოდ 22 წლის შემდეგ, 1988 წელს შემოაღწია. 15 მოკავშირე რესპუბლიკის მაცხოვრებლები ეკრანს მიაჯაჭვა შაბლონურმა და სტერეოტიპებით სავსე ისტორიამ. უჩვეულო მხოლოდ ფორმატი იყო, რომელიც მაყურებლისგან მუდმივ მოლოდინს ითხოვდა და ცნობისმოყვარეობას უმძაფრებდა: „რა იქნება შემდეგ?“. სულ რაღაც ათეული წელი დაჭირდა მაყურებელს გასცნობოდა არა მხოლოდ ბრაზილიურ, არამედ მექსიკურ, იტალიურ, ამერიკულ და სხვა ქვეყნების სერიალებს. დროთა განმავლობაში შეიცვალა ფორმატები, გამრავალფეროვნდა ჟანრები, დაიხვეწა დრამატურული სქემები, 21-ე საუკუნეში კი ტელეეკრანიდან სერიალმა ონლაინ პლატფორმებზე გადაინაცვლა და მუდმივი მოლოდინის განცდით („რა იქნება შემდეგ“) დაღლილი მაყურებელი ტელეეკრანს ჩამოაშორა. ონლაინ პლატფორმებმა მას ბევრად კომფორტული გარემო შესთავაზა – სერიალის ჟანრის არჩევიდან დაწყებული, მწარმოებელი

ქვეყნის განსაზღვრით დასრულებული. რაც მთავარია, სამაყურებლო ქცევამ ახალი თვისებები შეიძინა, მას აღარ სჭირდება, ყოველ ახალ ეპიზოდს მომდევნო დღისთვის ან კვირისთვის დაელოდოს. თუ ტელეეკრანი მაყურებელს „დროს“ და „არჩევანს“ უსაზღვრავს, სტრიმინგ პლატფორმებზე მას თავად შეუძლია შეარჩიოს სასურველი ჟანრისა თუ თემატიკის სერიალი, გამოსახულების ხარისხიც და მისი დინების სიჩქარეც. ამასთან, მაყურებელი თავად წყვეტს, გააგრძელოს თუ დაასრულოს ისტორია და ამასთან, საკუთარი სამაყურებლო განრიგი შექმნას. მაყურებელი შეეჩვია სერიალის ყურების გარემოს ახალ პირობითობას, უფრო მეტიც ის დაძაბული ყოველდღიურობიდან გაქცევისა და დასვენების, ხშირ შემთხვევაში, ერთადერთ საშუალებად იქცა და კოლექტიური ყურების ფენომენს მკვეთრად ინდივიდუალური სამაყურებლო აღქმისა და ქცევის კულტურა ჩაენაცვლა. ცვლილებები უპირველესად სატელევიზიო დრამის ევოლუციამ განაპირობა, რომელზეც გავლენა არა მხოლოდ ტექნოლოგიურმა, ეკონომიკურმა და კულტურულმა ფაქტორებმა მოახდინა, არამედ პოლიტიკურმაც. კინო-

წარმოების უპირობო ლიდერებად ჩამოყალიბებულ ამერიკულ და ბრიტანულ სატელევიზიო სერიალს, თავდაპირველად თურქულმა სერიალმა, ხოლო ბოლო წლებში სამხრეთ კორეისა და ჩინეთის სატელევიზიო კინოწარმოებამ გაუწია კონკურენცია.

რა არის დორამა? – ეს არის ფილმი ან სერიალი, რომელიც გადაღებულია ნებისმიერ აზიურ ქვეყანაში, სადაც კორეელები, იაპონელები, ჩინელები, ტაივანელები თუ ტაილანდელები და სხვანი ცხოვრობენ. დორამა იაპონური ტერმინია, სატელევიზიო დრამას ნიშნავს და გამოითქმის როგორც ტერები დორამა. ჩვეულებრივი სერიალის სიუჟეტისა და დეკორაციების სხვაობასთან ერთად, მათ განსხვავებული ფორმატი აქვთ. თუ ჩვეულებრივ სერიალის ხანგრძლივობა 20-40 წუთამდე შეადგენს, აქ ის სრულმეტრაჟიანი ფილმის ფორმატს უახლოვდება 60-დან 90 წუთამდე და ევროპული და ამერიკული ტელესერიალებისგან განსხვავებით, რომელთა სეზონების წარმოებაც შესაძლოა წლები გაგრძელდეს, აღმოსავლური დორამები უმეტესწილად ერთ სეზონს და განსაზღვრული რაოდენობის სერიებს მოიცავს – 10, 16, 24 ეპიზოდის (სერიის) სახით და მრავალსერიიანი ფილმის ფორმატს უახლოვდება, რომლის ნახვაც სურვილის შემთხვევაში ერთ ამოსუნთქვაზე შესაძლებელი. მაგრამ ეს მხოლოდ გარეგნული, ფორმისეული განმასხვავებელი ნიშანია, უმთავრესი კი დორამების მხარედი პოპულარობის ფენომენია – ერთი მხრივ, დასავლური და აღმოსავლური ფასეულობების უნიკალური შერწყმა და მეორე მხრივ, ამ ფონზე საკუთარი იდენტობის და კულტურის საზღვრებს გარეთ ტრანსპორტირება. თუ FlixPatrol-ის მონაცემებს დავყვართ (რომელიც მსოფლიოს 156 ქვეყნის 806 სტრიმინგ პლატფორმის ყოველდღიურ მონიტორინგს აწარმოებს და ანალიზებს ფილმებისა და სერიალების პოპულარობის მონაცემებს), Netflix-ის აზიური კონტენტი უკვე დომინირებს ევროპულზე, რაც, ძირითადად, კორეული პოპკულტურის პოპულარობით არის განპირობებული. 2021 წელს „კალმარის თამაშებმა“, რომელიც ერთგვარ საკულტო სერიალად იქცა, კორეული კულტურა მათაც კი გააცნო, ვისაც მანამდე არაფერი სმენოდა მის შესახებ.

პირველი სამხრეთ კორეული დორამები რადიოსპექტაკლის ფორმატში სათავეს 1920-იანი წლებიდან იღებს, ხოლო ტელესერიალების ტრანსლირება 1960-იანი წლებიდან იწყება, თუმცა, ტელემომღებების

სიმწირის გამო, მათ მნიშვნელოვანი ეკონომიკური მოგება არ ჰქონიათ. პირველ კომერციულ წარმატებად და გარდამტეხ ეტაპად კიმ სუხიონის დორამა „სიყვარული და ამბიცია“ მიიჩნევა, რომელმაც 1987 წელს ქვეყნის ტელემაცურებლის 80% ყურადღება მიიპყრო. ამ პერიოდიდან იწყება სწორედ ეგრეთ წოდებული Hallyu – კორეული ტალღა (ტერმინი, რომლითაც პეკინელმა ჟურნალისტებმა მონათლეს კორეის გართობის ინდუსტრიაში 1990-იანი წლებიდან მიმდინარე პროცესები, სიტყვასიტყვით თარგმანში ტალღა/ნაკადი). ჰალუიმ სამხრეთ კორეის ეკონომიკის განვითარების და ქვეყნის პოზიტიური იმიჯის ხელშეწყობი პირობები შექმნა, პოლიტიკურ ტრილში კი „რბილი ძალის“ ფუნქცია შეასრულა ქვეყნის ტრადიციებისა და ღირებულებების მსოფლიო კულტურის ფორმირებაზე გავლენის გაზრდით. 90-იანი წლების მეორე ნახევარი – როცა კორეულ კინოინდუსტრიასა და ზოგადად კულტურაში ტექნიკური განვითარებისა და საერთაშორისო ასპარეზზე წარმატებების პერიოდი იწყება. აქედან მოყოლებული აქტიურდება მსოფლიოში კორეული კულტურის გავრცელება, რომლისთვისაც უპირატესად ინტერნეტის, სოციალური მედიის, იუთუბის და სტრიმინგ პლატფორმების შესაძლებლობებს იყენებენ და კორეული ენის, კორეული კინოს, კორეული პოპმუსიკის (ეგრეთ წოდებული K-pop), დიზაინის, სამზარეულოს, ტექნიკისა თუ კოსმეტიკის პოპულარიზაციას ახდენენ და ეს პროცესი დღემდე მიმდინარეობს.

აგრარული ქვეყნიდან მალალტექნოლოგიურ სახელმწიფოდ ფორმირების გზაზე, კორეისთვის კულტურა გახდა აუდიოვიზუალური წარმოების ფუნდამენტი, რომელიც ქვეყნებს შორის დიპლომატიური ურთიერთობის ერთგვარ ინსტრუმენტადაც იქცა და ამავე დროს თავად ქვეყანა კულტურისა და ხელოვნების სფეროში გლობალურ მოთამაშედ აქცია.

არადა, რეფორმას წინ უძღოდა მეორე მსოფლიო ომის დასასრულს იაპონიის მიერ 35-წლიანი ოკუპაცია (1910–1945), როდესაც სამხრეთ კორეის ინდუსტრია ჩრდილოეთისას ჩამორჩებოდა, მაგრამ სახელმწიფოს მიერ გადადგმულმა ნაბიჯებმა, სახელმწიფო პოლიტიკის სწორი დაგეგმვისა და ინვესტიციების სწორმა მიმართვამ შესაძლებელი გახადა 3 ათეულ წელიწადში მხარედი და კიდევ უფრო მეტად განვითარებადი შედეგები გამოეღო

რეფორმები 1991 წელს კორეული ფონდის შექმ-

ნით დაიწყო, რომლის მისიად განისაზღვრა ცოდნის გავრცელება კორეის შესახებ და მისი საერთაშორისო ურთიერთობების გაღრმავებისთვის გამოყენება. 3 წლის შემდეგ კი დამოუკიდებელი კომერციული ტელეარხები შეიქმნა - SBS და KNN - და დაიწყო დიდი კონკურენცია და ბრძოლა აუდიტორიის დასაპყრობად, რასაც, ასევე, უკავშირდება ფართო საზოგადოებისთვის მასობრივი სატელევიზიო შოუს ბუმი.

1994 წელს პრეზიდენტმა კიმ იონ სანმა კორეის კულტურა განსაზღვრა აუდიოვიზუალური წარმოების ფუნდამენტურ ელემენტად და გადაწყვიტა მთელი ძალისხმევა მისი განვითარებისკენ მიემართა. აღნიშნული კიდეც უფრო აქტუალური გახდა ამის ბაზარზე დაწყებული 1997 წლის ფინანსური კრიზისის ფონზე (მოგვიანებით ეს თემა გაჟღერდება კიდეც სერიალში „ოცდახუთი, ოცდაერთი“, 2022). კორეული კულტურა კინემატოგრაფია თუ მუსიკა - უპირველეს ყოვლისა, ეკონომიკის სწრაფად განვითარებად დარგებად ჩამოყალიბდა და ამაზე მეტყველებს უპირატესად ის სტრატეგიაც, რომელიც ქვეყანამ პროდუქტის წინ წაწევისთვის გამოიყენა.

თავდაპირველად ამერიკულ ბაზარზე, შემდეგ ტაივანში, ჰონკონგში და სხვა ქვეყნებში. 2017 წლამდე კორეული სერიალის ძირითადი ექსპორტი ჩინეთის ბაზარზე ხორციელდებოდა, სანამ უცხოურ დორამებს აკრძალავდნენ. მაშინ ჰალიუმ დასავლეთისკენ გადაინაცვლა, სადაც თვითმყოფად კორეულ კულტურასთან ზიარებისთვის მაყურებელი მეტ-ნაკლებად მზად იყო ისეთი საფესტივალო ჰიტებით, როგორც იყო „კუნძული“ (2000) და „ოლდ ბოი“ (2003), მელომანები კი ნელ-ნელა უკვე იხილებოდნენ k-pop ახალგაზრდა შემსრულებლებით.

არსებობს ორი სახის დორამა. პირველი, რომელიც სატელევიზიო საპნის ოპერას მოგაგონებთ, მაგრამ არა დაუსრულებელი საპნისთვის დამახასიათებელი სიუჟეტური ხაზებით, არამედ იმ ურთიერთობების ჩვენებით, რომლებიც მეუღლეებს, ოჯახის წევრებს, ნათესავებს, ასევე სასიყვარულო სამკუთხედებს ეხება. ამგვარ შოუში, როგორც წესი, რამდენიმე პერსონაჟი მთლიან სიუჟეტში ერთიანდება. მეორე ტიპის დორამები კორეის ისტორიას ეხება და მათ საგიკებს უწოდებენ, ისინი რთული სიუჟეტური ხაზით, დეკორაციისა და კოსტიუმებისადმი დეტალიზებული ყურადღებით, სპეცეფექტების და საბრძოლო სცენების არსებობით გამოირჩევიან.

ჟანრისგან დამოუკიდებლად ამ ორ სახეობას - პირობითად თანამედროვე და ისტორიული ტიპის სერიალებში, პირველს „დორამა ტრენდს“ უწოდებენ (ინგლისურად trendy - მოდური), მეორეს - „საგიკს“, ანუ „ისტორიულ სერიალს“, რომელშიც კორეის მე-19 საუკუნემდე არსებული ისტორიის ნებისმიერი ამონარიდი შეიძლება წარმოაჩინონ - უმეტესწილად ცნობილი ბრძოლების, მეფეების, მთავარსარდლების, შერჩეული პერიოდის პოლიტიკური ინტრიგების და ასე შემდეგ. ამავე მიმართულებაში ცალკულ ქვემიმართულებად გამოდის ფიუჟენ-საგიკი, რომელიც კონკრეტულ რეალურ ისტორიულ პიროვნებას ეხება, თუმცა, მხატვრული გამონაგონიც ფიგურირებს. საგიკების განმასხვავებელი თავისებურებაა სიუჟეტური ხაზების რთული გადაქსოვა, შთამბეჭდავი კოსტიუმები და დეკორაციები, სპეცეფექტები და საბრძოლო სცენები.

თანამედროვე დორამები განსხვავებული ჟანრებით არის წარმოდგენილი, განსაკუთრებით პოპულარულია ოჯახური ურთიერთობების, სიყვარულის თემები, მწვავე სოციალური პრობლემები, რომელთაც საბოლოოდ საზოგადოებაში რეზონანსული გამოძახილი აქვს და მაღალ რეიტინგს უზრუნველყოფს.

დორამებს მრავალ თავისებურებასთან ერთად სხვა განსაკუთრებული თვისებებიც გააჩნია. მაგალითად, სცენარზე ყოველთვის მუშაობს ერთი სცენარისტი, რეჟისორთან ერთად, რაც უზრუნველყოფს კიდეც საკუთარი, განუმეორებელი სტილის არსებობას (ხშირად ქალი, რომელიც არა მხოლოდ დრამასა და მელოდრამაზე, არამედ ჰორორსა და ფანტასტიკაზეც მუშაობს). ჰონორარებიც გაცილებით მაღალია, ვიდრე იმავე კორეულ კინოში, მათი ცნობადობაც გაცილებით ფართოა, ისევე როგორც რეჟისორებისა და მსახიობების.

სცენარში ცვლილებების შეტანა მუდმივი პროცესია, გადაღებების მიმდინარეობის დროსაც კი, რაც გადაღების ორგანიზების ტრადიციულ და გავრცელებულ სისტემას უარყოფს. პირველი-მეორე სერიის დემონსტრირებისთანავე, პარალელურად იწყება მაყურებლის განწყობაზე დაკვირვების პროცესი. სცენარის განვითარების შემდგომი ბედი განსაკუთრებით მგრძობიარეა მაყურებლის დამოკიდებულებებზე, უფრო მეტიც, ძირითადად, პირველი ოთხი სერიის გადაღებების შემდეგ უკუკავშირება ორიენტირებული და ყოველდღიურად ითხზება განწყობების გათვალისწინებით. შეიძლება ითქვას, რომ ყველაზე მეტად

ინტერაქტიურია. ამგვარი მიდგომა მხოლოდ სამხრეთ კორეის კინოწარმოებაში წავაწყდებით, სტუდიები განიხილავენ წინადადებებს, კრიტიკას, საჩივრებს, შეაქვთ ცვლილებები გზადაგზა და ყველა ამ ურთიერთობას ინტერნეტსაზოგადოებების საშუალებით მართავენ, იმდენად, რომ შესაძლოა სცენარში ცვლილება გადაღებამდე რამდენიმე წუთით ადრეც განხორციელდეს. სწორედ მაყურებლისა და ფანატების ჩართვა სერიალის შექმნის პროცესში – ერთ-ერთი საიდუმლოა, რაც განსაზღვრავს კეიდრამის ფენომენალურ წარმატებას.

მიუხედავად გადაღების ამგვარი ორგანიზების მეთოდის ეკონომიკური სარგებლისა, მას მეორე ნეგატიური მხარეც აქვს – ვინაიდან გადამღებ ჯგუფს ურთულეს პირობებში უწევს მუშაობა, პრინციპით ერთი სერია ერთ დღეში (ხშირად მსახიობებს გადასაღებ მოედანზე წვეთოვანებსაც კი უდგამენ, რომ გონი არ დაკარგონ).

კორეული დრამების ქარიზმატულობა მათ ოპტიმიზმშია და ასევე ისინი ზღაპრებს ჰგავს, რომლებიც გიზიდავენ და მოტივირებს ახდენენ, რომ სამყაროში ყველაფერი შესაძლებელია, ცვლიან ჩვენს შინაგან განწყობას და სამყაროსადმი დამოკიდებულებას.

ვინაიდან დორამები ადგილობრივი ტელევიზიების ძირითად კონტენტს წარმოადგენს, ტელევიზიის მკაცრი ცენზურის პირობებს აწესებს მათთვის. სისასტიკეს, ღია სცენებს აქ ნაკლებად ნახავთ („ოლდ ბოი“ და „კალმარის თამაშები“ გამონაკლისია). იმ დორამებში, რომლებშიც ყველაზე საშიში და ბნელი ატმოსფეროა, სისხლი, სხეული და იარაღი დაბურულია (ეს წესი არ ეხება მხოლოდ სამხარეულოს დანებს და საბრძოლო იარაღს, როდესაც ისინი დანიშნულებისამებრ გამოიყენება). ცენზურა ეხება ასევე სიგარეტის, ტატუს გამოჩენას და ასევე იმ ბრენდებს, რომელთაც კორეის ეკონომიკისთვის სარგებელი არ მოაქვს. აკრძალვა ეხება ეროტიკული სცენების დემონსტრირებასაც.

თუმცა, ეს სულაც არ უშლის ხელს მწვავე, აქტუალური თემების, სოციალური უთანასწორობისა თუ ისტორიული ტრაგედიების ანალიზს, სასიყვარულო სამკუთხედის, ჩახლართული ინტრიგის, იდუმალებით მოსილი გმირისა თუ მოვლენის მსუყე, მრავალგვარი ემოციით დატვირთული სახე შექმნან და თანაგანცდით კომპენსირდება.

საპნის ოპერების ტრადიციული შინაარსისა და

ერთფეროვანი სტილისგან განსხვავებული, ჟანრული მრავალფეროვნების წყალობით, ყველაზე პრეტენზიულ მაყურებელსაც კი მისთვის საინტერესოს აღმოაჩენინებს. ისტორიული ფენტეზი რეალური და გამოგონილი გმირებით, ჰორორი, დეტექტიური ტრილერი, მისტიკა და ისტორიული დრამა მელოდრამატული ინტონაციებით, მითოლოგიური მელოდრამა, პარანორმალური მოვლენები და კომიზმის ელემენტები, შურისძიების ისტორია, იურიდიული და სამედიცინო დრამა ტრილერის ან უცხოპლანეტელების შეთქმულების თეორია და სოციალური დრამის ელემენტები – ყოველწლიურად ასზე მეტი ახალი სერიალი გამოდის, რომელიც, ერთი შეხედვით, ჩვეულ ისტორიაზე ახლებურად შეგახედებთ. ჩვენთვის ნაცნობი ჟანრული სქემები მუდმივად იცვლება, ერთი მხრივ, რელიგიური (ბუდიზმი, შამანიზმი და კონფუციანელობა) შეხედულებების გავლენით და ნამდვილი ემოციების ქარტეხილებით, მეორე მხრივ, მუდმივად ახალი ისტორიებით, ატიპური სიუჟეტებით, რომლებიც ცნობისმოყვარეობას აღვიძებს, ხშირად წარმოუდგენელი სიუჟეტური ხაზით, კლიშეებისგან თავისუფალი გაუთვლელი განვითარებით, ერთ კონკრეტულ ჟანრში რომ ვერ გააერთიანებ, ვინაიდან, ერთდროულად რამდენიმე ჟანრულ საზღვარზე ვითარდება. ხშირად სცენარები სამხრეთკორეულ კომიქსებზე, ეგრეთ წოდებულ ვებტუნზე იგება, ეს კომიქსები სამხრეთკორეელებისთვის პლანშეტებისა და სმარტფონების ეკრანებზე საკითხავ საყვარელ ჟანრს წარმოადგენს და ეს კატეგორია ავტომატურად ხდება მასზე შექმნილი დორამის პოტენციური მაყურებელი.

ვენის უნივერსიტეტში სპეციალური კვლევა ჩატარდა – კვლევის საგანი კორეული დორამების წარმატების საიდუმლოს დადგენა იყო. შედეგების თანახმად, ზეწარმატების საიდუმლო, დორამის სიუჟეტის, ჟანრისა და ფორმატის მიუხედავად, კონფუციური ფასეულობები – ოჯახი, სიყვარული, სიცოცხლე, უფროსების პატივისცემა, მოვალეობისა და ნების გაცნობიერება, კეთილშობილება და ჰუმანიზმი. ეს მორალური ფასეულობები უნივერსალურია და მარტივად ახერხებს გამოძახილი პოვოს ნებისმიერ ადამიანში, მისი ნაციონალობის მიუხედავად.

გმირების ემოციები და განცდები დორამების პოპულარობის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ხაზია. მაყურებელი აიგივებს ეკრანზე ნანახს საკუთართან, განიცდის იმავეს, რასაც გმირი. ამიტომაც დორამებ-

ში არა მხოლოდ სიუჟეტურ ხაზს, არამედ მსახიობის ოსტატობას და მუსიკალურ რიგს განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა, ყველაფერს რაც ემოციურ განწყობაზე ზემოქმედებს. მუსიკაზე ფილმის მნიშვნელოვანი ბიუჯეტი იხარჯება, ვინაიდან, ავტორები კარგად აცნობიერებენ მის როლს ემოციური ეფექტის გაძლიერებისთვის, რომ მაყურებელმა კონკრეტული მომენტი, მოვლენა, სიტუაცია სწორედ ისეთივე ლირიზმით, სიმძაფრითა თუ ტრაგიზმით აღიქვას, როგორც ამის მიტანა რეჟისორს აქვს განსაზღვრული. მაყურებელი ხშირად ვერც აცნობიერებს, როგორ ექცევა მუსიკალური თხრობის გავლენის ქვეშ. ყველა კორეულ სერიალს ორიგინალური საუნდტრეკი აქვს, რომელთა შექმნაც ასევე ცალკე შეუძლიათ თაყვანისმცემლებს - ეგრეთ წოდებული OST-ების წარმატება ხშირად თავად დორამის სამომავლო წარმატების საწინდარია. ლოკაციები კი, რომელთაც დორამის გადასაღებად იყენებენ, ფანატების თავშეყრის ადგილად იქცევა (უფრო მეტიც, თვალთვალისთვის სპეციალური ვებგვერდიც კი შეიქმნა).

განსაკუთრებული მოწიწებაა ახალგაზრდების და უფროსი თაობის დამოკიდებულებებში, უფრო მეტიც, უფროსად მიიჩნევა თუნდაც ერთი თვის სხვაობის მქონე პირი, თუმცა, დამოკიდებულებაში მის მიმართ ისეთივე მოთხოვნებია, როგორც სხვა უფროსი თაობის წარმომადგენლისადმი. ურთიერთობები იგება ყოველდღიური რუტინის, კომფორტის, სამსახურებრივი მოვალეობების, სიყვარულის, გართობის და სხვა მრავალი სოციალური როლის შესრულების წიაღში და არა აქვს პრეტენზია რეალიზმზე, არსებულ ცხოვრებაზე. ამერიკელმა ეკონომისტმა უვე რეინხარტმა მნიშვნელოვანი ნაშრომი მიუძღვნა კორეულ დრამას „შესავალი კორეულ დორამაში“ - სადაც აღნიშნავს, რომ კადრში მიმდინარე უცვლელად სქემატური და პირობითია.¹

თანაგანცდის მიღწევა მხოლოდ გამორჩეული სამსახიობო ოსტატობით შესრულებული მხატვრული სახის, ურთულესი ემოციური გამის პროფესიონალური გადმოცემის უნარითაა შესაძლებელი. სწორედ ამიტომ, სიუჟეტთან და თემატიკასთან ერთად, თავად მსახიობი წარმოადგენს პოპულარობის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ფაქტორს. დორამის მთავარი გმირები ხშირად ცნობილი ადამიანები, მომღერლები, მოდე-

ლები არიან.

დორამები, დასავლურ სერიალებთან შედარებით, მეტად კონსერვატიულები არიან, სასიყვარულო ხაზი თავშეკავებულია, ტაბუდ ქცეულია შიშველი სხეული - წინა პლანზე გამოდის ფლირტის, მოწონების, თაყვანისცემის, მიულწველობის, სულიერი და ოჯახური ფასეულობების კონფლიქტი. ეს ურთიერთობები ნელ-ნელა იგება, გმირები იშვიათად უტყდებიან ერთმანეთს ურთიერთმოწონებასა და სიყვარულში. ამკობინებენ საქმით, ქმედებით, მცირე დეტალებით სიმპათიის დემონსტრირებას, რომლის კულმინაციად შეიძლება იქცეს ხელჩაკიდება ან ზურგზე გმირის შემოსმა.

კორეულ კულტურაში განსაკუთრებულად ფასობს ადამიანის პირადი სივრცის პატივისცემა, ამიტომ ნაკლებად შეხვდებით ხელის ჩამორთმევის თუ მხარზე ხელით შეხების რიტუალს. განსაკუთრებული ადგილს იკავებს საქორწინო რიტუალი, რომელიც ამ ერის უნიკალურ ტრადიციას ასახავს და მისი პატივისცემა უმნიშვნელოვანესია. განსაკუთრებით ისტორიული ტიპის დორამებში აქტუალურია ოჯახის უფროსი წევრების არჩევანი, მათი სიბრძნე და გამოცდილება შეცდომის დაშვებისგან დაცვას წყვილს და გარიგების ინსტიტუტიც საპასუხისმგებლო საქმიანობას წარმოადგენს. ქორწინებას წინ უძღვის საჩუქრების გადაცემის რიტუალი, თუ საჩუქრებს მიიღებს პატარძლის ოჯახი, თანხმობის ტოლფასია, პატარძლის ტანსაცმელი - ეგრეთ წოდებული „ხანბოკი“, აბრეშუმის გრძელი კაბა, როგორც წესი, წითელია, ხოლო ნეფე ლურჯი სამოსითაა შემოსილი. ეს ორი ფერი კორეის დროშაში ცენტრალურ ადგილს იკავებს და ადამიანთა შორის ურთიერთობებში ბალანსს სიმბოლიზირებს. წყვილის პირველი შეხვედრა შესაძლოა უშუალოდ რიტუალის პროცესში მოხდეს, რიტუალი მოიცავს თაყვანისცემას ცისადმი და მიწისადმი, შემდეგ უფროსებისადმი და შემდეგ ერთმანეთისადმი. რიტუალის განუყრელი ელემენტია გარეული წყვილი ბატის ხის ფიგურების არსებობა, როგორც ბოლომდე ერთად ყოფნის სიმბოლო.

დორამებში განსაკუთრებული ადგილი ეთმობა კორეულ სამზარეულოს, ტრადიციული კერძების პოპულარიზაციას. კვება - მათთვის ჯანმრთელობის საწინდარია, ყურადღების, სიბოძისა და ზრუნვის გამოხატულება, რომელიც ერთგვარ რიტუალურ ხასიათ-

1 Гулиджанян, ДО-РА-МЫ, 2020.

საც ატარებს. ძირითადად ზღვის პროდუქტებით, თევზებით, ბოსტნეულით, მარცვლეულით და, ასევე, ფრინველის ხორცი იკვებებიან. რაც შეეხება საქონლის ხორცს, იგი იმდენად ძვირია, რომ ასეთი ფუფუნების საგანი დორამებში მხოლოდ განსაკუთრებული პატივისცემის გამოსახატად ჩნდება. დაბადების დღის შეუცვლელი კერძია ზღვის მცენარეების სუპი. თითქმის ყველა დორამაში შეხვედებით ბრინჯის ბურთულას (პურის ნაცვლად), ეროვნულ კერძ „კიმჩის“, რომელიც ბოსტნეულისა და ცხარე სანელებლების მწნილს წარმოადგენს, სოჯუს, როგორც ყველაზე პოპულარულ სასმელს, რომლის დაღვევას სპეციფიკური წესი და ეტიკეტი სჭირდება.

კორეული კულტურის განუყრელი ნაწილია ფეხზე დგომისა და ფესსაცმლის გახდის წესი. სილამაზის კორეულ სტანდარტს წარმოადგენს განსაკუთრებული ყურადღება გარეგნობისადმი, სახის მიმიკისა და სხეულის პლასტიკისადმი. მამაკაცები კოსმეტიკის ისეთივე აქტიური მომხმარებლები არიან, როგორც ქალბატონები. სწორედ კორეული კულტურის ექსპორტის ბრძლით, კორეული კოსმეტიკური პროდუქცია, K-pop კონცერტები, მთელი მსოფლიოს მასშტაბით ღამის კლუბებში ახმანებული „Gangnam Style“, ბრენდირებული და ხარისხთან ასოცირებული კორეული წარმოების ტექნიკა, ტურისტებისთვის მიმზიდველი ფილმებით ნაცნობი ლოკაციები და სამზარეულო იქცა მსოფლიოს ყურადღების საგნად. ქვეყანა, სადაც უახლესი ტექნოლოგიური მიღწევების გვერდით, ტრადიციული დღემდე არსებობს და ამასთან, მზად არის უშურველად აითვისოს სიახლეები.

ამ ინტერესის შედეგია, რომ მომდევნო 4 წელიწადში Netflix სტრიმინგ სერვისი 2,5 მილიარდი დოლარის ინვესტირებას გეგმავს სამხრეთ კორეის

კინემატოგრაფში. ეს პროცესი 2023 წელს 500 მილიონ-დოლარიანი ინვესტირებით დაიწყო, რაც ორჯერ აღემატება 2016-2021 წლებში მთლიანად კორეული კინოდრამისთვის განხორციელებულ ინვესტიციას. როგორც სარანდოსმა განაცხადა, „ეს გადაწყვეტილება იმ იმედით მივიღეთ, რომ კორეული შემოქმედებით ინდუსტრია გააგრძელებს არაჩვეულებრივი ისტორიების ჩვენთვის მოყოლას“.²

მანამდე კი, ვისაც სურს ამ არაჩვეულებრივ ისტორიებთან და კორეის მდიდარ, საინტერესო და უნიკალურ კულტურასთან ზიარება გამორჩეული რეიტინგების მქონე დორამებით, სოციალური თუ ისტორიული დრამის, ტრილერის, ფანტასტიკისა და ფენტეზის, მელოდრამის, რომანტიკისა და მისტიკის, ფოლკლორის, ჰორორისა და კომედიის საოცარ მიქსს ეზიარებით შემდეგი ჩამონათვალით:

1. ალისფერი გულები;
2. თქმულება კუმბიხომე;
3. დედოფალი კი (ანუ იმპერატორის მეუღლე);
4. მზის შთამომავლობა;
5. ჰილერი;
6. სიყვარულის ავარიული დაშვება;
7. ტოკები;
8. ასდალის ქრონიკები;
9. საქმიანი წინადადება;
10. ბედნიერება;
11. სულების ალქიმია;
12. ვინჩენცო;
13. ოცდაერთი ოცდახუთი;
14. პენტჰაუსი;
15. ლურჯი ზღვის ლეგენდა;
16. ეშმაკის სამსჯავრო.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Je-hae D., Book Traces History of Korean TV Dramas, 2012. https://www.koreatimes.co.kr/www/culture/2024/06/135_104082.html 23.07.2024.
- Onishi N., A Rising Korean Wave: If Seoul Sells It, China Craves It, 2006. <https://web.archive.org/web/20060104092326/http://www.iht.com/articles/2006/01/02/news/korea.php> 23.07.2024.
- Vishnoi A., Netflix’s Korea Investment Spurs Surge in Entertainment Stocks, 2023.
- Гулиджанян А., ДО-РА-МЫ, 2020. <https://theblueprint.ru/culture/cinema/korejskie-doramy> 23.07.2024.
- Комм Д., Романтическое Искусство Убивать, 2013. https://seance.ru/articles/korean_suspects/ 23.07.2024.

2 Vishnoi, Netflix’s, 2023.

NEW PLAYERS IN THE GLOBAL TELEVISION FILM INDUSTRY

(Evolution and National Characteristics of Korean TV Drama)

Nana Dolidze

Keywords: *TV series, Korean series, Asian content, Dorama, Sagic, TV drama, Sageuk, K-drama*

The article tells about a new player in the TV movie industry: Korean TV series. It took just 30 years for South Korea to transform from an agrarian country into an undisputed leader in television film production, competing with European and American pop culture.

Along with technological, economic, cultural or political factors, the formation of the national model of television drama played a decisive role. Today, the Korean TV series creates favorable conditions for the development of the country's economy and a positive image, and in the political sense it performs the function of "soft power" by increasing the influence of the country's traditions and values on the formation of world culture.

Georgian viewers' engagement with TV series began with *Izaura*, a Brazilian show that aired in 1976 but reached Soviet TV only in 1988. This series, filled with patterns and stereotypes, captivated audiences across the 15 Soviet republics, introducing a format that fueled continual anticipation and curiosity with the question, "What will happen next?" Within a decade, Georgian audiences expanded their taste to include TV series from Brazil, Mexico, Italy, America, and other countries. This period saw a diversification in formats and genres, along with improvements in dramaturgical schemes. The 21st century marked a pivotal shift as series transitioned from TV screens to online platforms. Audiences, weary of the constant wait for new episodes, embraced the flexibility offered by streaming services. These platforms provided a more comfortable environment, allowing viewers to choose the genre and production country of the series they wanted to watch. Most importantly, the new viewing behavior did away with the need to wait for the next episode, as streaming platforms enabled viewers to create their own viewing schedules. This shift to online platforms also changed the culture from collective to individual viewing experiences, providing a means of escape from stressful daily life. The evolution of television drama, influenced by technological, economic, cultural, and political factors, led to a shift in dominance from American and British productions to new competitors like Turkish

series, and more recently, South Korean and Chinese TV dramas. These changes illustrate the dynamic nature of modern media consumption, shaped by global influences.

What is a Dorama? A dorama is a type of television drama or movie produced in various Asian countries, including Korea, Japan, China, Taiwan, Thailand, and others. The term dorama originates from Japan, where it is known as *terebi dorama*, a Japanese adaptation of the English word drama. These productions are distinct from typical Western series in terms of plot, setting, and especially format. If Western series episodes typically last 20-40 minutes, dorama episodes often run 60-90 minutes, similar to a full-length film. Additionally, unlike European and American TV series, which can span across multiple seasons over several years, Eastern doramas usually comprise a single season with a specific number of episodes, commonly 10, 16, or even up to 24. This structure likens them to a multi-episode film, offering a compact and immersive viewing experience. The growing popularity of doramas is attributed to their unique fusion of Western and Eastern values, and their role in promoting cultural identities beyond their borders. According to Flix-Patrol, which monitors streaming platforms in numerous countries, Asian content on Netflix, particularly from Korea, has gained significant prominence, even surpassing European content. An example of this trend is the 2021 Korean series *Squid Game*, a global sensation, introduc-

ing Korean culture to a broad international audience, including those previously unfamiliar with it.

The origins of South Korean dramas can be traced back to the 1920s with the introduction of radio shows, and television series began broadcasting in the 1960s. Due to limited television receivers, these early TV series did not achieve significant economic success. A landmark moment in the history of Korean dramas was in 1987 with Kim Sukhion's drama *Love and Ambition*, capturing the attention of 80% of South Korea's TV audience, marking its first major commercial success. This era marked the beginning of the phenomenon known as Hallyu, or the Korean Wave, a term first used by Beijing journalists in the 1990s to describe the rising popularity of the Korean entertainment industry. Hallyu played a significant role in South Korea's economic development and in enhancing the country's image, serving as a form of cultural soft power by spreading Korean traditions and values globally. The late 1990s witnessed technological advancements and international acclaim in the Korean film and cultural industry. This period saw an expansion of Korean culture worldwide, propelled by the internet, social media, YouTube, and streaming platforms. These channels have been instrumental in popularizing Korean language, cinema, K-pop music, design, cuisine, electronics, and cosmetics. This ongoing process continues to influence global trends and preferences.

During its transformation from an agrarian society to a high-tech state, Korea positioned its culture as the cornerstone of its audiovisual production. This strategic focus not only served as an instrument of diplomatic relations between countries but also elevated Korea to the status of a global influencer in the realm of culture and art.

This cultural renaissance was set against the backdrop of a 35-year Japanese occupation (1910–1945) that concluded at the end of the Second World War. Post-war, South Korea's industry initially lagged behind North Korea's. However, through strategic state planning and targeted investment, South Korea achieved remarkable growth over three decades, yielding increasingly progressive results. The reform movement gained significant momentum in 1991 with the establishment of the Korea Foundation, whose mission was to disseminate knowledge about Korea and leverage it to strengthen international ties. In a notable advancement, 1994 saw the launch

of independent commercial TV channels SBS and KNN. This development sparked intense competition in the broadcasting sector and led to a surge in mass television productions aimed at captivating a broad audience. This period marked a pivotal chapter in Korea's cultural evolution, setting the stage for its subsequent global impact.

In 1994, President Kim Yong Sam identified Korean culture as a key element of the country's audiovisual production, committing substantial efforts to its development. This focus on culture became increasingly significant against the backdrop of the 1997 Asian financial crisis, a theme later echoed in the 2022 TV series *Twenty-Five, Twenty-One*. As a result, Korean culture, including its cinema and music, experienced a marked upsurge. The sector rapidly evolved into a vital component of the national economy, showcasing the effective strategy employed by the country to promote its cultural products. This strategic emphasis not only helped in mitigating the impacts of the financial crisis but also played a crucial role in establishing South Korea as a significant player in the global cultural and economic landscape.

Initially, the focus was on the American market, followed by successful expansions into Taiwan, Hong Kong, and other regions. Until 2017, Korean TV series predominantly targeted the Chinese market, but this changed when foreign dramas were banned in China. Consequently, Hallyu shifted its attention westward. Western audiences, who had been introduced to Korean culture through notable films like *The Island* (2000) and *Oldboy* (2003), were more or less prepared to embrace Korean cultural offerings. Additionally, the allure of K-pop began to captivate young music fans in these regions.

Doramas can be categorized into two distinct types. The first type resembles a TV soap opera, focusing on intricate relationships between spouses, family members, relatives, and often featuring love triangles. Unlike typical soap operas with their never-ending storylines, these shows usually weave the narratives of multiple characters into a single, cohesive plot. The second type of drama delves into Korean history and is commonly referred to as sagas. These historical dramas offer a glimpse into the nation's past, often portraying significant events and figures in Korean history.

Regardless of the genre, the two primary types of doramas are the trendy drama and sagik or historical series. Trendy dramas are conventionally modern, focus-

ing on contemporary themes, whereas sagik delves into Korean history, typically pre-19th century. These historical series often highlight famous battles, kings, commanders-in-chief, and political intrigues of a chosen era. Among these historical dramas, fusion-sagiks stand out as a sub-genre. They are based on real historical figures, albeit with artistic embellishments. A hallmark of sagik is the intricate interweaving of storylines, coupled with elaborate costumes, sets, special effects, and the inclusion of battle scenes. These elements combine to create a visually rich and narratively complex portrayal of Korea's historical tapestry.

Modern dramas encompass various genres, with particular popularity seen in themes revolving around family relationships, love, and pressing social issues. These topics frequently resonate with society, thereby securing high viewership ratings.

A distinctive aspect of these dramas is their production style. Each script is typically crafted by a single screenwriter, often a woman, who collaborates closely with the director. This partnership ensures a unique and consistent style across the drama. Interestingly, these screenwriters are not limited to drama and melodrama; they often venture into genres like horror and fantasy.

Another notable feature is the higher royalties received by these screenwriters compared to their counterparts in the Korean film industry. This financial incentive, along with the broader fame they enjoy, similarly extends to directors and actors involved in these dramas.

Script modification in South Korean dramas is a continuous process that defies traditional filmmaking norms. This dynamic approach begins with closely monitoring audience reactions immediately after the airing of the first and second episodes. The production is particularly attuned to viewer feedback, especially after the initial four episodes, crafting the script daily to reflect the audience's mood. This makes South Korean drama production arguably the most interactive in the film industry. Studios actively engage with audience suggestions, criticisms, and complaints, often deliberating these inputs in online communities. Such is the responsiveness that script changes can occur minutes before shooting. This viewer involvement in series creation is a key factor behind the phenomenal success of K-dramas. However, this method of organizing filming, despite its economic advantages, has a downside. The production crew and actors often work under strenuous conditions, sometimes completing

an entire episode in a single day. In extreme cases, actors have been known to receive intravenous drips on set to maintain their performance. The charm of Korean dramas lies in their inherent optimism, resembling fairy tales that inspire and motivate viewers with the idea that anything is possible. This quality not only alters the inner mood of the audience but also shapes their overall perspective towards life.

Dramas, being a staple of local television in South Korea, are subject to strict censorship guidelines. Scenes depicting cruelty or explicit content are rare (with exceptions like *Oldboy* and *Squid Game*). Even in dramas with darker atmospheres, images of blood, bodies, and weapons are often blurred—this rule applies to all sharp objects, regardless of their intended use. Censorship also extends to the portrayal of cigarettes, tattoos, and certain brands that do not benefit the Korean economy. The depiction of erotic scenes is generally prohibited.

Despite these restrictions, Korean dramas do not shy away from exploring pressing and sensitive topics such as social inequality, historical tragedies, love triangles, complex intrigues, mysterious heroes, and emotionally charged events. They compensate for the censorship with rich, multi-dimensional storytelling and deep character development.

Korean dramas offer a diverse range of genres, far from the traditional and monotonous style of soap operas. Viewers can find a variety of genres to suit their tastes, including historical fantasy blending real and fictional characters, horror, detective thrillers, mysteries, melodramatic historical dramas, mythological melodramas, paranormal comedies, revenge narratives, legal and medical dramas, and even stories involving alien conspiracies. Each year, over a hundred new TV series are released, presenting familiar genre tropes in innovative and unexpected ways. These dramas often reflect religious influences (Buddhism, Shamanism, Confucianism) and genuine emotions, while constantly introducing fresh narratives and atypical plots that spark curiosity. They frequently defy genre conventions, sometimes blending multiple genres simultaneously. Many of these dramas are adapted from South Korean webcomics, or Webtoons, a popular reading choice on tablets and smartphones. This popularity makes Webtoon readers a potential audience for dramas based on these comics, further broadening the appeal and reach of Korean dramas.

A specialized study by the University of Vienna fo-

cused on uncovering the secret behind the success of Korean dramas. The findings reveal that, irrespective of plot, genre, or format, the underlying appeal of these dramas is rooted in Confucian values. These include themes of family, love, life, respect for elders, a sense of duty and will, generosity, and humanism. These moral values are universal, resonating with individuals across different nationalities and cultural backgrounds. This universal appeal is key to the widespread success and relatability of Korean dramas.

The emotional depth and character portrayals in Korean dramas are pivotal to their popularity. Audiences often see themselves in the characters on screen, experiencing the same emotions as the protagonists. This is why dramas invest heavily not only in the storyline but also in the actors' performances and the musical score, all of which contribute to the overall emotional impact. A significant portion of a drama's budget is allocated to music, recognizing its crucial role in amplifying emotional resonance. The intent is for the audience to perceive moments, events, and situations with the same lyricism, intensity, or tragedy as envisioned by the director. Often, viewers are unaware of how profoundly the musical narrative influences them. All Korean series feature original soundtracks, which have a fan following of their own. The success of these OSTs (Original Soundtracks) can be indicative of the drama's future success. Furthermore, filming locations of dramas often become fan-favorite destinations, with a dedicated website for tracking these sites.

There is a unique respect for age differences in Korean culture, where even a one-month age gap can establish seniority, carrying the same expectations as for someone significantly older. Relationships in these dramas are explored through daily routines, comforts, duties, love, fun, and various social roles, without necessarily striving for realism or a depiction of life as it is. American economist Uwe Reinhardt has dedicated significant work to Korean drama in his *Introduction to Korean Drama*.¹ He notes that the narratives within these dramas are invariably schematic and stylized, underscoring their distinct approach to storytelling.

Achieving empathy in Korean dramas hinges on the ability to convey complex emotional spectrums through outstanding acting skills. Consequently, alongside the

storyline and theme, the actors themselves are a crucial factor in the popularity of these dramas. The lead characters are often played by celebrities, including singers and models.

Doramas tend to be more conservative compared to Western series. The portrayal of love is subtle, and nudity is taboo. The emphasis is on the conflict and interplay of flirting, approval, adoration, unrequited feelings, spiritual, and family values. Relationships develop slowly, with characters often taking time to fall in love. They express affection through actions, gestures, and small details, with even a handshake or a pat on the back serving as significant gestures of intimacy.

In Korean culture, respect for personal space is paramount, so physical interactions like handshakes or shoulder touches are rare. The wedding ritual holds a special place, reflecting the nation's unique traditions and emphasizing respect. In historical dramas, the approval of senior family members is crucial; their wisdom and experience are seen as protective. The marriage process involves a ritual of gift-giving, where acceptance of gifts by the bride's family implies consent. The bride's attire, a long silk dress called hanbok, is typically red, while the groom's is blue. These colors, central to the Korean flag, symbolize balance in relationships. The couple's first meeting might occur during the ritual, which includes bows to the heavens, earth, elders, and each other. Wooden figures of a pair of wild geese, symbolizing life-long partnership, are also an essential part of the ritual.

In Korean dramas, special emphasis is placed on showcasing Korean cuisine and traditional dishes. Food is portrayed not just as sustenance but as an expression of health, attention, warmth, and care, often enveloped in ritualistic significance. The diet predominantly features seafood, fish, vegetables, grains, and poultry. Beef, being an expensive commodity, is showcased in dramas primarily to depict an act of special respect. A quintessential dish for birthdays is seaweed soup, symbolizing well-being. Viewers of almost all doramas will notice the ubiquitous presence of rice balls (serving the role of bread), and the national dish kimchi, made from fermented vegetables and spicy seasonings. Soju, the most popular alcoholic beverage in Korea, also frequently appears, accompanied by its own specific rules and etiquette for consumption. These culinary elements in dramas not only

¹ Гулиджанян, ДО-РА-МЫ, 2020.

add authenticity but also serve as a cultural bridge, introducing viewers to the rich and varied tapestry of Korean gastronomy.

An integral aspect of Korean culture is the tradition of removing shoes upon entering a home, reflecting a deep-seated respect for cleanliness and order. The Korean beauty standard places special emphasis on appearance, facial expressions, and body language. Notably, men are as engaged in using cosmetics as women, underscoring a broad cultural acceptance of grooming and skincare. With the increasing export of Korean culture, several elements have garnered global attention. Korean cosmetic products, renowned for their quality and innovation, have become widely popular. K-pop concerts have captivated audiences worldwide, with hits like Gangnam Style resonating in nightclubs across the globe. Additionally, locations featured in popular films have become tourist attractions, highlighting the nation's cinematic influence. The appeal of Korean cuisine, with its unique flavors and dishes, has also captured international interest. Korea presents a striking blend of tradition and modernity, where alongside cutting-edge technological advancements, traditional practices continue to thrive. The country's readiness to embrace innovation without losing sight of its cultural roots is a defining characteristic of its global appeal.

Reflecting the burgeoning global interest in South Korean cinema, the streaming service Netflix has committed to investing \$2.5 billion in the industry over the next four years. This significant financial injection commenced

with a \$500 million investment in 2023, an amount that notably doubles the investment made in Korean dramas between 2016 and 2021. As Ted Sarandos, a key figure at Netflix, expressed, "We made this decision in the hope that the Korean creative industry will continue to tell us extraordinary stories." This statement underscores the confidence and anticipation in the continued growth and innovation of South Korean cinematic storytelling.²

For those eager to delve into the extraordinary stories and the rich, captivating, and unique culture of Korea as depicted in these chart-topping dramas: Dramas offer an amazing blend of genres, including social and historical drama, thriller, fantasy, melodrama, romance, mysticism, folklore, horror, and comedy:

1. Moon Lovers: Scarlet Heart Ryeo
2. Tale of the Nine-Tailed
3. Mr. Queen
4. Descendants of the Sun
5. Healer
6. Crash Landing on You
7. Strangers from Hell
8. Arthdal Chronicles
9. Business Proposal
10. Happiness
11. Alchemy of Souls
12. Vincenzo
13. Twenty Five, Twenty One
14. The Penthouse: War in Life
15. The Legend of the Blue Sea
16. Devil Judge

REFERENCES:

- "Netflix's Korea Investment Spurs Surge in Entertainment Stocks", Abhishek Vishnoi <https://www.bloomberg.com/news/articles/2023-04-25/netflix-s-korea-investment-spurs-surge-in-entertainment-stocks#xj4y7vzkg>
- "A rising Korean wave: If Seoul sells it, China craves it", Norimitsu Onishi, <https://web.archive.org/web/20060104092326/http://www.ihf.com/articles/2006/01/02/news/korea.php>.
- "Романтическое искусство убивать" Дмитрий Комм, https://seance.ru/articles/korean_suspects/
- "DRAMAS": A. Gulidzanyan <https://theblueprint.ru/culture/cinema/korejskie-doramy>
- "Book traces history of Korean TV dramas", Do Je-hae, https://www.koreatimes.co.kr/www/news/art/2012/02/135_104082.html

² Vishnoi, Netflix's, 2023.

„ტელედოკი“ - ეპოქის მათიანი

(საქართველოს საზოგადოებრივი მაუწყებლის სატელევიზიო ფილმების სტუდიის პროექტი)

ვაჟა ზუბაშვილი

საკანძო სიტყვები: დოკუმენტური კინო, კინოდოკუმენტალისტიკის ახალი საავტორო ფორმა, სატელევიზიო დოკუმენტალისტიკა, „ტელედოკი“

საქართველოს საზოგადოებრივმა მაუწყებელმა გარკვეული წყვეტის შემდეგ აღადგინა დოკუმენტური ფილმების წარმოება. სატელევიზიო ფილმების სტუდიის პროექტი „ტელედოკი“ არის ყოველკვირეული დოკუმენტური ჩანახატი ადამიანებზე, მათ ყოველდღიურ საქმიანობაზე, ფიქრებზე, ოცნებებსა და იდეალებზე. პროექტი არ არის შეზღუდული უანრული ჩარჩოებით, თავისუფალია პოლიტიკური და კორპორაციული შემაღენლისგან და უკვე სამი სეზონია, ჩვენი დროის „სურნელით“ გაჟღერებული ისტორიების მოყოლის საშუალებას აძლევს რეჟისორებს. პროექტი ახალგაზრდა და დამწყები რეჟისორებისთვის გამოცდილების საუკეთესო სკოლაა. ამ ფილმების ავტორები აკვირდებიან თანამედროვე რეალობას და ფოკუსირდებიან დღევანდელი ბაზე, ადამიანებზე, ურბანულ თუ ისტორიულ პრობლემებზე და ჩვეულებრივში უჩვეულოს აღმოგვაჩენინებენ.

1957 წელს საქართველოს ტელევიზიამ მუშაობა დაიწყო ერთ პატარა სტუდიაში ერთი კამერით, შეზღუდული ტექნიკური და ტექნოლოგიური საშუალებებით. საწყის ეტაპზე, ძირითადად, ბეჭდური მედიისა და რადიოს პრინციპი მუშაობდა, ჯერ კიდევ გაურკვეველი იყო, თუ როგორ განვითარდებოდა მსოფლიოში ახალფეხადგმული ტელევიზია. საქართველოს ტელევიზიის პირველი და მთავარი ამოცანა ვიწრო სტუდიური ჩაკეტილობიდან თავის დაღწევა იყო და ამ მიზნით ჩამოყალიბდა კინო ჯგუფი, რომელიც სატელევიზიო ეთერისთვის იღებდა სხვადასხვა მუსიკალურ შემსრულებელს და კოლექტივს ეთერში მრავალჯერადი ჩვენებისთვის. ამავე წელს გადაიღეს პირველი ქართული სატელევიზიო დოკუმენტური ფილმი „თბილისის ბოტანიკური ბაღი“ (2 ნაწილი, ფერადი, სცენარის ავტორი და რეჟისორი – შოთა არჩვაძე, ოპერატორი – თენგიზ ლომიძე). სამწუხაროდ, ეს ფილმი არ შემორჩენილა. 1959 წელს კი გადაიღეს პირველი ქართული მხატვრული სატელევიზიო ფილმი „დედის ხელი“ (1 ნაწილი, შავ-თეთრი, სცენარი: მედეა ლორთქიფანიძე, თამარ ჩხაიძე; რეჟისორი: მერაბ ჯალიაშვილი; ოპერატორი: თენგიზ ლომიძე. ეს

ფილმი პირველი ხარისხის დიპლომით დაჯილდოვდა ტელეფილმების პირველ საკავშირო დათვალიერებაზე მოსკოვში 1960 წელს).

მიუხედავად მატერიალურ-ტექნიკური საშუალებების სიმწირისა, 1960 წლიდან პრაქტიკულად რეგულარული ხასიათი მიიღო სატელევიზიო ფილმების წარმოებამ. მხატვრული და დოკუმენტური ფილმების წარმოება წლიდან წლამდე იზრდებოდა და 1968 წელს დაარსდა ქართული სატელევიზიო ფილმების სტუდია, რომელმაც ფუნქციონირება დაიწყო ახალ, თანამედროვე ტექნიკით და ფირის დამამუშავებელი ლაბორატორიით აღჭურვილ შენობაში. ამავე შენობაში ფუნქციონირებდა 16 მმ-იანი შექცევადი კინოფირების დამამუშავებელი ლაბორატორიაც, რამაც, კინოწარმოების მიღმა, სატელევიზიო დოკუმენტალისტიკის ახალი ფორმების გაჩენას შეუწყო ხელი; უპირველესად კი ახალი ამბების ვიზუალიზაცია გახდა შესაძლებელი, რაც მანამდე, უკეთეს შემთხვევაში, ფოტომასალით ხდებოდა.

სატელევიზიო ფილმების სტუდიამ თავისი არსებობის განმავლობაში, 1957-2000 წლებში, გადაიღო 1077-ზე მეტი ერთეული დასახელების მხატვრული, დოკუმენტური, მუსიკალური, ანიმაციური, სამეცნიერ-

რო-პოპულარული ფილმი, კინომატიანე, სპექტაკლი და საფონდო სიუჟეტი, აქედან 471-ზე მეტი დოკუმენტური ფილმია.

გასული საუკუნის 90-იანი წლებიდან საქართველოში კინოწარმოება პრაქტიკულად მიღწევად რეჟიმშია, სამაგიეროდ, იწყება სატელევიზიო ბუმი. მაუწყებლობას იწყებენ ახალი და ახალი ტელევიზიები, რომელთა უმრავლესობა არჩევნიდან არჩევნებამდე არსებობს ან „ძილ-ღვიძილშია“. ახალი ეპოქის ტელევიზია ძირითადად უკვე დოკუმენტალისტიკის პრინციპით მუშაობს. ტელევიზიამ და მის ეკრანზე არსებულმა დოკუმენტალისტიკამ წარსულს ჩააბარა კინოქრონიკა და მისი ყოველკვირეული თუ ყოველთვიური კინოჟურნალები. თუმცა, სატელევიზიო დოკუმენტალისტიკა ნაკლებად ეყრდნობა ვიზუალურ თხრობას და კინოენას, აქ მთავარი სატელევიზიო ისტორიების ერთგვაროვანი შაბლონებია, რომლის ვიზუალიც, მიუხედავად თავისი ესთეტიკური და მაღალი ტექნიკური ხარისხისა, მეორეხარისხოვანია, რომელშიც კადრის ესთეტიკა ან სპეცეფექტები უფრო თვითმიზნურია, ვიდრე კონცეპტუალური, კინოენასთან შედარებით ღარიბია და პრაქტიკულად არ ჩანს ვიზუალური თხრობა.

XXI საუკუნის ქართული სატელევიზიო დოკუმენტური კინო დაიპყრო ერთ შაბლონზე მოჭრილმა ეგრეთ წოდებულმა მხატვრულმა რეკონსტრუქციებმა BBC-ის დოკუმენტური ფილმების მიბაძვით. ამ შემთხვევაში არ დავკონკრეტდები და ეს არც არის ჩემი მოხსენების მთავარი თემა, მაგრამ აღვნიშნავ, რომ დღემდე ქართული ტელევიზიების ფილმებად წოდებული დოკუმენტური მასალა, უმეტესწილად, ვიწრო პარტიული თუ გლობალისტური კონიუნქტურის გავლენით იქმნება. ეს არ არის მხოლოდ საქართველოსათვის დამახასიათებელი ტენდენცია: „კულტურულ ინდუსტრიას ზუსტად აქვს შერჩეული სამიზნე ჯგუფები... ყველა განსხვავება, როგორცაა სიუჟეტების ვარიაციები, პერსონაჟების სხვადასხვა მახასიათებლები, არიან მხოლოდ ინდივიდუალიზმის ზედაპირული იმიტაციები, რომლებიც ფარავენ ყველა ამ პროდუქტის ფუნდამენტურ ერთგვაროვნებას. სტანდარტიზებული ხელოვნება არ ასტიმულირებს კრიტიკულ სო-

ციალურ რეფლექსიას, პირიქით, ის ქმნის სტანდარტიზებულ უკუგებასა და რეაქციებს“.¹

საქართველოს საზოგადოებრივმა მაუწყებელმა გარკვეული წყვეტის შემდეგ აღადგინა დოკუმენტური ფილმების წარმოება, 2013 წელს კი დოკუმენტური ფილმების რედაქციის ბაზაზე შეიქმნა სატელევიზიო დოკუმენტური ფილმების სტუდია. შემდგომ, უფრო მოგვიანებით, ჩამოყალიბდა სატელევიზიო ფილმების გაერთიანებაც. დასაწყისი პერიოდის დოკუმენტალისტიკა ძირითადად საბჭოთა წარსულის მძიმე ეპიზოდების კვლევით შემოიფარგლებოდა, რუბრიკებით „მძიმე არქივი“ და „საიდუმლო კარტოთეკა“. ამას გარდა, იქმნებოდა ფილმები გამორჩეულ შენობა-ნაგებობებზე და მათ ისტორიაზე (სატელევიზიო ანძა, აბასთუმნის ობსერვატორია, სპორტის სასახლე და სხვა); ასევე, იყო მცდელობა სამეცნიერო-პოპულარული კინოს მიმართულებითაც: ცერნში არსებული დიდი ადრონული კოლაიდერის და იქ მომუშავე ქართველი ფიზიკოსების შესახებ, სიმონის ფენომენის, პარალელური სამყაროების არსებობის შესახებ არსებობის შესახებ („წულოვანი ექსპერიმენტი“, „პარალელური სამყაროები“, „სიმზარი“) და ეგრეთ წოდებული თავისუფალი თემები („კავკასიური ნაგაზი“, „თბილისის მეტროპოლიტენი“, „კაცის სვეტი“, ვაჟთა ფოლკლორულ ანსამბლ „მართვეს“ ისტორია, ბერძენი მომღერლის, იოვანას ვიზიტი თბილისში, გიული ჩოხელი, სიმფონიური კვარტეტი და სხვა), რომლებიც, მიუხედავად საინტერესო ისტორიებისა და კარგად აგებული აუდიოვიზუალური სტრუქტურისა, ნაკლებად ასახავდა დღევანდელობას.²

დოკუმენტური კინოს განვითარების ისტორია მუდმივად სვამდა კითხვას დოკუმენტთან მუშაობის მეთოდებსა და რეალობაში ჩარევის ხარისხზე - რამდენად არის ასახული რეალობა. კამათი გრძელდება, მაგრამ ძალაში რჩება გრიდონისეული განმარტება, რომ დოკუმენტური კინო რეალობის მხატვრული ინტერპრეტაციაა, რომელიც კინემატოგრაფიული ხერხებით იქმნება. ამ მხატვრული ხერხების ძიებამ წარმოშვა სხვადასხვა მიმართულება და ხედვა, ამიტომ დღემდე გრძელდება დისკუსია ჟანრულ კუთვნილებასა და მისი საზღვრების დადგენაზე და ასე

1 გალაშვილი, კულტურული.

2 დოკუმენტური ფილმების სტუდია, საზოგადოებრივი მაუწყებელი.

შემდეგ, ამასობაში, გამქრალ კინოეკრანს და უკვე ტელევიზიასაც სხვადასხვა ინტერნეტ პლატფორმა ანაცვლებს, მობილურმა ტელეფონმა კი დოკუმენტალისტიკის ახალი საავტორო ფორმა შექმნა. ერთი რამ ნათელია: დოკუმენტალისტიკა აუდიოვიზუალური საშუალებებით წერს ისტორიას და ამ კონტექსტში ვამახვილებ ყურადღებას საზოგადოებრივი მაუწყებლის დოკუმენტური ფილმების სტუდიის პროექტზე „ტელედოკი“³, რომელიც კვირაში ერთხელ გადის ეთერში (პროექტის ავტორი და გენერალური პროდიუსერია გოჩა ჟორჯოლიანი. პროდიუსერები: ნინო დევაძე, ბექა ბარამიძე).

კინოსა და ტელევიზიის კომერციალიზაციამ და ტელევიზიის მიერ დოკუმენტალისტიკის „მიტაცების“ ბუნებრივმა პროცესმა გააქრო მოკლემეტრაჟიანი, 20-30-წუთიანი დოკუმენტური ფილმი. „ტელედოკი“ ცდილობს ამ ტრადიციის აღდგენას. ამ პროექტში ფილმების ხანგრძლივობა 20-25 წუთია. პროექტი არ არის შეზღუდული უნარული ჩარჩოებით, თავისუფალია პოლიტიკური და კორპორაციული შემადგენლისგან. მართალია, პროექტი არ არის გაფორმებული როგორც ახალი მანიფესტი და არც ეყრდნობა რომელიმე მანიფესტს, მაგრამ დეკლარირების გარეშე იგრძნობა „დოგმა 95“-ის და ვიტალი მანსკის „რეალური კინოს“⁴ მანიფესტების გავლენა.

პროექტი ახალგაზრდა და დამწყები რეჟისორებისთვის გამოცდილების საუკეთესო სკოლაა. ამ ფილმების ავტორები აკვირდებიან თანამედროვე რეალობას და ფოკუსირდებიან დღევანდებობაზე, ადამიანებზე, ურბანულ თუ ისტორიულ პრობლემებზე და, როგორც პროექტის ანოტაციაში ვკითხულობთ, „ჩვეულებრივში უჩვეულოს აღმოგვაჩინებენ“. პროექტი 2021 წლიდან მუშაობს და უკვე მესამე სეზონი დასურა. რეიტინგული მაჩვენებლებიდან შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ამ პროექტმა ტელემაყურებლის საკმაოდ მაღალი და, ხშირ შემთხვევაში, უმაღლესი ინტერესიც დაიმსახურა. როდესაც ვყურებთ ამ ფილმებს, ძირითადად, დოკუმენტურ ჩანახატებს ახალგაზრდებზე, მათ ყოველდღიურ საქმიანობაზე,

ფიქრებზე, ოცნებებსა და იდეალებზე, ვხედავთ, როგორ შეუპოვრად რეაგირებენ გამოწვევებზე, და, ხშირ შემთხვევაში, თვითონ აყენებენ გამოწვევის წინაშე არსებულ სოციალურ ნორმებს. მთელი პროექტის პათოსის გამომხატველად შეიძლება მოვიშველიოთ ერთ-ერთი გმირის ფრაზა ფილმიდან „უხილავი ძაფებით“ (ავტორი ნინო კაკაურიძე): „ვგრძნობ, რომ სამყარო შეიძლება განათდეს, გაათბო და ბევრი რამეა შენზე დამოკიდებული. თუ მოინდომებ, მზე ყოველთვის იარსებებს შენს სამყაროში“⁵.

ნინო კაკაურიძის ფილმი „უხილავი ძაფებით“ არსებული სოციალური ნორმებისა და სტერეოტიპების დარღვევის, მიზნისაკენ სწრაფვის, დაბრკოლებების გადალახვის არც თუ ისე იოლი გზების გავლის ნიმუშად შეიძლება მოვიხმოთ, რადგანაც საზოგადოების გარკვეულ ნაწილში ჯერ კიდევ არსებობს სტერეოტიპი, რომ შეზღუდული შესაძლებლობის პირებს არ შეუძლიათ საკუთარი ცხოვრების დამოუკიდებლად მართვა და საზოგადოების სრულფასოვანი წევრობა. შეზღუდული უნარები, ამ შემთხვევაში უსინათლობა, როგორც ფილმის გმირები ამბობენ, პრობლემაა, მაგრამ დაბრკოლება არ არის მიზნის მისაღწევად. პრობლემა საზოგადოებაშიც არის, რომელსაც ამ ადამიანების დაჯერება უჭირს. ფილმში სამი გმირის მინიპორტრეტი, ძირითადად, გმირების მონოლოგით იქმნება.

გენდერულ სტერეოტიპს აწყდება ლევან შუბაშვილის გმირი „გოგონა ველოსიპედით“⁶. 20 წლის გოგონა, რომელიც უნივერსიტეტში ფსიქოლოგიის მეცნიერებას ეუფლება, ქალაქში ველოსიპედით გადაადგილდება და ავტომექანიკოსად მუშაობს, ავტომობილის მფლობელებს კი უჭირთ მისი ნდობა ასაკისა და გენდერული ნიშნის გამო. ამავე ავტორის ფილმში „მერცხლის ტრაექტორია“ ოზურგეთელი გოგონას ფეხბურთის სამსაჯო კარიერის რთულ და საინტერესო გზას ვეცნობით. „ტელედოკის“ ფილმების თემები ისეა გადაჯაჭვული, რთულია მათი რაიმე ერთი ნიშნით გამოყოფა.

ახალგაზრდა დამწყები რეჟისორის, ანა ბარჯა-

3 ტელედოკი, პირველი არხი.

4 Реальное кино. Манифест, 2005.

5 კაკაურიძე, უხილავი, 2021.

6 შუბაშვილი, გოგონა, 2022.

დის ფილმში „ტყის მცველი“⁷ ალგეთის ეროვნული ტყეპარკის 17 რეინჯერს შორის ერთადერთ რეინჯერ გოგონასთან ერთად, გლობალური დათბობის ეკოლოგიურ გამოწვევებსაც ვეცნობით. ეკოლოგიურ და ურბანისტულ გამოწვევებს და ხანდაზმულ პროფესიონალ მეთევზეებს ვხედავთ გია დიასამიძის ფილმში „დღეს ზღვაში გავდივართ“. შავი ზღვის სანაპირო ზოლის კომერციული საკურორტო ინფრასტრუქტურა აღარ ტოვებს ადგილს მეთევზეთა ნაგებობების, ზღვაც ძუნწი გახდა და არც ახალგაზრდებს აინტერესებთ ეს საქმიანობა. ბუნებასთან ადამიანის დამოკიდებულებაზე ან ლუხავას ფილმი „...და შედისარ ტყეში“⁸ თბილისის პირველი ხელოვნური, ხუდადოვის ტყეპარკი ნადგურდება მოსახლეობის უდიერი დამოკიდებულებით, ტერიტორიების მიტაცებით, უკანონო მშენებლობით და ხელისუფლების წაყრუებით. ამ ტყის სიახლოვეს მცხოვრები ახალგაზრდა არტისტი ბრუნავს ტყის გადარჩენაზე თავის მცირეწლოვან შვილთან ერთად. როცა ბუნება შველას ითხოვს, მისგანვე ინსპირირებული ხელოვნება ერთადერთ იარაღად რჩება მის გადასარჩენად და ხელოვანი ტყეში აწყობს შუქ-დიზაინის გამოფენას.

ისტორია ისტორიაში და ისტორია მომავლისათვის - ასე შეიძლება აღვნიშნოთ ფილმები, რომლებიც აწმყოსთან ერთად წარსულ ფესვებსაც იკვლევს, ძველი კინოქრონიკის თუ სხვა არტეფაქტების საშუალებით, და დღევანდლობის აუდიოვიზუალურ სურათს კი მომავალს უტოვებს. ნათია ბერიძის ფილმი „ჩვენი მატარებელი პლატფორმიდან გავიდა“⁹ თბილისის მუშთაიდის პარკის საბავშვო რკინიგზის დღევანდლობას და ისტორიას გვაცნობს, პარკის ისტორიის და ჩვენი ქვეყნის უახლესი ისტორიის ფონზე. ვხედავთ ადამიანებს, რომლებიც სათუთად უვლიან და უფრთხილდებიან ამ მონაპოვარს, წარსულს კი მათი მოგონებებით, ძველი კინოქრონიკით და ფოტოებით ვეცნობით.

ანა ბარჯაძის ფილმი „ფოტო თეთრ ფონზე“¹⁰ გორელ ფოტოგრაფს და მის მიერ ფოტოებში დაფიქსირებულ წარსულს წარმოგიდგენს, გორის ყოფილი ბამბეულის უზარმაზარი კომბინატის ნანგრევების ფონზე. შთამბეჭდავი და ემოციურია ფილმის ფინალი, სადაც ფოტოგრაფის მიერ თეთრი ზეწრის ფონზე გადაღებულ კომბინატის მშრომელთა ფოტოების გალერეას ვათვალიერებთ.

ქართული კინომემკვიდრეობის გადარჩენაზე მზრუნველ და მეზრძოლ ადამიანზე მოგვითხრობს ნათია ბერიძე ფილმში „ფირების მცველი“¹¹ ნათია არაბული-ვეგერის ფილმები, „ორი ძმა“¹² და „ახალი მოქალაქე“¹³ ემიგრაციაში მცხოვრებ ქართველებს გვაცნობს. ნათია ამ ფილმებში დაკვირვების და რეპორტაჟულ მეთოდს იყენებს. აქვე მინდა აღვნიშნო, რომ ამ ფილმების გადასაღებად ავტორებს მხოლოდ ხუთი დღე ეძლევათ, რაც პრაქტიკულად გამორიცხავს დაკვირვებას, მით უმეტეს, ხანგრძლივ დაკვირვებას, ამის მიუხედავად, რეჟისორები მაინც ახერხებენ ამ მეთოდით მუშაობას.

ბესიკ გაფრინდაშვილის ფილმები უცნობ თუ ნაკლებად ცნობილ ისტორიულ ადგილებს, მღვიმეებსა და მონასტრებს გვაცნობს. ბესიკ გაფრინდაშვილი კინოდოკუმენტალისტიკაში გავრცელებულ, ეგრეთ წოდებული „მონაწილეობის“ მეთოდს იყენებს. ის თავად მონაწილეობს ფილმში ადგილობრივ გამცილებელთან თუ ისტორიკოსებთან ერთად, რომლებიც ამ ისტორიულ ადგილებზე და მათთან დაკავშირებულ ლეგენდებსა თუ გადმოცემებსა გვიყვებიან. ჯერაც შეუსწავლელი მიწისქვეშა იდუმალი სამონასტრო კომპლექსი ფილმში „თირის საიდუმლო“¹⁴ თუ „მღვიმეების საიდუმლო“¹⁵ ძნელად მისადგომი მღვიმეები ჭიათურაში, სადაც ერთ-ერთ მღვიმეს სტალინის მღვიმეს ეძახიან და სადაც თითქოს სტალინი იმალებოდა და საიდუმლო სტამბაც კი ჰქონდა.

7 ბარჯაძე, ტყის, 2022.

8 ლუხავა, ...და შედისარ, 2023.

9 ბერიძე, ჩვენი, 2023.

10 ბარჯაძე, ფოტო, 2022.

11 ბერიძე, ფირების, 2023.

12 არაბული-ვეგერი, ორი, 2021.

13 არაბული-ვეგერი, ახალი, 2022.

14 გაფრინდაშვილი, თირის, 2023.

15 გაფრინდაშვილი, მღვიმეების, 2022.

„ტელედოკის“ ყურადღების ცენტრში მოექცნენ ადამიანები, რომელთაც სხვადასხვა მიზეზით, საქართველო აირჩიეს საცხოვრებლად. თათია ახალშენაშვილის და პაპუნა მოსიძის ფილმი „ჩემი ტელეფონის მესხიერება“ ომსგამოქცეულ უკრაინელ ქალს გვაცნობს, რომელსაც ომამდელი ცხოვრების მხოლოდ ტელეფონში დარჩენილი ფრაგმენტებიღა დარჩა. მრავალ ქვეყანას შორის საქართველოში დამკვიდრება არჩიეს საკუთარი ქვეყნიდან არადემოკრატიულ რეჟიმს გამოქცეულმა ქალებმა: ბელარუსელი ეთნომუსიკოსი ქალი, რომელსაც საქართველოში ცხოვრებამ გულწრფელობა ასწავლა, თათია ახალშენაშვილის ფილმში „ხმაური და მონატრება“;¹⁶ ირანელი ქალი, რომელსაც საქართველომ მეტი თავისუფლება და უსაფრთხოება მოუტანა, ნინო კაკაურიძის ფილმში „ირანელი ქალის სოლო“;¹⁷ ასევე, საქართველო აირჩია გია დიასამიძის გმირმაც, რომელმაც თითქმის მთელი სამყარო მოიარა და საქართველო სამყაროს ცენტრად მიიჩნია (ფილმი „სამყაროს ცენტრი“¹⁸).

ეგრეთ წოდებული ნეპოტიური დოკუმენტური ფილმები საქართველოში, თუ არ ვცდები, მხოლოდ ლანა ლოღობერიძეს აქვს შექმნილი. ამ „ჟანრშია“ გადაღებული ლუკა კოპალეიშვილის ფილმიც „ცოტა რამ მამაჩემის შესახებ“,¹⁹ რომელიც გამორჩეულია თავისი გულწრფელი დამოკიდებულებით და თემასთან მიდგომით. ლუკას მამა არც თუ ისე წარმატებული მხატვარია, რომელიც ოჯახის სარჩენად ბაზრობაზე ტკბილეულით ვაჭრობს და გამოფენაზე ოცნებობს; თავის ნამუშევრებს სხვადასხვა მაღაზიაში აბარებს, მაგრამ მაინცდამაინც არ იყიდება; ერთი ადამიანი გა-

მოფენის მოწყობასაც ჰპირდება, მაგრამ საბოლოოდ ოცნება ოცნებად რჩება.

დოკუმენტალისტიკაში პირადულისაკენ მისწრაფება შედარებით ახალი ტენდენციაა, რასაც ვხვდებით ლუკა კოპალეიშვილის ფილმში „ჩუმი გადაღებული ფილმი“;²⁰ რომელიც ლუკამ მართლაც ჩუმი გადაიღო ტელეფონით და რომელშიც გასაოცარი გულწრფელობით გვიყვება თავის გამგზავრებას გერმანიაში სამუშაო ვიზით. ეს არ არის დღიური, უფრო პატარ-პატარა რეპორტაჟებია მოგზაურობაზე, შთაბეჭდილებებზე, გარემოზე, ადამიანებზე და ქალაქზე, რომელშიც ცხოვრებაზეც ოცნებობდა და პირველსავე თავისუფალ დროს მოინახულა, და ქალაქზე, რომელშიც ცხოვრებაც აღარ უნდა.

„ტელედოკის“ ფილმების გმირები, უმეტესწილად, საქართველოს სხვადასხვა ქალაქსა თუ სოფელში მცხოვრები ახალგაზრდები არიან, რომლებიც ცდილობენ თავიანთი შემოქმედებითი პოტენციალის და იდეების რეალიზაციას. ჩვენ ვხედავთ კონკრეტულ ადამიანებს კონკრეტულ სოციალურ გარემოში, ადამიანებს, რომლებსაც არ უყვართ სიცარიელე და უმოქმედობა. შესაბამისად, ეს ფილმები დღევანდელი მრავალფეროვან სურათს ქმნის, რითაც „ტელედოკი“ გარკვეულწილად თავისთავზე იღებს კინომატიანეს ფუნქციას და, ძველი კინოქრონიკებისაგან განსხვავებით, რომლებიც გარედან უყურებდნენ მოვლენებს ზოგადი სურათის შესაქმნელად, აქ პირიქით, შიგნიდან, კონკრეტული ადამიანების ცხოვრების ფონზე ვხედავთ მოვლენებს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- გალაშვილი დ., კულტურული ინდუსტრია და მოთხოვნილება. <https://tsu-ge.academia.edu/DavidGalashvili> 22.07.2024.
- ლეკბორაშვილი მ., „ახალი ტექნოლოგიები და დოკუმენტური კინო. დოკუმენტური მასალა თანამედროვე მედიაში, 2015. https://www.academia.edu/40156029/Documentaries_in_the_Digital_Era_issues_and_challenges_Documentary_and_new_technologies 22.07.2024.

16 ახალშენაშვილი, ხმაური, 2022.

17 კაკაურიძე, ირანელი, 2023.

18 დიასამიძე, სამყაროს, 2022.

19 კოპალეიშვილი, ცოტა, 2022.

20 კოპალეიშვილი, ჩუმი, 2023.

- მესხიშვილი ი., საქართველოს ტელევიზია 1956-1988 წლებში, თბ., 1999.
- ქართული სატელევიზიო ფილმები 1957-2000, კატალოგი, თბ., 2001.
- Реальное кино. Манифест, 2005. <https://old.kinoart.ru/archive/2005/11/n11-article20> 22.07.2024.

სხვა მასალა:

- არაბული-ვეგერი ნ., ორი ძმა, 2021. <https://1tv.ge/video/natia-arabuli-vegeris-teledoki-ori-dzma/> 22.07.2024.
- არაბული-ვეგერი ნ., ახალი მოქალაქე, 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=9nBTThneW7LY> 22.07.2024.
- ახალშენაშვილი თ., ხმაური და მონატრება, 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=L4ZkYnCDNUc> 22.07.2024.
- ბარჯაძე ა., ტყის მცველი, 2022. https://www.youtube.com/watch?v=2K_SQjcG6qQ 22.07.2024.
- ბარჯაძე ა., ფოტო თეთრ ფონზე, 2022. <https://shorturl.at/te4Ev> 22.07.2024.
- ბერიძე ნ., ჩვენი მატარებელი პლატფორმიდან გადავიდა, 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=xEsq5esQuU> 22.07.2024.
- ბერიძე ნ., ფირების მცველი, 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=toVajUyv8o4> 22.07.2024.
- გაფრინდაშვილი ბ., თირის საიდუმლო, 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=C1eho00jXNY&t=10s> 22.07.2024.
- გაფრინდაშვილი ბ., მღვიმეების საიდუმლო, 2022.
- დიასამიძე გ., სამყაროს ცენტრი, 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=dBrUL2D4rPI>
- დოკუმენტური ფილმების სტუდია, საზოგადოებრივი მაუწყებელი. <https://old.1tv.ge/ge/tvshows/view/41.html> 22.07.2024 22.07.2024.
- კაკაურიძე ნ., ირანელი ქალის სოლო, 2023. <https://1tv.ge/video/iranelli-qalis-solo-nino-kakauridzis-teledoki/> 22.07.2024.
- კაკაურიძე ნ., უხილავი ძაფებით, 2021. <https://1tv.ge/video/nino-kakauridzis-teledoki-ukhilavi-dzafebit/> 22.07.2024
- კოპალეიშვილი ლ., ცოტა რამ მამაჩემის შესახებ, 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=d-9rt7DBAEQ> 22.07.2024.
- კოპალეიშვილი ლ., ჩუმი გადაღებული ფილმი, 2023. https://www.youtube.com/watch?v=sAJixD_7TbA 22.07.2024.
- ლუხავა ა., ...და შედიხარ ტყეში, 2023. https://www.youtube.com/watch?v=3R_BNsBRguM&t=563s 22.07.2024
- სინე ექსპრესი. <https://cinexpress.ge/> 22.07.2024.
- ტელედოკი, ვიდეოარქივი. <https://1tv.ge/show/teledoki/> 22.07.2024.
- შუბაშვილი ლ., გოგონა ველოსიპედით, 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=iYjCPvsZ1mI> 22.07.2024.

“TELEDOC”—CHRONICLE OF AN ERA

(Project of the Television Films Studio of the
Georgian Public Broadcaster)

Vaja Zubashvili

Keywords: *Documentary film; new authorial form of film documentation; television documentary; TV-Documentary*

The Georgian Public Broadcaster has resumed the production of documentary films after a certain hiatus. The "Teledoc" project of the Television Films Studio is a weekly documentary sketch about people, their daily activities, thoughts, dreams, and ideals. The project is not confined to genre boundaries, is free from political and corporate elements, and has been allowing directors to tell stories infused with the "scent" of our times for three seasons now. This project serves as the best school for young and novice directors. The authors of these films observe contemporary reality, focus on the present day, on people, urban and historical problems, and help us discover the extraordinary in the ordinary.

In 1957, Georgian Television began operations in a small studio with a single camera and limited technical and technological resources. Initially, it functioned primarily following the principles of print media and radio, as the future development of the nascent television industry was still unclear. The primary objective of Georgian Television was to break free from the constraints of the narrow studio environment. To achieve this, a film crew was formed to record various musical performers and groups for repeated television broadcasts. That same year, the first Georgian television documentary, "The Botanical Garden of Tbilisi" (in two parts, in color, written and directed by Shota Archvadze, with Tengiz Lomidze as the cameraman), was produced. Unfortunately, this film has not survived. In 1959, the first Georgian television feature film, "Mother's Hand" (in one part, black-and-white, screenplay by M. Lortkipanidze and T. Chkhaidze, directed by M. Jaliashvili, and camerawork by T. Lomidze), was released. This film was awarded a first-degree diploma at the first All-Union television film festival in Moscow in 1960.

Despite the scarcity of material and technical resources, the production of television films became practically regular from 1960 onwards. The production of both feature and documentary films increased year by year, and in 1968, the Georgian Television Film Studio was

established. This studio started functioning in a new building equipped with modern technology and a film processing laboratory. Additionally, this building housed a 16mm reversible film processing laboratory, which, beyond film production, facilitated the emergence of new forms of television documentary. It primarily enabled the visualization of news, which had previously relied on photo materials at best.

During its existence from 1957 to 2000, the Television Film Studio produced over 1077 units of various films, including feature, documentary, musical, animated, scientific-popular films, cine-theatre, performances, and archival stories. Out of these, more than 471 were documentary films.

From the 1990s, film production in Georgia nearly came to a halt, giving way to a television boom. New television stations began broadcasting, most of which operated intermittently between elections or were in a state of dormancy. This new era of television operated primarily on the principles of documentary filmmaking. Television and the documentaries it broadcast effectively replaced cine chronicles and their weekly or monthly film journals. However, television documentaries relied less on visual narration and cinematic language, focusing instead on uniform templates for storytelling. Despite their aesthetic and high technical quality, visuals were sec-

ondary, often serving more as self-contained aesthetic elements or special effects rather than conceptual ones, resulting in impoverished visual narratives compared to cinematic language.

Georgian television documentaries of the 21st century were dominated by so-called artistic reconstructions, imitating the style of BBC documentaries. Although this is not the main focus of my report, it is worth noting that much of the documentary material on Georgian television, often labeled as films, is created under the influence of narrow political or globalist agendas. This trend is not unique to Georgia: “The cultural industry has precisely identified target groups... All differences, such as variations in plots and characters’ traits, are merely superficial imitations of individualism, masking the fundamental uniformity of these products. Standardized art does not stimulate critical social reflection but creates standardized feedback and reactions”.¹

After a certain hiatus, the Georgian Public Broadcaster resumed the production of documentary films, and in 2013, established a television documentary film studio within the Documentary Film Editorial Office. Later, the Television Film Association was also formed. Initially, the focus of the documentaries was on exploring the harsh episodes of the Soviet past, with sections titled “Heavy Archive” and “Secret Card Index.” Additionally, films were made about prominent buildings and their histories (such as the television tower, the Abastumani Observatory, and the Palace of Sports), and there were attempts in the direction of scientific-popular cinema, covering topics like the Large Hadron Collider at CERN and the Georgian physicists working there, the phenomenon of dreams, and the possible existence of parallel worlds (“Zero Experiment,” “Parallel Worlds,” “Dream”). There were also so-called free themes like “Caucasian Shepherd Dog,” “Tbilisi Metro,” “Katskhi Pillar,” the history of the male folklore ensemble “Metechi,” the visit of the Greek singer Ioanna to Tbilisi, Giuli Chokheli, the Symphony Quartet, and others, which, despite interesting stories and well-constructed audiovisual structures, did not often reflect contemporary issues.²

The history of the development of documentary cinema has always questioned the methods of working with the document and the degree of intervention in reality, pondering how much the reality depicted is genuinely real. The debate continues, but Grierson’s definition holds that documentary cinema is the artistic interpretation of reality created through cinematographic means. The search for these artistic methods has given rise to various directions and perspectives, leading to ongoing discussions about genre classification and its boundaries. Meanwhile, the traditional film screen and even television are being replaced by various internet platforms, with mobile phones creating a new form of documentary authorship. One thing is clear: documentary filmmaking writes history through audiovisual means, and in this context, I highlight the Georgian Public Broadcaster’s documentary film studio project “Teledoc,” which airs weekly (created by Gocha Jorjoliani, with producers Nino Mdevadze and Beka Baramidze).

The commercialization of cinema and television, and the natural process of television “usurping” documentaries, have made short 20–30 minute documentary films a rarity. “Teledoc”³ attempts to revive this tradition. The duration of films in this project is 20–25 minutes, and the project is not restricted by genre constraints, free from political and corporate influences. Although the project is not formally declared as a new manifesto and does not rely on any specific manifesto, the influence of “Dogme 95” and Vitaly Mansky’s “Real Cinema”⁴ manifestos is evident without declaration.

The project serves as an excellent school of experience for young and emerging directors. The authors of these films observe contemporary reality and focus on the present, people, urban and historical problems, and, as stated in the project’s annotation, “discover the extraordinary in the ordinary.” The project has been running since 2021 and has already completed its third season. From the ratings, we can conclude that the project has garnered quite high and, in many cases, the highest viewer interest. When watching these films, mostly documentary sketches about young people, their daily activ-

1 გალაშვილი დ., კულტურული ინდუსტრია და მოთხოვნილება.

2 დოკუმენტური ფილმების სტუდია, საზოგადოებრივი მაუწყებელი.

3 ტელედოკი, პირველი არხი.

4 Реальное кино. Манифест, 2005.

ities, thoughts, dreams, and ideals, we see how determinedly they respond to challenges, and often challenge existing social norms themselves. The entire pathos of the project can be expressed by a quote from one of the characters in the film “With Invisible Threads” (by Nino Kakuridze): “I feel that the world can be enlightened and warmed, and many things depend on you. If you desire, the sun will always shine in your world”.⁵

Nino Kakuridze’s film, “With Invisible Threads,” exemplifies the journey of breaking social norms and stereotypes, striving towards goals, and overcoming obstacles, highlighting the still-prevailing stereotype in some parts of society that people with disabilities cannot lead independent lives and be full members of society. In this case, blindness is seen as a problem by the film’s characters but not as an obstacle to achieving their goals. The real problem lies in society, which struggles to believe in these individuals. The mini-portraits of the three protagonists in the film are primarily created through their monologues.

Levan Shubashvili’s character in “Girl with a Bicycle” encounters gender stereotypes.⁶ A 20-year-old girl studying psychology at university moves around the city by bicycle and works as an auto mechanic. However, car owners struggle to trust her due to her age and gender. In another of his films, “The Trajectory of a Swallow,” we learn about the difficult and interesting path of a young girl from Ozurgeti pursuing a career as a football referee. The themes of “Teledoc” films are so intertwined that it is difficult to single them out based on any particular characteristic.

In the film “Forest Guardian” by young emerging director Ana Barjadze,⁷ we get acquainted with the only female ranger among the 17 rangers of the Algeti National Forest Park, as well as with the ecological challenges of global warming. In Gia Diasamidze’s film “Today We Go to the Sea,” we see ecological and urban challenges

faced by elderly professional fishermen. The commercial resort infrastructure along the Black Sea coast no longer leaves space for fishermen’s boats, the sea has become stingy, and young people are no longer interested in this occupation. Anni Likhava’s film “...And You Enter the Forest”⁸ addresses human relationships with nature. The first artificial forest park in Tbilisi, the Khudadov Forest Park, is being destroyed by the careless attitude of the population, territory encroachments, illegal construction, and governmental indifference. A young artist living near this forest takes care of its preservation along with her young child. When nature calls for help, the art inspired by it becomes the only weapon for its salvation, and the artist organizes a light-design exhibition in the forest.

The films that explore both the present and past roots through old cine chronicles or other artifacts, leaving an audiovisual picture for the future, can be noted as “history within history and history for the future.” Natia Beridze’s film “Our Train Has Left the Platform”⁹ introduces us to the present and history of the Children’s Railway in Tbilisi’s Mushthaid Park, against the backdrop of the park’s history and the recent history of our country. We see people who tenderly care for and cherish this heritage, and we get to know the past through their memories, old cine chronicles, and photos.

Ana Barjadze’s film, “Photo on a White Background,”¹⁰ presents us with a Gori photographer and the past captured in his photos, against the backdrop of the ruins of Gori’s former cotton factory. The film’s finale is impressive and emotional, where we view a gallery of photos of the factory workers taken against a white sheet background by the photographer.

Natia Beridze’s film “Keeper of the Films”¹¹ tells the story of a person caring for and fighting for the preservation of Georgian cinema heritage. Natia Arabuli-Veger’s films, “Two Brothers”¹² and “New Citizen,”¹³ introduce us to Georgians living in emigration. In these films, Natia

5 ნინო კაკურიძე, „უხილავი ძაფებით“ <https://1tv.ge/video/nino-kakauridzis-teledoki-ukhilavi-dzafebit/>

6 შუბაშვილი ლ., გოგონა ველოსიპედით, 2022.

7 ბარჯაძე ა., ტყის მცველი, 2022.

8 ლუხავა ა., ...და შედიხარ ტყეში, 2023.

9 ბერიძე ნ., ჩვენი მატარებელი პლატფორმიდან გადავიდა, 2023.

10 ბარჯაძე ა., ფოტო თეთრ ფონზე, 2022.

11 ბერიძე ნ., ფირების მცველი, 2023.

12 არაბული-ვეგერი ნ., ორი ძმა, 2021.

13 არაბული-ვეგერი ნ., ახალი მოქალაქე, 2022.

uses observational and reportage methods. I would like to note that the authors are given only five days to shoot these films, which practically excludes extended observation. Despite this, the directors still manage to work using this method.

Besik Gaprindashvili's films introduce us to unknown or less-known historical places, caves, and monasteries. Besik Gaprindashvili employs the so-called "participation" method prevalent in cinematic documentaries. He himself participates in the film alongside local guides or historians who tell us about these historical places and the legends or stories associated with them. The mysterious underground monastery complex in "The Secret of Thira"¹⁴ and the "Secret of the Caves"¹⁵ includes hard-to-reach caves in Chiatura, one of which is called Stalin's Cave, where it is said Stalin hid and had a secret printing press.

"Teledoc" has focused on people who, for various reasons, have chosen Georgia as their home. Tatia Akhalashvili and Papuna Mosidze's film "My Phone Memory" introduces us to a Ukrainian woman who fled the war, with only fragments of her pre-war life remaining in her phone. Among many countries, women fleeing undemocratic regimes in their home countries have chosen to settle in Georgia: a Belarusian ethnomusicologist who learned sincerity in Georgia, in Tatia Akhalashvili's film "Noise and Longing";¹⁶ an Iranian woman who found greater freedom and security in Georgia, in Nino Kakuridze's film "The Solo of an Iranian Woman"¹⁷; and a protagonist of Gia Diasamidze's film who, having traveled almost the entire world, considers Georgia the center of

the universe ("The Center of the Universe").¹⁸

So-called nepotistic documentary films in Georgia, if I am not mistaken, have only been made by Lana Gogoberidze. In this genre, Luka Kopaleishvili's film "A Little About My Father"¹⁹ stands out for its sincere attitude and approach to the subject. Luka's father is not a very successful artist who sells sweets at the bazaar to support the family and dreams of holding an exhibition. He submits his works to various shops, but they are not selling well. One person promises to organize an exhibition, but the dream remains a dream.

The tendency towards personal storytelling in documentaries is relatively new, as seen in Luka Kopaleishvili's film "A Quietly Shot Film,"²⁰ which Luka indeed shot quietly with his phone, narrating with remarkable sincerity his trip to Germany on a work visa. This is not a diary but rather a series of small reports about the journey, impressions, environment, people, and the city he dreamed of living in and visited at the first opportunity, and the city where he no longer wishes to live.

The heroes of "Teledoc" films are mostly young people living in various cities or villages of Georgia, striving to realize their creative potential and ideas. We see specific individuals in specific social settings, people who dislike emptiness and inactivity. Consequently, these films create a multifaceted picture of the present, and in this way, "Teledoc" partially assumes the function of cine-theater. Unlike old cine chronicles that observed events from the outside to create a general picture, here, conversely, we see events from the inside, against the backdrop of specific individuals' lives.

REFERENCES:

- გალაშვილი დ., კულტურული ინდუსტრია და მოთხოვნილება. <https://tsu-ge.academia.edu/DavidGalashvili> 22.07.2024.
- ლეკბორაშვილი მ., „ახალი ტექნოლოგიები და დოკუმენტური კინო. დოკუმენტური მასალა თანამედროვე

14 გაფრინდაშვილი ბ., თირის საიდუმლო, 2023.

15 გაფრინდაშვილი ბ., მღვიმეების საიდუმლო, 2022.

16 ახალშენაშვილი თ., ხმაური და მონატრება, 2022.

17 კაკაურიძე ნ., ირანელი ქალის სოლო, 2023.

18 დიასამიძე გ., სამყაროს ცენტრი, 2022.

19 კობალეიშვილი ლ., ცოტა რამ მამაჩემის შესახებ, 2022.

20 კობალეიშვილი ლ., ჩუმად გადაღებული ფილმი, 2023.

მედიამი, 2015. https://www.academia.edu/40156029/Documentaries_in_the_Digital_Era_issues_and_challenges_Documentary_and_new_technologies 22.07.2024.

- მესხიშვილი ი., საქართველოს ტელევიზია 1956-1988 წლებში, თბ., 1999.
- ქართული სატელევიზიო ფილმები 1957-2000, კატალოგი, თბ., 2001.
- Реальное кино. Манифест, 2005. <https://old.kinoart.ru/archive/2005/11/n11-article20> 22.07.2024.

OTHER SOURCES:

- არაბული-ვეგერი ნ., ორი ძმა, 2021. <https://1tv.ge/video/natia-arabuli-vegeris-teledoki-ori-dzma/> 22.07.2024.
- არაბული-ვეგერი ნ., ახალი მოქალაქე, 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=9nBThneW7LY> 22.07.2024.
- ახალშენაშვილი თ., ხმაური და მონატრება, 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=L4ZkYNCNDUc> 22.07.2024.
- ბარჯაძე ა., ტყის მცველი, 2022. https://www.youtube.com/watch?v=2K_SQjcG6qQ 22.07.2024.
- ბარჯაძე ა., ფოტო თეთრ ფონზე, 2022. <https://shorturl.at/te4Ev> 22.07.2024.
- ბერიძე ნ., ჩვენი მატარებელი პლატფორმიდან გადავიდა, 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=xEsq5esQuU> 22.07.2024.
- ბერიძე ნ., ფირების მცველი, 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=toVajUyv8o4> 22.07.2024.
- გაფრინდაშვილი ბ., თირის საიდუმლო, 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=C1eho00jXNY&t=10s> 22.07.2024.
- გაფრინდაშვილი ბ., მღვიმეების საიდუმლო, 2022.
- დიასამიძე გ., სამყაროს ცენტრი, 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=dBrUL2D4rPI>
- დოკუმენტური ფილმების სტუდია, საზოგადოებრივი მაუწყებელი. <https://old.1tv.ge/ge/tvshows/view/41.html> 22.07.2024 22.07.2024.
- კაკაურიძე ნ., ირანელი ქალის სოლო, 2023. <https://1tv.ge/video/iraneli-qalis-solo-nino-kakauridzis-teledoki/> 22.07.2024.
- კაკაურიძე ნ., უხილავი ძაფებით, 2021. <https://1tv.ge/video/nino-kakauridzis-teledoki-ukhilavi-dzafebit/> 22.07.2024
- კობალეიშვილი ლ., ცოტა რამ მამაჩემის შესახებ, 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=d-9rt7DBAEQ> 22.07.2024.
- კობალეიშვილი ლ., ჩუმად გადაღებული ფილმი, 2023. https://www.youtube.com/watch?v=sAJixD_7TbA 22.07.2024.
- ლუხავა ა., ...და შედიხარ ტყეში, 2023. https://www.youtube.com/watch?v=3R_BNsBRguM&t=563s 22.07.2024
- სინე ექსპრესი. <https://cinexpress.ge/> 22.07.2024.
- ტელედოკი, ვიდეოარქივი. <https://1tv.ge/show/teledoki/> 22.07.2024.
- შუბაშვილი ლ., გოგონა ველოსიპედით, 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=iYjCPvsZ1mI> 22.07.2024.

„ჯადოსნური ტყვიდან“ – „ფილტრებამდე“ და „ჩარჩოებამდე“

(მედიაზემოქმედების თეორიების საუკუნოვანი ტრანსფორმაცია)

ლაურა კუტუბიძე

საკვანძო სიტყვები: მედიის გავლენა, „ჯადოსნური ტყვიის“ თეორია, პრაიმიზის თეორია, კულტივაციის ჰიპოთეზა, ფრეიმინგისა და გეითჟინგის თეორიები, მედიის დღის წესრიგის თეორია, კონსტრუქტივისტული მოდელი

მედიის გავლენასთან დაკავშირებული თეორიები, ერთი მხრივ, ასახავს აუდიტორიაზე მედიის გავლენის ფსიქოლოგიურ ასპექტებს (პრაიმიზის თეორია, კულტივაციის ჰიპოთეზა და ასე შემდეგ), მეორე მხრივ, სწავლობს კრიტერიუმებს, რომელთა მიხედვითაც ხდება აუდიტორიამდე მისაღწევი ინფორმაციის/ახალი ამბების შერჩევა, დახარისხება, დალაგება, გაფილტვრა („ფრეიმინგისა“ და „გეითჟინგის“ თეორიები, მედიის დღის წესრიგის თეორია). გლობალური საინფორმაციო რეჟიმის პირობებში თანდათან ძალას კარგავს მედიის გავლენის დღემდე არსებული თეორიები და აუცილებელი ხდება, შეიქმნას ახალი, აგრეგირებული თეორია, რომელიც გააერთიანებს ყველა კლასიკურ მიდგომას და, ამავდროულად, გაითვალისწინებს კომუნიკაციის სპეციფიკას ინტერნეტის ეპოქაში.

მედიის გავლენასთან, ზემოქმედებასთან, ეფექტებთან დაკავშირებულ სამეცნიერო, აკადემიურ თუ პოპულარულ ლიტერატურაში თეორიებისა და ცნებების ისეთი სიმრავლე და მრავალფეროვნებაა, მოკრძალებული ფორმატის სტატია მათ ჩამოთვლასა და ლექსიკურ განმარტებასაც ვერ დაიტევს. ამჯერად ჩემი მიზანი მედიაზემოქმედების ცნობილი თეორიებისა და ჰიპოთეზების წარმოშობის, არსისა და მათი ურთიერთიმართების მოკლე მიმოხილვაა.

მედიის ყოვლისშემძლეობის თეორია ჩამოყალიბდა მანამდე, სანამ ჯერ რადიო, ხოლო შემდგომ ტელევიზია მძლავრ საინფორმაციო საშუალებებად იქცეოდა. მედიის ზემოქმედების მეცნიერული შესწავლა გასული საუკუნის 20-იან წლებში დაიწყო; XX საუკუნის დამდეგს სოციალურ მეცნიერებათა წარმომადგენლებსაც და საზოგადოებასაც სჯეროდათ, რომ მაშინდელი გავლენიანი პრესა (დიდტირაჟიანი გაზეთები) ძლიერი იარაღი იყო, რომელსაც მასობრივი საზოგადოების წევრთა აზრებისა და ქცევის კონტროლი და მართვა შეეძლო. შეხედულებათა ერთიანობა მასობრივი კომუნიკაციის გავლენის თაობაზე

„ჯადოსნური ტყვიის“/„ჯადოსნური შპრიცის“ თეორიად მოინათლა და მასში აისახა ძირითადი შეხედულებები ახალ, ინდუსტრიულ საზოგადოებაზე.¹

ამ თეორიის მიხედვით, ყველა, ვინც მედიაგზავნილს მიიღებდა, მომენტალურად ექცეოდა უნიფიცირებული გავლენის ქვეშ. პირველი მსოფლიო ომის დროს დაწყებული მასობრივი პროპაგანდისტული საინფორმაციო კამპანიები უფრო აძლიერებდა ამ განწყობას. ამერიკელმა სოციოლოგმა ჰაროლდ ლასუელმა, კვლევის სოციოლოგიური და ფსიქოლოგიური მეთოდების ნოვატორული შეხამებით, პირველი მსოფლიო ომის მაგალითით, შეისწავლა და გააანალიზა საზოგადოებრივ აზრზე ეფექტური საინფორმაციო ზემოქმედების მეთოდები და ინსტრუმენტები. მისი კლასიკური ნაშრომი „მსოფლიო ომის პროპაგანდის ტექნიკა“ (1927) მასობრივი კომუნიკაციის თეორიის საფუძვლად მიიჩნევა, ლასუელს ხშირად მოიხსენიებენ, როგორც მედიაეფექტის შესწავლის პირველი ფაზის მთავარ ფიგურას.

მეორე ფაზა, მედიის გავლენის შესწავლის მეორე ეტაპი, მასობრივი კომუნიკაციის თეორიაში გამო-

¹ კუტუბიძე, ზუბაშვილი, მედიის, 2010.

ირჩევა კვლევის უფრო რთული და მრავალფეროვანი მეთოდებით, კვლევებითა და ექსპერიმენტებით, რომლებიც უფრო და უფრო მეტად აყენებდნენ ეჭვქვეშ მედიის მძლავრი გავლენის თეორიას.

გასული საუკუნის შუახანებში ემპირიული კვლევებით დადგინდა, რომ მასმედიის ზემოქმედება არც ისე ძლიერია, როგორც მიიჩნევდნენ; მედიას ერთსა და იმავე დროს შეუძლია სუსტი და ძლიერი გავლენის მოხდენაც; მედიის გავლენა სელექტორულია. აკადემიურ ლიტერატურაში დღემდე აქტუალურია ამერიკელი სოციოლოგების, პოლ ლაზარსფელდის, ბერნარდ ბერელსონისა და ჰეიზელ გოდეს კვლევა, რომელიც მათ 1940 წელს ჩაატარეს საპრეზიდენტო არჩევნებში ამომრჩეველთა გადაწყვეტილებებზე მასობრივი კომუნიკაციის გავლენის შესასწავლად. კვლევამ, რომელიც თავისი მასშტაბისა და დახვეწილი მეთოდოლოგიის გამო მასობრივი კომუნიკაციის კვლევის ნიშანსვეტად ითვლება, “ძველი თეორია მედიის საყოველთაო გავლენის შესახებ სრულიად გაანადგურა და მის ნაცვლად მედიის ახალი ინტერპრეტაცია დაამკვიდრა: „მედიას ადამიანებზე სელექტორული და მინიმალური გავლენის უნარი აქვს და, საერთოდ, ადამიანებზე გავლენის მოხდენის ერთადერთი კი არა, ერთ-ერთი საშუალებაა“.²

მედიის ზემოქმედების შესწავლის მესამე ეტაპზე - გასული საუკუნის 60-70-იან წლებში, ტელევიზიის მძლავრ მედიასაშუალებად ქცევის კვლავად, მკვლევრები ისევ მასმედიის მძლავრი გავლენის კონცეფციას დაუბრუნდნენ. ლასუელისა და მისი თანამედროვეების თეორიებზე დაყრდნობით, კვლავ დაიწყო მედიის, როგორც საზოგადოებრივ აზრზე ხანგრძლივი ზემოქმედების ინსტრუმენტის, საფუძვლიანი კვლევა. ამ ფაზის ერთ-ერთი მკვლევარი იყო ელიზაბეთ ნოელ-ნოიმანი (რომელმაც მოგვიანებით „დუმილის სპირალის“ თეორია შეიმუშავა), იგი მოუწოდებდა დაბრუნებოდნენ „მასობრივი ინფორმაციის მძლავრი საშუალებების“ კონცეფციას, რაც მართლაც რეალური გახდა ტელევიზიის შესაძლებლობების უსაზღვრო გაფართოებამ. კვლევის მეთოდები უპირატესად მიმართული იყო მასმედიის ხანგრძლივი, კუმულატიური ზემოქმედების შესწავლისკენ.³

მედიის გავლენის ახალი ფაზა - კონსტრუქტივისტული მოდელი - იწყება გასული საუკუნის 90-იანი წლებიდან და გულისხმობს, რომ მედია ახდენს რეალობის კონსტრუირებას, მედიააუდიტორია კი წყვეტს, მიიღოს/გაიზიაროს თუ არა მედიის თვალსაზრისი.

მედიის გავლენასთან დაკავშირებული თეორიები, ერთი მხრივ, ასახავს აუდიტორიაზე მედიის გავლენის ფსიქოლოგიურ ასპექტებს (პრაიმინგის თეორია, კულტივაციის ჰიპოთეზა და ასე შემდეგ), მეორე მხრივ, სწავლობს კრიტიკურობებს, რომელთა მიხედვითაც ხდება აუდიტორიამდე მისაღწევი ინფორმაციის/ახალი ამბების შერჩევა, დახარისხება, დალაგება, გაფილტვრა. თანამედროვე ეტაპზე ამ პროცესებს ყველაზე მკაფიოდ აყალიბებს ფრეიმინგისა და გეითქიფინგის („ფილტრის თეორია“) თეორიები, რომლებიც, არაერთ სხვა თეორიასა თუ კონცეფციასთან ერთად, ერთგვარად თავს იყრის „აჯენდა სეთინგის“ - მედიის დღის წესრიგის თეორიაში.

მედიაზემოქმედების სახელმძღვანელოს ავტორები ჯენინგს ბრაიანტი და სუზან ტომპსონი,⁴ მედიის ზემოქმედების შესწავლის ისტორიის პროცესში გამოყოფენ, ერთი მხრივ, ისტორიულ მეთოდს, რომელიც განსხვავდება კვლევის სხვა მეთოდებისაგან და გულისხმობს მასმედიის გარკვეულ გავლენასთან, მიზეზ-შედეგობრივი კავშირების დადგენასთან დაკავშირებული ფაქტების „კრიტიკული მასის“ დაგროვებას და შესწავლას. ეს განსაკუთრებით ეხება ისეთ შემთხვევებს, როცა მასმედიის მომხმარებლები მძაფრად რეაგირებდნენ მედიის მიერ გავრცელებულ საგანგაშო, შიშისმომგვრელ, პანიკის გამომწვევ მასალებზე; ასევე, ახალი მედიატექნოლოგიების თანმხლებ კაცობრიულ შფოთვას. გავიხსენოთ, რომ მედიის ზეგავლენაზე საუბარი დაიწყო გუტენბერგის საბეჭდი დაზვის გამოჩენის მომენტიდან. ნიკლას ლუმანი და უმბერტო ეკო თავიანთ ესეებში, მიანიშნებენ იმ შიშსა და ეჭვებზე, რაც თან ახლდა კომუნიკაციის დომინანტურ სახეთა ყოველ ახალ ცვლილებას.

მეორე მხრივ, ბრაიანტი და ტომპსონი განიხილავენ მედიაზემოქმედების ფენომენის შესწავლას სოციოლოგიური და ფსიქოლოგიური ასპექტებით, კვლევის შესაბამისი მეთოდებით, მოყოლებული „ტყვიისა“

2 დეფლორი, დენისი, მასობრივი, 2009, გვ. 354.

3 Borah, Media, 2015.

4 Брайант, Томпсон, Основы, 2004.

თუ „შპრისის“ თეორიიდან და უოლტერ ლიპმანის ფუძემდებლური ნაშრომიდან „საზოგადოებრივი აზრი“ (1922), რომელიც მასობრივი კომუნიკაციის სამეცნიერო კვლევების „საწყის წიგნადაც“ იწოდება, მეტა-ანალიზის ჩათვლით, რომელმაც ბოლო პერიოდში მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა მედიაგემოქმედების კვლევების სხვადასხვა მიმართულების კომპლექსურ განზოგადებაში.

ფსიქოლოგიის, სოციალური ანთროპოლოგიისა და სოციოლოგიის მეთოდებით მასმედიის გემოქმედების შესწავლისას თეორიული ბაზისია სოციალურ-კოგნიტიური თეორია, რომლის ფუძემდებელია ამერიკელი სოციოლოგი ალბერტ ბანდურა. თოჯინა ბობოს სახელით ცნობილმა მისმა ექსპერიმენტებმა ცხადყო, რომ ბავშვები ახდენდნენ ტელევიზორის ეკრანზე ნანახი აგრესიული ქმედების კოპირებას, არა საგანგებო ბრძანებით, არამედ, უშუალოდ ნანახი ქმედების გადმოღებით. ბანდურას სოციალური განსწავლის თეორია ხსნის ქცევას სამმაგი ურთიერთქმედების (კოგნიტიური, ქცევითი და გარემო ფაქტორების ურთიერთქმედება) პროცესის შესწავლით. ბევრი ფილმი და გადაცემა აღაგზნებს მაყურებელს. კინოსა და ტელევიზიის ასეთი გემოქმედება შესაძლოა გახანგრძლივდეს. მაყურებლის შიშის რეაქცია, პერსონაჟთა მიმართ მისი სიმპათია-ანტიპათია, მათგან გადმოღებული ჩვევები შეიძლება მყარი აღმოჩნდეს.

მედიაგემოქმედების მეცნიერული შესწავლის პოპულარული მიმართულებაა „პრაი-მინგი“, ანუ მასმედიის აუდიტორიის წინასწარი შემზადება. პრაიმინგ-ეფექტი ფსიქოლოგიაში გულისხმობს წინასწარი კონტექსტის გავლენას აღქმისა და შეცნობის სისწრაფეზე. პრაიმინგ-ეფექტი ხდება მაშინ, როცა მასობრივი ინფორმაცია აუდიტორიის წევრთა შემეცნებაში ააქტიურებს წარსულში ათვისებულ ცნებებს, შეძენილ ცოდნას ან აზრებს, რომელთაც კავშირი აქვთ ახალი ინფორმაციის შინაარსთან. ტელევიზორის ყურების ან გაზეთის კითხვისას მიღებული ინფორმაცია ააქტიურებს ან სტიმულს აძლევს ადამიანის ტვინის გარკვეულ „სადენებს“. ინდივიდის მეხსიერებაში არსებული ცალკეული აზრი ან გრძნობა ცოცხლდება და ასოცირდება ახალ ინფორმაციასთან. ამ წარმოდგენებს და აზრებს შეუძლია მათთან დაკავშირებული სხვა წარმოდგენებისა და აზრების სტიმულირება და გემოქმედება ადამიანის ქცევამდე.

ახალი ამბების პრიორიტეტულობა - ამ თეორიის მიხედვით, ახალი ამბების გემოქმედების პრიორიტეტულობა ვლინდება მხოლოდ იმ შემთხვევებში, როცა არსებობს შესაძლებლობა, შეფასდეს საზოგადოებრივი აზრი გარკვეულ საკითხზე - მასობრივი ინფორმაციის საშუალებებით გაშუქებამდე და გაშუქების შემდეგ. თავდაპირველად ამ ფენომენის კვლევისას სწავლობდნენ მიმდინარე მოვლენების ამსახველი რეპორტაჟების გემოქმედებას აუდიტორიის მსოფლმხედველობაზე. ბოლო წლებში კვლევის არეალი გაფართოვდა და მკვლევრები ცდილობენ უპასუხონ კითხვას - ვინ ადგენს ახალი ამბების პრიორიტეტულობას. ინფორმაციის ნაკადის კონტროლი „ნიუსმეიკერთა“ უმნიშვნელოვანესი ფუნქციაა, ამ პროცესს იკვლევს და ასახავს ზემოთ ნახსენები ფრეიმინგისა და გეითქიფინგის („ფილტრის თეორია“) თეორიები.

„ფრეიმის“ მეთოდი მართლაც ჩარჩოსავით შემოსაზღვრავს ცენტრალური იდეის სტრუქტურას, რომელმაც უნდა უზრუნველყოს რეალობის იმ ასპექტების კონცენტრირება, რაც აუდიტორიას უნდა მიეწოდოს და გადაფაროს დანარჩენი ასპექტები. ეს მეთოდი წარმატებით გამოიყენება სასურველი პოლიტიკური დისკურსის (და არამხოლოდ) შესაქმნელად. ექსპერიმენტები აჩვენებს, როგორ გემოქმედებს ინფორმაციის ასეთი დამუშავება აუდიტორიის მიერ გადაწყვეტილების მიღების პროცესზე; მაგალითად, ადამიანები მიდიან რისკზე, როცა ინფორმირებისას ფიგურირებს „დანაკარგი“, მაგრამ როცა იგივე ინფორმაცია მიწოდებულია „მოგების“ კონტექსტში, თავს იკავებენ გარისკვისაგან.

გეითქიფინგი ინფორმაციის გაფილტვრისა და კონტროლის ერთ-ერთი ინსტრუმენტია. „ფილტრი“, როგორც ინფორმაციის რედაქტირების საშუალება, ერთი მხრივ, ის გზაა, რომელსაც ინფორმაცია თავისთავად გადის მოპოვება-დამუშავებისა და მედიაარხებით გავრცელების პროცესში, მაგრამ მედიის სხვადასხვა რეჟიმის პირობებში ის შეიძლება იქცეს თვითცენზურის, მმართველი პოლიტიკური ძალის, სხვადასხვა გავლენის აგენტის, ეკონომიკური ინტერესის და ასე შემდეგ გამოხატვის მექანიზმად.

მასმედიის დღის წესრიგის ცნება უკავშირდება მკვლევრებს - მაქსველ მაკომბზს და დონალდ შოუსს, რომლებმაც ჩამოაყალიბეს ჰიპოთეზის სახით

(„მასმედიის დღის წესრიგის ფუნქცია“, 1972), მოგვიანებით კი ეწოდა მედიის დღის წესრიგის თეორია. რომელმა ამბავმა უნდა გაიაროს „სასაზღვრო კონტროლი“, როგორი ჩარჩოთი უნდა მოვარაყდეს, სად და როგორ უნდა განთავსდეს, მეტი თუ ნაკლები მნიშვნელობა მიენიჭოს – ეს და ბევრი სხვა ფაქტორი აყალიბებს მედიის დღის წესრიგს და მნიშვნელოვნად განსაზღვრავს აუდიტორიაზე ინფორმაციის გემოქმედებას.

მედიაგემოქმედების ამ აქტუალურ თეორიებსა და ჰიპოთეზებთან ერთად, არაერთი მეტ-ნაკლებად პოპულარული და შესწავლილი თეორიაა, რომელთა მხოლოდ ჩამოთვლას თუ მოვახერხებ ამ სტატიაში: კულტივაციის ჰიპოთეზა, ინოვაციათა დიფუზიის თეორია, გამოყენების და დაკმაყოფილების თეორია, მესამე პირის ეფექტი, აქტიური აუდიტორიის თეორია, სიმბოლური კონვერგენციის თეორია და ასე შემდეგ.

გლობალური საინფორმაციო რეჟიმის პირობებში მასობრივი ინფორმაციის საშუალებების მასობრივი აუდიტორია უფრო და უფრო სეგმენტირებული ხდება, აღარ არის პასიური ობიექტი, ინტერაქტიური სუბიექტია და მედიის მკვლევრები უკვე ყურადღებას ამახვილებენ იმ გარემოებაზე, რომ თანდათან ძალას კარგავს მედიის გავლენის დღემდე არსებული თეორიები. შესაბამისად, დგება საკითხი, შეიქმნას ახალი, აგრეგირებული თეორია, რომელიც გააერთიანებს ყველა კლასიკურ მიდგომას და, ამავდროულად, გაითვალისწინებს კომუნიკაციის სპეციფიკას ინტერნეტის ეპოქაში.⁵

ვებ 2-ის ეპოქაში მედიის გავლენა, რა თქმა უნდა, ახალი მიდგომების ჩამოყალიბებას მოითხოვს, მაგრამ მიუხედავად დიდი თვისობრივი ცვლილებებისა, მაინც მოქმედებს რამდენიმე არსებითი ფაქტორი, რაც ტრადიციული მედიასაშუალებების გემოქმედების შესწავლისას არის ჩამოყალიბებული. ჯერ კიდევ 1950-იან წლებში პოლ ლაზერფილდისა და ელიუ კაცის მიერ ჩამოყალიბებული ინფორმაციული ნაკადების ორსაფეხურიანი მოდელი გულისხმობს, რომ მასმედიის საშუალებები, პირველ რიგში, თავიანთ შეტყობინებას გადასცემენ საზოგადოებრივი აზრის ლიდერებს, რომლებიც, თავის მხრივ, თავიანთი ინ-

ტერპრეტაციით ავრცელებენ მათი გავლენის არეალში მყოფ ადამიანებზე. ეს მოდელი აქტუალობას არ კარგავს სოციალური ქსელების შემთხვევაშიც: საზოგადოებრივი აზრის ლიდერების მიერ ინტერპრეტირებული და გავრცელებული ინფორმაცია არსებითად გავლენას ახდენს სოციალური ქსელების პასიურ მომხმარებლებზე. სოციალური ქსელების რთული სტრუქტურის გათვალისწინებით, მკვლევრები უკვე საუბრობენ ინფორმაციის მრავალსაფეხურიან ნაკადებზე, რომელთა გავრცელების პროცესში მნიშვნელოვან როლს ასრულებენ ერთმანეთთან მჭიდრო კავშირში მყოფი მომხმარებლები, ასეთ შემთხვევაში კი ინფორმაციის ნაკადების მიმოცვლაში განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენენ სწორედ საზოგადოებრივი აზრის ლიდერები. ფრანგი მკვლევრები ყურადღებას ამახვილებენ სოციალური მედიით გამოწვეულ შეხედულებათა პოლარიზაციასა და სოციალურ განხეთქილებაზე და აყალიბებენ თვალსაზრისს, რომ ახალი მედიის დისკურსი ქმნის საფუძველს, დავუბრუნდეთ მასმედიის შეზღუდული გავლენის თეორიას.⁶

ბოლო ორი-სამი წლის პერიოდში ჩემი პერმანენტული დაკვირვება ქართულენოვანი „ფეისბუქის“ კონტენტზე აშკარად გამოკვეთს ეგრეთ წოდებულ „ბაბლებს“, რომლებიც სულ უფრო და უფრო მარგინალური ხდება, მომხმარებლები ტომის მსგავსად ერთიანდებიან „ბელადის“ გარშემო, შემოსაზღვრული აქვთ საკუთარი კომფორტის ზონა, ყველაზე აქტუალურ და რეზონანსულ მოვლენებზე რეფლექსიისას ირჩევენ მხოლოდ ამ ბაბლისთვის მისაღებ თვალსაზრისს და პოზიციას, კატეგორიულად და ერთსულოვნად უარყოფენ და ბლოკავენ განსხვავებულ აზრს. ამ ბაბლებზე დაკვირვება ცხადყოფს, რომ აუდიტორიის სეგმენტაციისა და ინდივიდუალიზაციის ტენდენცია იმაზე სწრაფად და პოლარიზებულად ვითარდება, ვიდრე თუნდაც ამის წარმოდგენა შეიძლებოდა ორი ათეული წლის წინათ. გლობალური საინფორმაციო საზოგადოების მედიის აუდიტორიის ამგვარი პარადოქსების (რომელიც არაა მხოლოდ „ქართული გამოწონაკლისი“) შესწავლა ახალი გამოწვევაა მედიაგემოქმედების მკვლევართათვის.

5 ბერძენიშვილი, პოპულარული, 2022.

6 Hébert, Sirois, Tremblay-Potvin, 2015.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ბერძენიშვილი, თ., პოპულარული კულტურის ახალი ხედვა და მედია როგორც მისი ძირითადი მედიუმი, სადისერტაციო ნაშრომი, თბ., 2022.
- დეფლორი, მ., დენისი, ე., მასობრივი კომუნიკაციის გაზრებისათვის, თბ., 2009.
- კუტუბიძე, ლ., ზუბაშვილი, ვ., მედიის გავლენა: ყოვლისმომცველი თუ შეზღუდული/სელექტური, ხელისუფლება და საზოგადოება (ისტორია, თეორია, პრაქტიკა), #3 (15), თბ., 2010. https://dspace.nplg.gov.ge/bitstream/1234/187021/1/Xelisufleba_Da_Sazogadoeba_2010_N3%20%2815%29.pdf 23.07.2024.
- Bryant, J., Thompson, S., Finklea, B., Fundamentals of Media Effects, Second Edition, 2013.
- Borah, P., Media Effects Theory, 2015.
https://www.researchgate.net/profile/Porismita-Borah/publication/314119579_Media_Effects_Theory/links/59d5d9f9a6fdcc8746989933/Media-Effects-Theory.pdf 23.07.2024.
- DeFleur M. L., Mass Communication Theories Explaining Origins, Processes, and Effects, 2016.
- Hébert, V., Sirois, G., Tremblay-Potvin, É., Les effets des médias à l'ère du 2.0, 2015. <https://www.cem.ulaval.ca/wp-content/uploads/2019/04/effetsmedias.pdf> 23.07.2024.
- Брайант, Д., Томпсон, С., Основы воздействия СМИ, Москва–Санкт–Петербург–Киев, 2004.

FROM THE *MAGIC BULLET* TO *FILTERS AND FRAMES*

(Transformations of theories on media
influence throughout the century)

Laura Kutubidze

Keywords: *Media influence; theory of the “Magic bullet”; priming theory; cultivation theory; theories of Framing and Gatekeeping; media Agenda Setting theory; the Constructivist model.*

The theory of media almightiness was developed long before radio and later television emerged as powerful media tools. Scientific study of media influence began in the 1920s. Both scholars and society believed that mass media had a strong influence on shaping the conduct, views, and beliefs of the audience. This concept of media influence is known as the “Magic Bullet” theory.

Empirical studies in the last century revealed that the impact of mass media is not as potent as initially anticipated. Media can have both weak and strong effects simultaneously; this means that media influence is selective. During the third stage of studying media influence in the 1960s and 1970s, with the rise of television as a powerful medium, the focus once again shifted towards the concept of strong media impact.

The new phase of media influence, the Constructivist model, emerged in the 1990s. This model argues that media constructs reality, while the media audience decides whether to accept or share the media's viewpoint.

Theories related to media influence explore both the impact of media on the audience (such as priming theory and cultivation theory) and the criteria for selecting, sorting, and filtering information to be delivered to the audience. In the contemporary stage, these processes are vividly conceptualized in the theories of Framing and Gatekeeping (Filter theory). Together with numerous other theories and concepts, these are somewhat accumulated in the media Agenda Setting theory. However, it should be noted that in the global information regime, the massive audience of mass media is becoming extensively segmented. The audience is no longer a passive object but has become an interactive subject. Media scholars now highlight that media influence theories are gradually losing their potency. Therefore, there is a growing need to develop a new, aggregated theory that unites all classical approaches while considering the specifics of communication in the internet age.

In the scientific, academic, and popular literature related to media influence/effects, there is such a variety and diversity of theories and concepts that a “modest format” such as this article cannot even list, review, and define them. The goal of the following conference note is to briefly review the origin, essence, and interrelationship of the well-known theories and hypotheses of media influence.

The theory of media almightiness was established

before radio and later television became powerful information means. The scientific study of media influence began in the 1920s; at the beginning of the 20th century, social scientists and society believed that the influential press of the time (large-circulation newspapers) was a powerful weapon capable of controlling and managing the thoughts and behaviors of the members of the mass society. This unified view on the influence of mass communication was later named the theory of the “Magic

bullet”/“Magic syringe,” reflecting the main views on the new industrial society.¹

According to this theory, everyone who received the media message would instantly come under a unified influence. The mass propaganda information campaigns that started during the First World War further strengthened this attitude. American sociologist Harold Lasswell, combining sociological and psychological research methods innovatively, studied and analyzed the methods and tools of effective informational influence on public opinion using the example of the First World War. His classic work “Propaganda Technique in the World War” (1927) is considered the foundation of mass communication theory, and Lasswell is often referred to as the key figure of the first phase of media effect research.

The second phase, the second stage of studying media influence, in mass communication theory is distinguished by more complex and diverse methods of research, studies, and experiments, which increasingly question the theory of powerful media influence.

Empirical research in the mid-20th century established that the impact of mass media is not as strong as believed; media can have both weak and strong influence at the same time; media influence is selective. The study by American sociologists Paul Lazarsfeld, Bernard Berelson, and Hazel Gaudet, conducted in 1940 to study the impact of mass communication on voters’ decisions in presidential elections, remains relevant in academic literature. The research considered a landmark in mass communication studies due to its scale and refined methodology, “destroyed the old theory of universal media influence and established a new interpretation of media: ‘media has a selective and minimal influence on people and is not the only, but one of the means of influencing people’.”²

In the third stage of studying media influence – in the 60s-70s, following the transformation of television into a powerful media mean, researchers returned to the concept of strong media influence. Based on the theories of Lasswell and his contemporaries, there was a renewed focus on thoroughly researching media as an instrument

of long-term influence on public opinion. One of the researchers of this phase was Elisabeth Noelle-Neumann (who later developed the “Spiral of Silence” theory), advocating for a return to the concept of “powerful mass communication means,” made possible by the limitless expansion of television capabilities. The research methods were mainly directed towards studying the long-term, cumulative impact of mass media.³

The new phase of media influence – the Constructivist model – begins in the 1990s and implies that media constructs reality, while the media audience decides whether to accept/share the media viewpoint.

The theories related to media influence, on one hand, reflect the psychological aspects of media influence on the audience (priming theory, cultivation hypothesis, etc.), and on the other hand, study the criteria for selecting, sorting, arranging, and filtering information/news to be delivered to the audience. At the contemporary stage, these processes are most vividly conceptualized in the theories of Framing and Gatekeeping (“Filter theory”), which, together with numerous other theories and concepts, are somewhat accumulated in the “Agenda Setting” – media agenda setting theory.

Authors of the media influence textbook, D. Bryant and S. Thompson,⁴ distinguish, on one hand, the historical method in the process of studying media influence, which differs from other research methods and implies the accumulation and study of a “critical mass” of facts related to certain influences and cause-and-effect relationships of mass media. This is particularly relevant in cases where mass media users react sharply to alarming, fear-inducing, and panic-causing materials spread by the media; also, the human anxiety accompanying new media technologies. Recall that the discussion on media influence began from the moment of Gutenberg’s printing press. Niklas Luhmann and Umberto Eco, in their essays, point to the fears and suspicions accompanying each new dominant form of communication.

On the other hand, Bryant and Thompson consider the study of the media influence phenomenon from sociological and psychological aspects, with appropriate

1 კუტუბიძე, მუბაშვილი, მედიის, 2010.

2 დეფლორი, დენისი, მასობრივი, 2009, გვ. 354.

3 Borah, Media, 2015.

4 Брайант, Томпсон, Основы, 2004.

research methods, starting from the “bullet” or “syringe” theory and W. Lippmann’s foundational work “Public Opinion” (1922), which is also called the “starting book” of mass communication scientific research, including meta-analysis, which has played a significant role in the complex generalization of various directions of media influence research recently.

In studying the impact of mass media using psychology, social anthropology, and sociology methods, the theoretical basis is the social-cognitive theory, founded by American sociologist Albert Bandura. His experiments, known as the Bobo doll experiments, showed that children imitated aggressive actions seen on television, not by direct command, but by directly replicating the observed behavior. Bandura’s social learning theory explains behavior by studying the process of interaction of cognitive factors, behavioral factors, and environmental factors. Many films and programs excite viewers. Such influence of cinema and television can be prolonged. The viewer’s fear reaction, sympathy or antipathy towards characters, and habits copied from them may become lasting.

A popular direction in the scientific study of media influence is priming, i.e., the preliminary preparation of the mass media audience. The priming effect in psychology implies the influence of prior context on the speed of perception and cognition. The priming effect occurs when mass information activates previously acquired concepts, acquired knowledge, or thoughts in the audience’s cognition that are related to the new information’s content. Information received while watching television or reading a newspaper activates or stimulates certain “wires” in the human brain. An individual’s memory activates certain thoughts or feelings and associates them with new information. These thoughts and ideas can stimulate other related thoughts and ideas and influence human behavior.

The priority of news impact—according to this theory, the priority of news impact is evident only when there is an opportunity to evaluate public opinion on a certain issue before and after its coverage by mass information means. Initially, when studying this phenomenon, the impact of reports covering current events on the audience’s worldview was studied. In recent years, the scope of research has expanded, and researchers are trying to answer the question—who determines the priority of

news. Controlling the flow of information is a key function of newsmakers, a process studied and reflected in the above-mentioned theories of Framing and Gatekeeping (“Filter theory”).

The framing method indeed frames the structure of the central idea, which should ensure the concentration of the aspects of reality to be delivered to the audience and cover the remaining aspects. This method is successfully used to create the desired political discourse (and not only!). Experiments show how such processing of information affects the audience’s decision-making process; for example, people take risks when “loss” figures in the information but refrain from risk when the same information is presented in the context of “gain.”

Gatekeeping is one of the tools for filtering and controlling information. The “filter,” as a means of editing information, on one hand, is the path that information passes through in the process of acquisition, processing, and dissemination through media channels, but under different media regimes, it can become a mechanism of self-censorship, expression of ruling political power, various influence agents, economic interest, etc.

The concept of the mass media agenda is associated with researchers Maxwell McCombs and Donald Shaw, who formulated it as a hypothesis (“The Agenda-Setting Function of Mass Media,” 1972), later known as the media agenda-setting theory. Which story should pass the “border control,” how it should be framed, where and how it should be placed, more or less importance should be given—these and many other factors form the media agenda and significantly determine the impact of information on the audience.

Alongside these relevant theories and hypotheses of media influence, there are many more or less popular and studied theories that I can only list in this article: cultivation hypothesis, diffusion of innovations theory, uses and gratifications theory, third-person effect, active audience theory, symbolic convergence theory, etc.

In the global information regime, the mass audience of mass media is becoming more segmented, no longer a passive object but an interactive subject, and media researchers are already emphasizing that existing theories of media influence are gradually losing strength. Accordingly, the issue arises to create a new, aggregated theory that will unite all classical approaches and, at the same time, consider the specifics of communication in

the internet era.⁵

In the era of Web 2.0, media influence, of course, requires the formation of new approaches, but despite significant qualitative changes, several essential factors established in studying the impact of traditional media remain in effect. The two-step flow of communication model, established by P. Lazarsfeld and E. Katz in the 1950s, implies that mass media first transmit their message to opinion leaders, who, in turn, disseminate it to people within their sphere of influence with their interpretation. This model remains relevant in the case of social networks: information interpreted and disseminated by opinion leaders has a significant impact on passive users of social networks. Considering the complex structure of social networks, researchers are already talking about multi-step flows of information, where closely connected users play a significant role in the process of information exchange, and in this case, opinion leaders gain special importance in the exchange of information flows. French

researchers focus on the polarization of views and social division caused by social media, forming the opinion that the new media discourse creates a basis for returning to the theory of limited media influence.⁶

In the last two to three years, my continuous observation of Georgian-language Facebook content clearly highlights the so-called bubbles, which are becoming more and more marginal, with users uniting around the “leader” like a tribe, having their comfort zone, and when reflecting on the most relevant and resonant events, they choose only the viewpoint and position acceptable to this bubble, categorically and unanimously reject and block different opinions. Observing these bubbles shows that the tendency of audience segmentation and individualization is developing faster and more polarized than could have been imagined two decades ago. The study of such paradoxes of the media audience of the global information society (which is not only a “Georgian exception”) is a new challenge for media influence researchers.

REFERENCES:

- Berdzenishvili, T., *New View of Popular Culture and Media as its Main Medium*, Dissertation, Tbilisi, 2022
http://www.tafu.edu.ge/files/pdf/Disertacia/თინათინ-ბერძენიშვილი_სადისერტაციო-ნაშრომი.pdf
- DeFleur, M., Dennis, E., *Understanding Mass Communication*, Tbilisi, Impressions Publishing House, 2009.
- Kutubidze, L., Zubashvili, V., “Media Influence: Comprehensive or Limited/Selective”, *Scientific Journal “Government and Society (History, Theory, Practice)”*, #3 (15), Tbilisi, 2010,
https://dspace.nplg.gov.ge/bitstream/1234/187021/1/Xelisufleba_Da_Sazogadoeba_2010_N3%20%2815%29.pdf
- Bryant, J., Thompson, S., Finklea, B., *Fundamentals of Media Effects*, Second Edition, 2013.
- Borah, P., *Media Effects Theory*, 2015 https://www.researchgate.net/profile/Porismita-Borah/publication/314119579_Media_Effects_Theory/links/59d5d9f9a6fdcc8746989933/Media-Effects-Theory.pdf
- DeFleur, Melvin L. *Mass Communication Theories Explaining Origins, Processes, and Effects*, 2016.
- Hébert, V., Sirois, G., Tremblay-Potvin, É., *Les effets des médias à l'ère du 2.0*, 2015,
<https://www.cem.ulaval.ca/wp-content/uploads/2019/04/effetsmedias.pdf>

⁵ ბერძენიშვილი, პოპულარული, 2022.

⁶ Hébert, Sirois, Tremblay-Potvin, 2015.

ბრენდული მედიის ეკოსისტემაში ვირტუალური (VR) და დამატებითი (AR) რეალობის ტექნოლოგიების გამოყენება მომხმარებელთან ეფექტიანი კომუნიკაციისათვის

თეა სხიერელი

საკვანძო სიტყვები: იმერსიული ტექნოლოგიები, აუგმენტური რეალობა, ვირტუალური რეალობა, გაფართოებული რეალობა, ბრენდული მედია, ბრენდული კონტენტი

თანამედროვე ციფრულ სამყაროში გაფართოებული რეალობის (XR) ტექნოლოგიები რადიკალურად ცვლიან მომხმარებელთან ბრენდების ურთიერთობის ფორმებსა და მეთოდებს, შესაბამისად, ბრენდული კონტენტის ფორმატს და მისი გავრცელების მედიურ არხებს. აუგმენტური (AR) და ვირტუალური (VR) რეალობების ტექნოლოგიების გამოყენება, რომელთა მეშვეობითაც ვირტუალური სამყარო სრულად ანაცვლებს რეალურ სამყაროში მხედველობის არეს, ან მის დამატებით ელემენტად გვევლინება, ბრენდების საკომუნიკაციო სტრატეგიებში უმნიშვნელოვანეს მიმართულებად იქცა. გაფართოებული რეალობა (XR) რადიკალურად ცვლის ბიზნესის მრავალი დარგის ლანდშაფტს. Statista-ს მონაცემებით, 2023 წელს გაფართოებული რეალობის გლობალური ბაზარი 31,12 მლრდ აშშ დოლარია, ყოველწლიური ზრდის ტემპი 13,72 %-ია, შედეგად, 2027 წელს ის 52,05 მილიარდ აშშ დოლარამდე გაიზრდება. ამ დროისათვის XR ტექნოლოგიებს 2 593,00 მილიონი მომხმარებელი ეყოლება.

ბრენდები სულ უფრო წარმატებით იყენებენ იმერსიულ ტექნოლოგიებს ციფრული გამოცდილების მქონე მომხმარებლის დასაინტერესებლად. ბრენდული მედიის ეკოსისტემაში ამ ტექნოლოგიების ინტეგრაციით ქმნიან ისეთ კონტენტს, რომელსაც აუდიტორია პასიურად კი აღარ მოიხმარს, არამედ ინტერაქციაში შედის ბრენდთან, ამყარებს ღრმა კავშირს, როგორცაა ბრენდინგის ტრადიციული არხები მანამდე ვერ უზრუნველყოფდნენ, იღებს უნიკალურ გამოცდილებას და აზიარებს მას სოციალური ქსელებით. ტექნოლოგიების განვითარების კვალდაკვალ ბრენდული მედიის ეკოსისტემაში მომხმარებელთან ეფექტიანი კომუნიკაციისათვის ვირტუალური (VR) და დამატებითი (AR) რეალობის ტექნოლოგიების გამოყენება უფრო მეტად მნიშვნელოვანი გახდება.

გაფართოებული რეალობა (XR) მოიცავს ყველა იმ იმერსიულ მოწყობილობას, რომლებიც რეალურ სამყაროში ვირტუალური ელემენტების შემოტანას უზრუნველყოფენ. არსებობს გაფართოებული რეალობის სამი ტიპი: აუგმენტური (AR), ვირტუალური (VR) და შერეული (MR).

აუგმენტური რეალობა გაფართოებული რეალობის ყველაზე ხელმისაწვდომი ტექნოლოგიაა, ვიდე-

ოკამერა რეალურ გარემოს აფიქსირებს, ეკრანზე კი, ამ გარემოსთან ერთად, დამატებითი ვირტუალური ელემენტები ჩნდება, ანუ რეალური სამყარო ვირტუალური რეალობით ფართოვდება. სმარტფონების ხელმისაწვდომობამ AR-ის ფართოდ გამოყენების შესაძლებლობები გააჩინა. ბრენდები AR-ის ტექნოლოგიას აქტიურად იყენებენ კონკურენტული უპირატესობის დემონსტრირებისათვის, ის, ასევე, ეფექ-

ტიანი ინსტრუმენტი ბრენდის ისტორიების (Brand Storytelling) შთამბეჭდავად თხრობისათვის.

აუგმენტურისგან განსხვავებით, ვირტუალური რეალობა (VR) მთლიანად ანაცვლებს რეალურ სამყაროს. თუ აუგმენტური რეალობის შესაქმნელად საკმარისი იყო სმარტფონი ან ტაბლეტი, ვირტუალური რეალობისთვის უკვე საჭიროა სპეციალური სათვალე ან მუზარადი, რომელიც მომცრო ზომის ტელეეკრანებზე სამგანზომილებიან გამოსახულებებს აჩვენებს, ხმის მოსმენა კი ყურსასმენებშია შესაძლებელი.

შერეული რეალობის (MR) ინსტრუმენტებით მომხმარებელი ერთდროულად ხედავს როგორც ვირტუალურ, ისე რეალურ გარემოს და შეუძლია რეალურ გარემოში შექმნილ ვირტუალურ ობიექტებთან ინტერაქციაში შესვლა. 2024 წელს ბაზარზე გამოვა Apple-ის შერეული რეალობის სათვალე და ყურსასმენი Vision Pro, რომელიც აღჭურვილი იქნება პირველი 3D კამერით და კიდევ უფრო მარტივად გააერთიანებს ვირტუალურ და რეალურ სამყაროს. Vision Pro-ს მომხმარებელი არ იქნება იზოლირებული თავისი რეალური გარემოდან. ბლუთუთში შესაძლებელი იქნება კლავიატურასა და თრექპედთან დაკავშირება. ეს ტექნოლოგია შექმნის ახალ ერას იმერსიული და ინტერაქტიური შთაბეჭდილებების მისაღებად.

უკვე ათ წელზე მეტია ბრენდები ცდილობენ ახალი ტექნოლოგიები დანერგონ ბრენდინგში და მიიპყრონ მომხმარებლის ყურადღება. გაფართოებული რეალობის ტექნოლოგიებით ფორმირდება ეფექტიანი უნიკალური სამომხმარებლო გამოცდილება, რასაც ადასტურებს ბრენდინგში AR და VR-ის გამოყენების წარმატებული მაგალითები:

ავეჯის მწარმოებელმა შევდურმა კომპანია IKEA-მ 2017 წელს შექმნა აპლიკაცია IKEA Place. აპლიკაცია მომხმარებელს ეხმარება დამატებითი რეალობის AR ტექნოლოგიით შეარჩიოს ავეჯი კომპანიის კატალოგიდან და მისი 3D მოდელი ვირტუალურად განათავსოს სივრცეში. ვირტუალური კოპიები რეალურ ინტერიერში მომხმარებელს უქმნის ზუსტ წარმოდგენას, თუ როგორ გამოიყურება შექმნილი ნივთი. აპლიკაციის მეშვეობით შესაძლებელია 2000-ზე მეტი ნივთის სამგანზომილებიანი გამოსახულების დათვალიერება სხვადასხვა რაკურსით, რეალობას-

თან 98 %-იანი სიზუსტით.

კომპანია IKEA პიონერია საცალო ვაჭრობაში გაფართოებული რეალობის ტექნოლოგიების დანერგვაში. მის ინოვაციურ სერვისს ციფრულ სამყაროში დიდი აჟიოტაჟი მოყვა და ფართოდ გაშუქდა მედიაში. IKEA Place სწრაფად იქცა პოპულარულ აპლიკაციად, ის ერთ-ერთი პირველი აპლიკაცია იყო, რომელიც შეიქმნა Apple-ის ARKit-ის და Google-ის ARCore-ის ინსტრუმენტების გამოყენებით. AR ტექნოლოგიის გამოყენებით მომხმარებელი იღებს საინტერესო და სახალისო ციფრული გამოცდილებას, და რაც მთავარია, ადვილად იღებს ავეჯის ყიდვის გადაწყვეტილებას, რაც ზოგავს მის დროს ნივთის შესაძენად, კომპანიას კი უზრდის გაყიდვებს.

ტექნოლოგიების ეფექტიანი გამოყენების კიდევ ერთ წარმატებულ მაგალითად შეგვიძლია დავასახელოთ შვედური ავტომწარმოებლის აპლიკაცია Volvo Reality, რომელიც VR ტექნოლოგიას იყენებს. Volvo Cars საავტომობილო ინდუსტრიაში პიონერია დამატებითი და ვირტუალური რეალობების ტექნოლოგიების გამოყენებაში, როგორც პროექტირების ეტაპზე, ისე მარკეტინგსა და ბრენდინგში. 2014 წელს კომპანიამ შექმნა ვირტუალური ტესტ დრაივის პირველი აპლიკაცია Volvo Reality (სააგენტო R/GA და Framestor-ის სტუდია VFX-თან პარტნიორობით). ეს აპლიკაცია იყო ცენტრალური ელემენტი ახალი ყველგანმავალის XC90-ის საკომუნიკაციო კამპანიაში.

მომხმარებელი სმარტფონში კომპანიის ვებგვერდიდან იწერდა აპლიკაციას, სადაც ჩატვირთული იყო პანორამული ვიდეოები. შემდეგ უკავშირდებოდა Google Cardboard-ის VR სათვალეს (მისი ფასი სულ რაღაც 12 დოლარი იყო. სხვა ავტომწარმოებლები მომხმარებლებს ექსპერიმენტის სახით ძვირადღირებულ მუზარადს Oculus Rift-ს სთავაზობდნენ, ამიტომაც მათი აპლიკაციები მასობრივი ვერ გახდა) და ვირტუალურად მოგზაურობდა. უნიკალური გამოცდილება მიიღწეოდა ფოტორეალისტური კომპიუტერული გრაფიკით და 360 გრადუსიანი პანორამული ხედვით, როგორც ავტომობილის შიგნით, ისე გარეთ.

Volvo Reality ეფექტიანი ექსპერიმენტი აღმოჩნდა, რომლის შედეგი განაპირობა იმან, რომ კომპა-

ნამ პოტენციური მყიდველი ზუსტად იმ სივრცეში გადაიყვანა, სადაც პროდუქტის შესაძლებლობები მაქსიმალურად იყო წარმოჩენილი. მომხმარებელმა შეძლო, შეეგრძნო და რეალურად გამოეცადა ავტომობილი რეალური მანქანის გამოსვლამდე.

Volvo-ს მიზნობრივი აუდიტორია იყო ტექნიკური ცოდნით შეიარაღებული ახალგაზრდა მომხმარებელი, რომელსაც კომპანიამ VR-ის დახმარებით, ინოვაციური გზით შესთავაზა ახალი პროდუქტი და უნიკალური გამოცდილება. მხოლოდ 6 თვის მანძილზე აპლიკაცია გადმოწერა 40 000 მომხმარებელმა, 34 000 ახალმა მომხმარებელმა გამოთქვა სურვილი, პირველს გაეგო, როდის იქნებოდა ხელმისაწვდომი მოდელი XC90; კომპანიამ შექმნა მიზნობრივი აუდიტორიის ბაზა და პირდაპირი მარკეტინგის მუდმივი საკომუნიკაციო არხი. ბრენდულ კონტენტს ჰქონდა 238 მილიონი ნახვა (159 მილიონი ნახვა ფასიან (Paid) მედიაში, 19 მილიონი ნახვა სოცქსელებში), კომპანიის ვებგვერდზე შევიდა 500 000 მომხმარებელი, შედეგად XC90 ტირაჟი სრულად გაიყიდა 2 დღეში მანქანის გამოსვლამდე 6 თვით ადრე.

VR და AR ტექნოლოგიები ეფექტიანად დამკვიდრდა მაღალი მოდის სამყაროშიც, ამ მხრივ გამოჩეულია იტალიური ლუქს კატეგორიის ბრენდი Gucci. მას აქვს ბრენდული მედიის როგორც ბეჭდური, ისე ციფრული მრავალფეროვანი ეკოსისტემა. Gucci-ის ბრენდული მედია, რომელსაც გამოარჩევს ინოვაციური ტექნოლოგიების აქტიურად გამოყენება, უმნიშვნელოვანეს როლს ასრულებს ბრენდის იდენტობის წარმოჩენასა და ციფრული მარკეტინგული სტრატეგიის განხორციელებაში.

2021 წლიდან ბრენდი აქტიურად იყენებს ვირტუალური და დამატებითი რეალობების ტექნოლოგიებს მობილურ აპლიკაციაში. Gucci-ს მობილური აპლიკაცია

(ხელმისაწვდომია Google Play და App Store-ზე) ბრენდის მნიშვნელოვანი საკომუნიკაციო არხია, გამორჩეულად საინტერესო კონტენტით და ინოვაციური ფუნქციებით. აპლიკაციით ხდება ბრენდის ვირტუალური რეალობის VR სივრცეების მართვა, ნივთების ვირტუალურად მოსინჯვა, ფოტოების გადაღება ბრენდის ფილტრებით, ჩვენებების ტრანსლაციების ნახვა, ნივთების პერსონალური მოდელების შექმნა

და შეკვეთა, საკულტო ნივთების დათვალიერება 3D ფორმატში, ბრენდთან დაკავშირებულ ადგილებში ვირტუალური მოგზაურობა; აპლიკაციათა ხელმისაწვდომი ბრენდული არკადული თამაშებიც.

Gucci მაღალი მოდის პირველი ბრენდია, რომელმაც ბრენდინგში VR და AR ტექნოლოგიები მრავალფეროვნად და ეფექტიანად გამოიყენა მიზნობრივი აუდიტორიისათვის უნიკალური შთაბეჭდილებების შესაქმნელად, ბრენდის ინდივიდუალობის და შემოქმედებითი ხედვის დემონსტრირებისათვის. მაგალითად:

1. Gucci Sneaker Garage 2021 წელს შეიქმნა, ის ბრენდის სპორტული ფეხსაცმლის ყველა მოდელის ვირტუალურად მოსინჯვის შესაძლებლობას იძლევა. მომხმარებელს შეუძლია ფეხსაცმელი ვირტუალურად მოირგოს, გადაილოს ფოტო ან ვიდეო და გააზიაროს სოციალურ ქსელში. აპლიკაციაშივე არის შესაძლებელი პერსონალიზებული ვირტუალური მოდელის შექმნა და რეალურად შეკვეთა. აპლიკაციაში ასევე შესაძლებელია Gucci-ს ციფრული სპორტული ფეხსაცმლის Virtual 25-ის შექმნა ავატარისათვის და მისი „ტარება“ დამატებითი რეალობის ტექნოლოგიით როგორც Gucci-ს აპლიკაციაში, ისე Roblox-ისა და VRChat-ის პლატფორმებზე. Gucci Sneaker Garage მომხმარებელს აძლევს პერსონალიზებულ იმერსიულ გამოცდილებას და ახდენს სპორტული ფეხსაცმლის გაყიდვების სტიმულირებას.
2. მიზნობრივ აუდიტორიასთან კომუნიკაციისათვის Gucci წარმატებით იყენებს დამატებითი რეალობის ფილტრებს სოციალურ ქსელებში Instagram და Snapchat. AR ფილტრები შესაძლებლობას აძლევს მომხმარებელს, ვირტუალურად მოირგოს ბრენდის აქსესუარები, გაეცნოს ბრენდის ესთეტიკას. ფილტრებით მომხმარებელი ბრენდის საფირმო მოტივების, ლოგოს თუ პრინტების გამოსახულებებს ამატებს საკუთარ ფოტოსა თუ ვიდეოს და აზიარებს სოცქსელებში. დამატებითი რეალობის ტექნოლოგიის გამოყენებით ბრენდმა ხელი შეუწყო სამომხმარებლო კონტენტის შექმნას და გაზიარებას ბრენდის ვიზუალური ელემენტებით.

3. ვირტუალური გამოფენა Gucci Garden Archetypes ფლორენციაში არსებული მუზეუმის Gucci Garden-ის ციფრული ანალოგია. ვირტუალური რეალობის ტექნოლოგიით მომხმარებელს შეუძლია დაათვალიეროს მუზეუმი, სადაც გამოფენილია ბრენდის საკულტო ნივთები, ხელოვნების ნიმუშები და არტეფაქტები. ვირტუალური გამოფენა მომხმარებელს აძლევს შესაძლებლობას, გაეცნოს ბრენდის მემკვიდრეობას და უნიკალური მეთოდით მოთხრობილ ისტორიას.

Gucci-ს ციფრული მარკეტინგული სტრატეგია, რომელიც ბრენდის გენერალურმა დირექტორმა მარკო ბიზარინმა და კრეატიულმა დირექტორმა ალესანდრო მიკელემ შექმნეს და განახორციელეს, თაობა Z-ისკენ იყო მიმართული. ტერმინი თაობა Z (Generation Z) გამოიყენება 1997-2012 წლებში დაბადებული თაობის აღსანიშნავად. უილიამ შტრაუსის და ნილ ჰოუვის თაობათა თეორიის მიხედვით ამ თაობას უწოდებენ ბუმერებს, ჰოუმლენდერებს, პლურალისტებს, აიგენერებს, ახალ მდუმარეებს (Zoomers, Homeland Generation, Plurals, iGen, New Silent Generation). ეს თაობა აქტიურად იყენებს პლანშეტებს, VR და 3D ტექნოლოგიებს. ის პირველი ჯემარეობს ციფრული თაობაა, რომლისთვისაც ციფრული სერვისები და ტექნოლოგიები ყოფის განუყოფელი ნაწილია.

Gucci-ს სტრატეგია ეფუძნებოდა ახალგაზრდა აუდიტორიის საჭიროებების და ინტერესების, სამომხმარებლო ჩვევების ცოდნას. თაობა Z-ისთვის მნიშვნელოვანია არა ნივთის ფლობა, არამედ შთაბეჭდილებებით გავლენის მოხდენა, შესაბამისად, ციფრული ანალოგის შექმნა და Instagram-ზე გაზიარება. ამ ასაკის მომხმარებელთა დასაინტერესებლად, Gu-

cci-მ შექმნა მრავალფეროვანი ციფრული კონტენტი, დანერგა ახალი ტექნოლოგიები. Gucci-მ შექმნა ლუქს ბრენდის გადატანა პოდიუმიდან ინტერნეტში, სოციალურ ქსელებში, აპლიკაციებში და ციფრული სამყარო აქცია მომხმარებელთან ეფექტიანი კომუნიკაციის მთავარ სივრცედ.

წარმატებული ციფრული სტრატეგიის შედეგად, Gucci იქცა Kering-ის¹ ყველაზე შემოსავლიან ბრენდად გაყიდვების რეკორდული მაჩვენებლებით. 2018 წლის პირველ ნახევარში Gucci-ს სავაჭრო ბრუნვა გაიზარდა 49%-ით. Statista-ს მონაცემებით, 2019 წელს მისი გაყიდვები 9,6 მილიარდ აშშ დოლარს შეადგენდა, რაც მნიშვნელოვნად აღმატებოდა Saint Laurent-ს (2 მილიარდი აშშ დოლარი) ან Bottega Veneta-ს (1,16 მილიარდი აშშ დოლარი). გაყიდვების 55% მოდიოდა 35 წლამდე მომხმარებელზე, რაც ორჯერ მეტია ლუქს კლასის სხვა ტრადიციულ ბრენდებთან შედარებით.

ეს მაგალითები ცხადად აჩვენებს, რომ გაფართოებული რეალობის ტექნოლოგიებმა რეალობად აქცია ის, რაც ადრე მხოლოდ წარმოსახვის სფერო იყო, მან შესაძლებლობა მისცა ბრენდებს, ორგანიზაციებს მნიშვნელოვანი მედიური პროდუქტების ნაცვლად, მომხმარებელს შესთავაზონ სამგანზომილებიანი ინტერაქტიური კომუნიკაცია. ეს ტექნოლოგიები უკვე იქცა ბრენდინგის მძლავრ ინსტრუმენტად, რომელსაც მომხმარებელი გადაწყავს ვირტუალურ სამყაროში დროისა და სივრცის ფიზიკური საზღვრების გარეშე, შედეგად, მომხმარებელი იღებს უნიკალურ იმერსიულ გამოცდილებას, რაც ბრენდისადმი ლოიალობას და ქმნის მტკიცე კავშირს ბრენდსა და მომხმარებელს შორის.

გამოყენებული ლიტერატურა და სხვა მასალა:

- სურგულაძე გ., წაწიშვილი დ., ვირტუალური რეალობა და თანამედროვე საინფორმაციო ტექნოლოგიები, თბ., 2018.
- Danziger P., 3 Ways Millennials And Gen-Z Consumers Are Radically Transforming The Luxury Market, 2019, <https://shorturl.at/CfRvh> 22.07.2024.
- Gomez K., VP Strategic Value—Welcome to Generation Z, 2022, <https://www2.deloitte.com/content/dam/>

¹ Kering გლობალური ჯგუფია, რომელიც ფუფუნების საგნების ლუქს კატეგორიის ისეთ ბრენდებს ფლობს, როგორებიცაა Gucci, Saint Laurent, Bottega Veneta, Balenciaga, Alexander McQueen, Brioni, Boucheron, Pomellato, DoDo, Qeelin, Ginori 1735.

Deloitte/us/Documents/consumer-business/welcome-to-gen-z.pdf 22.07.2024

- Javakhishvili N., The Political Power of Fashion Brands: A Study on Societal Influence, 2023, https://www.researchgate.net/publication/372307589_The_Political_Power_of_Fashion_Brands_A_Study_on_Societal_Influence 22.07.2024.
- Javornik A, Augmented reality: Research Agenda for Studying the Impact of its Media Characteristics on Consumer Behavior. *Journal of Retailing and Consumer Services* 30: 252–261, 2016.
- IKEA Place App Launched to Help People Virtually Place Furniture at Home, 2017, <https://shorturl.at/aNCmH> 22.07.2024.
- Rolling up the Door to the Gucci Sneaker Garage, a New Destination on the Gucci App, <https://www.gucci.com/us/en/stories/article/sneaker-garage> 22.07.2024.
- Gucci Garden Virtual Tour. <https://guccipalazzo.gucci.com/#/en/360/piano-1/scala-1>

USING VIRTUAL REALITY (VR) AND AUGMENTED REALITY (AR) TECHNOLOGIES IN THE BRAND MEDIA ECOSYSTEM FOR EFFECTIVE CUSTOMER COMMUNICATION

Tea Skhiereli

Keywords: *Immersive Technologies, Augmented Reality, Virtual Reality, Extended Reality, Branded Media, Branded Content*

In the contemporary digital world, extended reality (XR) technologies are entirely shifting brand-consumer interaction patterns and methods, as well as branded content format and its avenues of reach through media. The use of augmented (AR) and virtual (VR) reality technologies, through which the virtual world completely replaces the real world sceneries or serves as a supplemental element, has become the most essential direction in brand communication strategies. Extended Reality (XR) is changing many business sectors radically. According to Statista, the global Extended Reality market is \$31.12 billion in 2023, is annually growing by 13.72% and is expected to reach \$52.05 billion in 2027. By the time, XR Technologies will have gained 2,593.00 million users.

Brands tend to successfully use immersive technologies more and more to engage consumers with digital experiences. They create content by integrating these technologies in branded media ecosystem, that the audience no longer consumes passively, rather interacts with the brand forming a deep connection that traditional branding channels could not provide before, encounters unique experiences and shares it across social platforms. Throughout technological development, implementing virtual (VR) and augmented (AR) reality technologies in brand media ecosystem will become essential for effective customer interactions.

Extended reality (XR) encompasses all immersive devices that bring virtual elements into the real world. There are three types of extended reality: augmented (AR), virtual (VR) and mixed (MR).

The most accessible extended reality technology is augmented reality, a video camera captures the environment and besides real scenery, additional virtual elements appear on screen, i.e. the real world is extended by virtual reality. The availability of smartphones has paved the way to widespread use of AR. Brands are actively adopting AR technology to demonstrate competitive advantage, furthermore, it is an effective tool for impressive brand storytelling.

Unlike augmented reality, virtual reality (VR) substitutes real world completely. If smartphone or tablet is enough to create augmented reality, virtual reality requires special glasses or a headset that displays 3D images on small screens and headphones to be able to hear the sound.

Through mixed reality (MR) tools, user can see both the virtual and the real environment simultaneously and interact with virtual objects created in real environment. In 2024, Apple's Vision Pro mixed reality glasses and headset equipped with the first 3D camera will hit the market blending the virtual and real worlds even more seamlessly. Vision Pro users will not be isolated from their real surroundings. It will connect to the keyboard and trackpad via Bluetooth. This technology will unfold a new era of immersive and interactive experiences.

For more than ten years, brands have been striving to introduce new technologies in branding and engage the consumers. Extended reality technologies create a compelling, unique consumer experience, proven by cases of successful implementation of AR and VR in branding:

In 2017, the Swedish furniture manufacturer IKEA created the IKEA Place app. The application allows users to select furniture from the company's catalog and place its 3D model in physical space virtually with AR technology.

Virtual replicas in real interior provide an accurate representation of what the purchased item will look like. The application enables users to view 3D images of more than 2000 items from different angles, with 98% accuracy.

IKEA is a pioneer of introducing XR technologies in retail. Its innovative service created a buzz in the digital world and received extensive media coverage. IKEA Place quickly became popular being one of the first apps built using Apple ARKit and Google ARCore tools. By using AR technology, customer gets a compelling and exciting digital experience; above all, the decision to buy furniture becomes simple, saving time while shopping and increasing company's sales.

Another successful case of the effective implementation of technology is Volvo Reality app with VR tools from the Swedish car manufacturer. Volvo Cars pioneered in the automotive industry using AR and VR technologies at the designing stage, as well as in marketing and branding. In 2014, the Company created the first ever virtual test drive app Volvo Reality (in partnership with R/GA Agency and Framestor VFX Studio). The app was a primary element in the promotion campaign for the new XC90 SUV.

Smartphone users downloaded the app with panoramic videos from the company's website. After connecting to a Google Cardboard VR headset (it cost only 12 USD. Other auto producers offered consumers an expensive Oculus Rift headset as an experiment, so their apps never became mainstream) they took a virtual ride. A unique experience was provided via photorealistic computer graphics and 360-degree panoramic views, both inside and outside the vehicle.

Volvo Reality proved to be an effective experiment, this result was achieved by transferring potential buyers to the exact space where the product capabilities were presented to a full extent. The customer was able to feel and truly test the car before the actual vehicle was released.

Volvo's target audience was youth with technical know-how, the Company offered a new product and a unique experience through an innovative avenue applying VR. In the span of just 6 months 40,000 users downloaded the app, 34,000 new users were willing to be the first notified of model XC90 availability; The Company has created a target audience base and a persistent communication channel for direct marketing. Branded content gained 238 million views (159 million views through paid media, 19

million views on social platforms, 500,000 users visited the Company's website) and consequently, the XC90 First Edition was sold out entirely in 2 days, 6 months before the car was released.

VR and AR technologies have been effectively put into practice in Luxury Fashion world too, the Italian luxury brand Gucci being the prominent example. It has built a diverse, both printed and digital branded media ecosystem. Gucci branded media, particular for actively implementing innovative technologies, is essential for brand identity representation and fulfilling digital marketing strategy.

Since 2021, the brand has been actively using VR and AR technologies in the mobile app. The Gucci mobile app (available on Google Play and App Store) is the Brand's essential communication channel, with extraordinarily interesting content and innovative features. Through the app, users can manage the brand's VR spaces, try on items virtually, take photos with brand filters, watch runway broadcasts, design and order personalized attire, view iconic pieces in 3D format, virtually travel to places intertwined with the brand; Branded arcade games are available on the app as well.

Gucci is the first high fashion brand to practice VR and AR technologies in branding in a diverse and effective style to create unique impressions for the target audience, demonstrating the brand's individuality and creative vision, namely:

1. Created in 2021, Gucci Sneaker Garage allows users to virtually try on all models of Brand's sneakers. Customers can virtually try on shoes, take photos or videos and share them on social platforms. Creating a personalized virtual model and actually ordering it is possible via app. Users can shop for Gucci digital sneakers Virtual 25 for an avatar and "wear" it using AR technology in Gucci app, on Roblox and VRChat platforms. Gucci Sneaker Garage provides personalized immersive experience for customers and boosts sneaker sales.

2. Gucci successfully utilizes AR filters on social platforms Instagram and Snapchat to communicate with target audience. AR filters allow users to virtually try on Brand accessories and explore brand aesthetics. Using filters, consumers can add the Brand's signature patterns, logos or prints to their photos or videos and share them on social platforms. Using AR technology, the Brand promoted creation and sharing of consumer content with branded visual elements.

3. Gucci Garden Archetypes Virtual Exhibition is a digital replica of Gucci Garden Museum in Florence. Using VR technology, customers can explore the museum displaying Brand's iconic pieces, works of art and artifacts. Thanks to the virtual exhibition customers can learn about Brand's heritage and its history chronicled in a unique way.

Gucci's digital marketing strategy, designed and implemented by the CEO Marco Bizzarri and creative director Alessandro Michele, targets Generation Z. The term Generation Z refers to the generation born between 1997 and 2012. According to William Strauss and Neil Howe generational theory, they are known as Zoomers, Homeland Generation, Plurals, iGen, New Silent Generation. This generation actively uses tablets, VR and 3D technologies – the first truly digital native generation with digital services and technologies being an integral part of their existence.

Gucci's strategy was designed with knowledge of needs, interests and consumer habits of the young audience. For Generation Z, it's not about owning an item, but creating an impact with impressions, i.e. buying a digital counterpart and sharing it on Instagram. Gucci has created diverse digital content introducing new technologies

to appeal to consumers in this age range. Gucci was able to convey the luxury brand from runway to Internet, social platforms, apps, and made digital world the key area for effective customer communication.

As an aftermath of the successful digital strategy, Gucci has become Kering's¹ most profitable brand with record sales. In the first half of 2018, Gucci's turnover grew by 49%. According to Statista, sales in 2019 amounted to 9.6 billion US dollars, which was significantly higher than Saint Laurent (\$2 billion) or Bottega Veneta (\$1.16 billion). 55% of sales came from customers under the age of 35, which is twice as much compared with other traditional luxury brands.

These cases demonstrate clearly that XR technologies have made what was previously only an imagination a reality. It has allowed brands to offer consumers interactive 3D communication instead of two-dimensional media products. These technologies have already become a powerful branding tool transferring users to the virtual world without physical boundaries of time and space, hence users encounter a unique immersive experience that increases brand loyalty and creates a strong connection between the brand and the consumer.

REFERENCES:

- Surguladze G., Tsatishvili D., *Virtual Reality and Modern Information Technologies*, IT Consulting Scientific Center, Tbilisi, 2018.
- Danziger P. , *3 Ways Millennials And Gen-Z Consumers Are Radically Transforming The Luxury Market*, 2019, <https://www.forbes.com/sites/pamdanziger/2019/05/29/3-ways-millennials-and-gen-z-consumers-are-radically-transforming-the-luxury-market/?sh=43b012a0479f> - accessed: 20.10.2023.
- Gomez K. , *VP Strategic Value–Welcome to generation Z*, 2022, <https://www2.deloitte.com/content/dam/Deloitte/us/Documents/consumer-business/welcome-to-gen-z.pdf> - accessed: 20.10.2023.
- Javakhishvili N. , *The Political Power of Fashion Brands: A Study on Societal Influence*, 2023, https://www.researchgate.net/publication/372307589_The_Political_Power_of_Fashion_Brands_A_Study_on_Societal_Influence - accessed: 20.10.2023.
- Javornik A, *Augmented reality: Research agenda for studying the impact of its media characteristics on consumer behavior*. *Journal of Retailing and Consumer Services* 30: 252–261, <https://www.ikea.com/global/en/newsroom/innovation/ikea-launches-ikea-place-a-new-app-that-allows-people-to-virtually-place-furniture-in-their-home-170912/> - accessed: 20.10.2023.
- <https://www.illisvolvo.com/.htm> - accessed: 20.10.2023.
- <https://www.gucci.com/us/en/st/stories/article/sneaker-garage> - accessed: 20.10.2023.

¹ A global Luxury group, Kering manages the development of a series of renowned Houses in Fashion, Leather Goods and Jewelry: Gucci, Saint Laurent, Bottega Veneta, Balenciaga, Alexander McQueen, Brioni, Boucheron, Pomellato, DoDo, Qeelin, Ginori 1735.

კრეატიული ჟურნალისტიკა, როგორც ახალი ამბების წარმოების ინოვაციური საშუალება თანამედროვე მედიაში

გიორგი ჩართოლანი

საკვანძო სიტყვები: კრეატიული, ახალი ამბები, სამაუწყებლო კომპანიები, მედიაპროდუქტი, ახალი მედია, მედიამომხმარებელი, ახალი თაობა

თანამედროვე სოციოკულტურულმა, პოლიტიკურმა, ეკონომიკურმა და სხვა მრავალმა ფაქტორმა, განსხვავებული გამოწვევის წინაშე დააყენა ახალი ამბების მწარმოებელი მედიაგამოცემები. ის შეეხო არა მხოლოდ „ნიუსწარმოებას“, არამედ მის გავრცელებას და აუდიტორიის მოზიდვა-შენარჩუნებას. დღეს საკმარისი აღარ არის ჟურნალისტიკას ჰქონდეს პასუხი მხოლოდ სამ კითხვაზე: რა? სად? როდის? - მომხმარებლის მხრიდან ახალი ამბებისადმი ინტერესს განაპირობებს კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი კითხვა - როგორ? ახალი თაობის მედიამომხმარებლისთვის ახალი და სასარგებლო არის ამბავი, რომელსაც ინტერნეტ სივრცეში გადააწყდა და რომელსაც აქვს მილიონობით ნახვა. ახალი ამბის მიმართ საზოგადოების დამოკიდებულების ცვლილებას იზიარებს ტრადიციული სამაუწყებლო მედიასაშუალებებიც.

რამდენადაც „მეტამოდერნისტულმა“ სამყარომ პრაქტიკულად შეცვალა შემოქმედებითი პროდუქტის მიმართ არსებული წარმოდგენები, თანამედროვე თაობისთვის კრეატიულია ყველაფერი საინტერესო და მიმზიდველი. ახალი ამბების წარმოებაში კრეატიულობა როგორც ტექსტუალური, ისე აუდიოვიზუალური თხრობის გამორჩეულ სტილს გულისხმობს. „ნიუსწამოების“ ინოვაციური მეთოდები, უნდა ითვალისწინებდეს შემოქმედებითობის პრინციპებს, რადგან დღეს სამაუწყებლო მედიაკომპანიებს სხვადასხვა მულტიმედიურ პლატფორმაზე უწევთ პროდუქციის განთავსება და განსხვავებული თაობის მომხმარებლის მოზიდვა.

რა არის ახალი ამბავი? ჟურნალისტიკის ნებისმიერ სახელმძღვანელოში წერია, რომ ეს არის მნიშვნელოვანი, აქტუალური და სასარგებლო ამბავი, რომელიც აინტერესებს საზოგადოების უმრავლესობას. იქვე ნახავთ განმარტებასაც, რომ ახალი ამბავი უნდა პასუხობდეს სამ ძირითად კითხვას: რა? სად? როდის? ეს ფორმულა დღესაც ახალი ამბების წარმოების საფუძველია, თუმცა, თანამედროვე გარემომ, რაც პოსტ-პოსტმოდერნისტულ ეპოქას ახასიათებს, ახალი გამოწვევის წინაშე დააყენა ახალი ამბების მწარმოებელი და გამავრცელებელი მედიაკომპანიები.

XXI საუკუნის ტექნოლოგიურმა პროგრესმა გამოიწვია ის, რომ ახალი ამბის წარმოება და გავრცელება (news production) აღარ არის მასმედიის ტრადიციუ-

ლი საშუალებების ექსკლუზიური შესაძლებლობა. მას აწარმოებს და „ყიდის“ ნებისმიერი, ვისაც აქვს თანამედროვე მობილური მოწყობილობა. „ტელევიზია კარგავს მთავარი საინფორმაციო საშუალების დომინანტურ პოზიციას. ტრადიციული სამაუწყებლო ახალი ამბების მოხმარება მცირდება, ხოლო ონლაინ ვიდეო, YouTube-ზე, ვებსაიტებსა და სოციალურ მედიაში იზრდება... მიუხედავად იმისა, რომ 55 წელზე მეტი ასაკის ადამიანი რეგულარულად მოიხმარს ტელევიზორს, ახალი ამბები აღარ არის საინტერესო 30 წლამდე ასაკის ადამიანების უმეტესობისთვის... ამრიგად, საინფორმაციო გამოშვებები მოძველებული ფორმატია ინფორმაციის მყისიერი მოთხოვნის მქონე თანამედროვე „კროსპლატფორმულ“ გარემოში“.¹

ტექნოლოგიური და სოციალური გარემოს სწრა-

1 García-Avilés, Reinventing, 2020.

ფი ცვლილება, ბუნებრივია, განაპირობებს მოსახლეობის ქცევის ცვლილებას, რამაც ტრადიციული მედია ახალი გამოწვევების წინაშე დააყენა - შეინარჩუნოს მომხმარებელი. „საინფორმაციო გამოწვევები მიმდინარეობს მეოცე საუკუნეში, ხოლო მაყურებელი ცხოვრობს ოცდამეერთე საუკუნეში, რომელიც ახალ ამბებს სოციალური მედიის სხვადასხვა პლატფორმით მოიხმარს. საინფორმაციო ფორმატები იწარმოებიან ფორმულით, რომელიც მუშაობდა მრავალი ათწლეულის განმავლობაში, მაგრამ ახლა, ტელევიზიის, ინტერნეტისა და სოციალური მედიის შერწყმის ფონზე იგი არსებითად შეცვლილია. სატელევიზიო ახალმა ამბებმა უფრო მეტი გავლენა უნდა მოახდინონ მიმდინარე მოვლენების „როგორ“ და „რატომ“ კითხვებზე, თუ სურთ, მეტი კონკურენცია გაუწიოს სოციალური მედიის უშუალოებას“.²

ბევრმა საერთაშორისო კვლევამ აჩვენა, რომ მედიაგამოცემების მთავარი პრობლემა, ახალი ამბების „გაყიდვის“ საკითხია. დღეს საკმარისი აღარ არის „ნიუსჟურნალისტიკა“ პასუხობდეს მხოლოდ ზემოთ დასმულ სამ კითხვას. მომხმარებელმა არჩევანი კონკრეტულ გამოცემაზე რომ შეაჩეროს, ახალი ამბების მწარმოებელმა უნდა იფიქროს არა მხოლოდ იმაზე, რა მოჰყვებს, არამედ იმაზეც, როგორ მოჰყვებს. თავად თხრობა უნდა იყოს საინტერესო და მიმზიდველი, რამაც უნდა შეაღწიოს არა მხოლოდ მომხმარებლის გონებაში, არამედ იმოქმედოს მის ემოციაზეც. „ჟურნალისტიკაში ინოვაციები არ უნდა ეფუძნებოდეს ექსკლუზიური ახალი ამბების წარმოების ტექნოლოგიებს, არამედ ნარატივებსა და თხრობის ფორმატებს. როგორც მირიამ ერნანცი, RTVE Lab-ის ხელმძღვანელი, ამტკიცებს, „ჟურნალისტიკა კი არ არის ინოვაციური, არამედ ნარატიული ტექნიკაა ინოვაციური. ჟურნალისტიკა მოიცავს ამბებს წყაროებით, ფაქტებით და მონაცემებით. ის, თუ როგორ მოახდინოთ საკუთარი მოთხრობილის ადაპტაცია, არის სწორედ ინოვაცია“.³ სწორედ ამის გამო მიაკითხეს „ნიუსმწარმოებელმა“ მედიაკომპანიებმა შემოქმედებით ჟურნალისტიკას და იმ მხატვრულ ფორმებს, რომლებსაც აქამდე, ტრადიციულად, მხოლოდ პუბ-

ლიცისტიკა იყენებდა. ამგვარ ფორმებს ყოველთვის გაუბოდა ფაქტის ჟურნალისტიკა, რადგან თვლიდა, რომ მოვლენის მხატვრული თხრობა უმეტესად მთხრობლის სუბიექტურ დამოკიდებულებას წარმოაჩენს, რაც ეწინააღმდეგება ჟურნალისტიკის ფუნდამენტურ საფუძვლებს - ობიექტურობას და მიუკერძოებლობას. თანამედროვე მედიაკვლევართა ერთი ნაწილი კი მიიჩნევს, რომ „ჟურნალისტიკა უბრალოდ შემოქმედებითი გზაა რეალური ცხოვრების, დროული მოვლენების წარმოსაჩენად“.⁴

საინტერესოა, ახალი ამბების მწარმოებელი თანამედროვე მედიასაშუალებები რა დოზით და ფორმით მიმართავენ კრეატიულ ჟურნალისტიკას და რამდენად ახერხებენ მისი დახმარებით აუდიტორიის მოზიდვა-შენარჩუნებას? „მედიას უდიდესი გავლენა აქვს იმაზე, თუ როგორ გვესმის სამყარო. იმის გათვალისწინებით, რომ ჟურნალისტები მედიის ნაწილია, ანუ იმის ნაწილი, თუ როგორ ვიღებთ სამყაროს შესახებ ჩვენთვის განკუთვნილ გზავნილებს, ჟურნალისტიკაში შემოქმედებითობის არსებობის შესწავლის საფუძველს ჟურნალისტის შემოქმედებასა და სოციალურ თუ კულტურულ ძალებს შორის ურთიერთობის საკითხი წარმოადგენს“.⁵

აღბათ, ყველა ჩვენგანი დაჰკვირვებია, რომ ამა თუ იმ პიროვნების მიმართ ჩვენს ინტერესს ისიც განაპირობებს, თუ რამდენად საინტერესოდ ჰყვება ამბავს. ხშირად ერთსა და იმავე ამბავს სხვადასხვა ადამიანი განსხვავებულად მოგვითხრობს და განსაკუთრებული ინტერესით იმას ვუსმენთ, ვინც მიმზიდველად, დინამიკურად, ემოციურად და არტისტულად ჰყვება. ადამიანებს შორის კომუნიკაციის სწორედ ამ პრინციპს უნდა ითვალისწინებდეს ამბის თხრობის თანამედროვე მედიატექნოლოგია. მულტიმედიური პლატფორმებით დატვირთული, დღევანდელი სოციალური გარემო კი, ამბის თხრობის განსაკუთრებულ და სპეციფიკურ მოდელს ითხოვს.

გაჯეტებთან ერთად გაზრდილმა თაობამ ბუნებრივად შეითვისა ამბის თხრობის ის მოდელი, რასაც ეს ინსტრუმენტი სთავაზობს. ციფრული სამყარო დახუნძლულია მილიონობით ამბით, რომელსაც სხვა-

2 García-Avilés, Reinventing, 2020.

3 იქვე.

4 Lucente, Creative, 2020.

5 Fulton, Print, 2011.

დასხვა ოფიციალური თუ არაოფიციალური წყარო, კონკრეტული ადამიანი, კომპანია და სხვა განსხვავებული ფორმით, მეთოდით, სტილით გვყვება. თუ ნმ+თაობისთვის ახალი ამბავი იყო ის, რაც საყოველთაო ინტერესს იწვევდა და რასაც ტრადიციული მედია ავრცელებდა, ახალი თაობის მედიამომხმარებლისთვის თავად ცნებამ განიცადა ტრანსფორმაცია. ახალგაზრდა ციფრული სამყაროს მომხმარებლისთვის ახალი მისი ინტერესის სფეროს საზღვარში მოქცეული მხოლოდ ის ამბავია, რომელიც ინტერნეტ მედიაში ან სოციალურ ქსელში ნახა, სხვას გაუზიარა და გამოიწერა. ამბავი, რომელმაც მოაგროვა ათასობით, მილიონობით ნახვა, მოწონება და გაზიარება. ბუნებრივია, ახალი ამბის (news) მიმართ საზოგადოების დამოკიდებულების ამგვარი ცვლილება უნდა გაიზაროს ტრადიციულმა სამაუწყებლო მედიასაშუალებებმაც. ახალი ამბების გამოშვებებში უნდა მოხვდეს არა მხოლოდ ადგილობრივი და საერთაშორისო მასშტაბის მქონე სიახლეები, არამედ ის ამბებიც, რომელთა მიმართ ინტერესი სოციალურ მედიაში მილიონობით ადამიანს გაუჩნდა და, რომელიც, ერთი შეხედვით, შესაძლოა სრულიადაც არ იყოს სასარგებლო. რაც მთავარია, ახალი ამბები უნდა იყოს იმ ენით მოთხრობილი, რომელიც გასაგები და მისაღებია ახალი მედიის მომხმარებელი თაობისთვისაც. როგორია ეს ენა? ლაკონური, დინამიკური, ვიზუალურად მდიდარი, ერთი სიტყვით უკიდურესად შემოქმედებითი ამ სიტყვის ფართო და თანამედროვე გაგებით.

შემოქმედება (კრეატივი) - თავად ტერმინიც განსხვავებულად ესმის სხვადასხვა თაობას. ერთ-ერთი ყველაზე გავრცელებული განმარტებით შემოქმედება არის ხელოვანის მიერ შექმნილი ახალი რეალობა. ამ განმარტების შესაბამისად უფროსი თაობა შემოქმედებას აიგივებს კონკრეტული ავტორის მიერ შექმნილ მხატვრულ ნაწარმოებთან, რომელშიც ჩანს შემქმნელის ინდივიდუალური ხელწერა.

პოსტმოდერნისტულმა სამყარომ შემოქმედებითი პროდუქტის მიმართ არსებული წარმოდგენები ერთგვარად შეცვალა, ხოლო პოსტ-პოსტმოდერნისტულმა და დღეს უკვე მეტამოდერნისტულმა სამყარომ კი, ის პრაქტიკულად დაანგრია. „მეტამოდერნისტული“ ფილოსოფიის ერთ-ერთი გამორჩეული მიმდევარი,

ფილოსოფოსი და პოლიტოლოგი დენიერ გიორცი ფიქრობს, რომ მეტამოდერნისტული ფილოსოფია შემოდის სცენაზე მას შემდეგ, რაც ინტერნეტი და სოციალური მედია გახდა დომინანტური ადამიანების ცხოვრებაში. როდესაც ბევრი ჩვენგანი უშუალოდ აღარ მონაწილეობს სამრეწველო საქონლის წარმოებასა და განაწილებაში. მეტამოდერნისტული ფილოსოფია არის იდეებისა და ვარაუდების სამყარო, რომელიც უპირისპირდება პოსტმოდერნულ ადამიანს. იმის გამო, რომ პოსტმოდერნული ფილოსოფია სულ უფრო ძველდება, „მეტამოდერნისტული“ იდეები ვითარდება, მკვიდრდება და ვრცელდება. ის სვამს კითხვას: „რა იცი, რომ გაქვს სწორი ღირებულებები? რა იცი, რომ მათ აქვს აზრი? ჩვენ გვჯერა, რომ ყველას გვაქვს საუკეთესო ღირებულებები. მაგრამ ჩვენ ყველა მართალი ვერ ვიქნებით. თანამედროვე საზოგადოებას სჯერა რაციონალურობის, მეცნიერების, პროგრესისა და კაცობრიობის ღირსებების. თანამედროვე ცხოვრებამ რამდენიმე პრობლემა გადაჭრა, მაგრამ ზოგიერთი თავადაც შექმნა: მდგრადობა, სწრაფი უთანასწორობა და ფსიქიკური ჯანმრთელობის საკითხები. მაშ, როგორ იცვლება ჩვენი ღირებულებები, რომ შევძლოთ ამ პრობლემების გადაჭრა?“⁶

ამ ღირებულებების ცვლამ გამოიწვია თანამედროვე მედიამომხმარებლისთვის, განსაკუთრებით 14-დან 35 წლამდე ახალგაზრდებისთვის, შემოქმედების მიმართ განსხვავებული დამოკიდებულება. მათთვის დღეს კრეატიულია ყველაფერი, რასაც სოციალურ ქსელში ხედავენ და ათავსებენ, რაც მათ ინტერესის საზღვრებში ექცევა. ანუ, კრეატიულობა განიმარტება როგორც საინტერესო, მიმზიდველი და ყურადღების შემაჩერებელი. ინტერნეტსამყაროში, ციფრულ მედიაში კი ერთდროულად იმდენად ბევრი ამბის ნახვა შესაძლებელია, რომ მათი ინტერესების სფერო უწყვეტად ფართოვდება. იზრდება ახალი, საინტერესო და კრეატიული ინფორმაციის მიღების სურვილიც. ამდენად, ახალი თაობის მედიამომხმარებელი მიეჩნია თხრობის სწრაფ, ლაკონურ, რიტმულ, მარტივ და გასაგებ სტილს. სწორედ ამბის თხრობის ეს მინიატიურული და სწრაფი ფორმები, რომლებიც თავის თავში ასევე მოიცავს ექსცენტრულობას, სკანდალს და სენსაციას, იქცა თანამედროვე ნიუსწარმოების მნიშ-

6 Görtz, Metamodern.

ვნელოვან გამოწვევად, რადგან სწორედ ასეთი ნიუსი „იყიდება“ ყველაზე სარფიანად და მისდამი ინტერესიც არის გამორჩეული და უწყვეტი.

ახალი ამბების წარმოებაში კრეატიული ჟურნალისტიკის გაძლიერება არ გულისხმობს ტრადიციული მხატვრული ფორმების და ჟანრების დანერგვას. „ნიუსურ“ რეპორტაჟებში კრეატიულობა ამბის ტექსტუალური თუ აუდიოვიზუალური ფორმით თხრობის გამორჩეულ მოდელსა და სტილს მოიაზრებს. ეს თხრობა უნდა ეყრდნობოდეს დრამატურგიის კანონებს, რაც კონფლიქტის არსებობის პრინციპს ეფუძნება. „როცა წერ, როგორც ჟურნალისტი, ფაქტების წერისას, შენს თხრობაში უნდა შეიტანო შემოქმედებითი ელემენტებიც. ჩვენ არ ვგულისხმობთ გამოგონილ ისტორიებს, არამედ ვგულისხმობთ ამბავს და წინადადებების სტრუქტურას“.⁷

ტექსტის გარდა, ახალი ამბების გამოშვებებში რეპორტაჟები დღეს უკვე თითქმის წარმოდგენილია დამატებითი ემოციური გამაღვივებლის, მუსიკის გარეშე. სამაუწყებლო მედიის ახალი ამბების გამოშვებებში და, უფრო მეტიც, სპეციალურ ნიუსარხებში, განსაკუთრებული ადგილი დაიმკვიდრა მცირე ზომის ტელედოკუმენტალისტიკამაც (ტელედოკები, ტელელოგები), რადგან ახალი და მნიშვნელოვანი ამბის თხრობის ეს ფორმა სრულად ეფუძნება შემოქმედებით, კრეატიულ პრინციპებს და განსაკუთრებით მიმზიდველი და ადვილად გასაგებია მაყურებლისთვის.

ასე რომ, ახალი ამბების წარმოების თანამედროვე, ინოვაციური მეთოდები, რომლებიც დღეს უკვე

ითხოვს კრეატიული ჟურნალისტიკის ფორმებს, განსაკუთრებით აქტუალურ გამოწვევად იქცა ტრადიციული სამაუწყებლო მედიაკომპანიებისთვის, რადგან მათ სხვადასხვა მულტიმედიურ პლატფორმაზე უწევთ საკუთარი პროდუქციის განთავსება და განსხვავებული თაობის მომხმარებლის მოზიდვა. „ჩვენ ვამტკიცებთ, რომ კრეატიულობა არის მთავარი გასაღები ახალი ამბების მრავალფეროვნების აღიარებისთვის. კრეატიულობის (ციფრული) ჟურნალისტიკის შემადგენელ ელემენტად განხილვა, უხსნის სივრცეს (ჟურნალისტიკის სწავლებისა და განათლების) ჟურნალისტური პრაქტიკის უამრავ საშუალებას“.⁸

ეს პროცესი გრძელდება და ახალი მომხმარებელი, რომელიც უკვე ვირტუალური რეალობის (VR) სამყაროში იწყებს ცხოვრებას, მალე მედიაგამოცემებისგან ახალი ამბების სწორედ VR ფორმატში მოწოდებას მოითხოვს, რაც ნიუსწამოებაში კიდევ უფრო ახალი და განსხვავებული კრეატიული ფორმების შექმნის აუცილებლობის საკითხს წამოჭრის. „პროდიუსერებმა ასევე უნდა განახორციელონ მეტი ინოვაცია ახალი ამბების თხრობისას, გრაფიკული, ინტერაქტიული ხელსაწყოების და ხარისხიანი სურათების დახმარებით... ტექნიკური თვალსაზრისით, საინფორმაციო გამოშვებები აერთიანებს ხელოვნური ინტელექტის (AI), დამატებითი რეალობის (AR), ვირტუალური რეალობის (VR), იმერსიული ჟურნალისტიკის და ვიდეო 360° ელემენტებს, სადაც მაყურებელი პირდაპირ უკავშირდება ახალ ამბებს რეალურ დროში“.⁹

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Fulton J., Print Journalism and the Creative Process: Examining the Interplay
- Between Journalists and the Social Organisation of Journalism, 2011, https://www.researchgate.net/publication/265013576_Print_journalism_and_the_creative_process_examining_the_interplay_between_journalists_and_the_social_organisation_of_journalism 22.07.2024.
- García-Avilés A. J., Reinventing Television News: Innovative Formats in a Social Media Environment, 2020. https://www.researchgate.net/publication/338379504_Reinventing_Television_News_Innovative_Formats_in_a_Social_Media_Environment 22.07.2024.

7 Lucente, Creative, 2020.

8 Witschgea, Deuzeb, Willemsena, Creativity, 2019.

9 García-Avilés, Reinventing, 2020.

- Grey E., Journalistic Creativity: What is It (and how do you achieve it)? 2014, <https://www.journalismfestival.com/news/what-is-journalistic-creativity/> 22.07.2024.
- Lucente N., Creative Writing vs. Journalism, 2020. <https://www.aikenhouse.com/post/creative-writing-vs-journalism> 22.07.2024.
- Manuel V., Feature Writing is Creative Journalism, https://www.academia.edu/40846642/Feature_writing_is_creative_journalism 22.07.2024.
- Tobias B., Forever old? Why TV News is Losing Younger Viewers, and What Can be Done About It, Oxford, 2018. <https://reutersinstitute.politics.ox.ac.uk/sites/default/files/2018-09/Ben%20Tobias%20full%20research%20paper%20FINAL.pdf> 22.07.2024.
- Wagemans A., Witschge T., Examining innovation as process: Action research in journalism studies, Netherlands, 2019. <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/1354856519834880> 22.07.2024.
- Witschge T., Deuze M., Willemsen S., Creativity in (Digital) Journalism Studies: Broadening our Perspective on Journalism Practice, 2019. <https://www.tandfonline.com/doi/epdf/10.1080/21670811.2019.1609373?needAccess=true&role=button> 22.07.2024.

სხვა მასალები:

- Görtz P.D., Metamodern Values Explained, 2018, https://www.ted.com/talks/dr_daniel_p_gortz_metamodern_values_explained 22.07.2024.

CREATIVE JOURNALISM AS AN INNOVATIVE APPROACH TO NEWS PRODUCTION IN NEW MEDIA

George Chartolani

Keywords: *Creative Journalism, News Production, Broadcasting Companies, Media Product, New Media, Media Users, New Generation*

Modern media organizations face unprecedented challenges due to evolving sociocultural, political, and economic factors. These challenges extend beyond news production to encompass distribution and audience engagement and retention. Traditional journalism's primary responsibility of answering the fundamental questions of What? Where? When? is no longer sufficient. Today, the interest of news consumers is equally shaped by the question of how? The value of a news story for the new generation of media consumers lies in its ability to permeate the vast digital landscape, accumulating millions of views. Traditional broadcast media is not exempt from the shift in public attitudes towards news.

In an era characterized by meta-modernism, where existing concepts of creative content are transformed, creativity in news production becomes essential. Innovative news reporting methods must embrace principles of creativity. Media companies now strive to disseminate their products across various multimedia platforms to engage diverse generations of consumers.

Introduction

The essence of news journalism is imparted to students during their first year at university. Textbooks define it as the provision of important, relevant, and informative narratives that capture the interest of the majority of society. This definition is rooted in the principles of addressing three fundamental questions: What? Where? When? Nevertheless, the contemporary landscape, characterized by sociocultural, political, and technological transformations, has introduced new challenges for media organizations in terms of news production, distribution, and audience engagement and retention.

The technological advancements of the 21st century, characterized by rapid and pervasive communication, have facilitated an incessant flow of information. The monopoly on journalistic news production and distribution no longer rests solely with traditional mass media outlets; anyone with a modern mobile device can now partake in the process. "Television is losing its dominant

position as the main news medium. Traditional broadcast news consumption is declining, while online video on YouTube, websites and social media is on the rise... Although many people over 55 consume television regularly, the news is no longer of interest to most of those under 30 who have practically abandoned newscasts... Thus, newscasts are an obsolete format in the current environment of instant, on-demand, and cross-platform information..¹

Studies, rapid change in the technological and social environment, have consistently highlighted the central challenge faced by media outlets, including traditional ones: the need to attract and retain audiences. "Newscasts continue in the 20th century while viewers are in the 21st century, consuming the news through social media in various platforms. News formats keep reproducing a formula that worked for many decades but now, at the confluence between television, internet and social media, is substantially modified. TV news should have more influ-

¹ Jose A. García-Avilés - Reinventing Television News, 2020.

ence on ‘the how’ and ‘the why’ of current events, since it cannot compete with the immediacy of social media”.²

The Evolution of Creative Journalism

In response to these evolving dynamics, news-producing media companies have turned to creative journalism, adopting forms that were once the exclusive domain of fictional storytelling. These forms were previously avoided by fact-based journalism due to concerns about subjectivity, which seemingly contradicts the journalistic principles of objectivity and impartiality. However, according to Dr. Jose A. Garcia Aviles, “In this way, innovation in journalism should not be based exclusively on technology to produce the news, but also in the narratives and storytelling formats. As Miriam Hernanz, head of the RTVE Lab, argues, ‘it is not that journalism is innovative, but that narrative techniques are innovative. Journalism consists in telling stories with sources, facts and data. The way you must adapt your storytelling is what innovation means’”.³

It is for this reason that news media have turned to creative journalism and those forms that were traditionally only used by fiction journalism. Such forms have always been avoided by the journalism of the fact, because it believed that the narration of the event in an artistic form shows the subjective attitude of the narrator, which contradicts the fundamental principles of journalism, objectivity and impartiality. One part of modern media researchers believes that “journalism is simply a creative way of portraying real life, timely events that have occurred”.⁴

The intriguing question arises: to what extent and in what forms do modern news-producing media organizations employ creative journalism, and how effectively do they engage and sustain their audience through these techniques? “The media has an enormous influence on our understanding of the world. Given that journalists are part of the media, that is, part of how we get our messages about the world, the relationship between a journalist’s creativity and the social and cultural forces

is a rationale for investigating creativity in journalism”.⁵

Perhaps we have all observed that our interest in a particular narrative often hinges on how effectively it is presented. Notably, the same story can be recounted differently by different individuals, with special attention being reserved for those who narrate it attractively, dynamically, emotionally, and artistically. This fundamental principle of human communication should not be overlooked by contemporary media technologies of storytelling. The present social environment, brimming with multimedia platforms, demands a distinctive and tailored model of storytelling.

The Digital Generation’s Narrative Preference

The current generation, growing up with gadgets and inundated by the digital realm, has readily embraced the storytelling model offered by these tools. The digital sphere teems with millions of constantly updating news items, presented by various sources in a kaleidoscope of styles, methods, and forms. Today’s generation, growing up with gadgets and inundated by the digital realm, has readily embraced the storytelling model offered by these tools. If news for the 60+ was a fact of universal interest, for the new media consumer, the very concept of news has transformed. The digital sphere teems with millions of constantly updating news items, presented by various sources in a kaleidoscope of styles, methods, and forms. For today’s digital native, anything intriguing that aligns with their interests is deemed news. In contrast to the traditional notion of news as a universally relevant fact, this new media consumer defines a compelling story as one seen on a social network, shared among peers, and subscribed to by many. Their definition of an interesting story hinges on the number of views, likes, and shares it garners. This shift in the public’s attitude towards news naturally extends to traditional broadcast media. News releases must encompass not only local and international news but also the captivating stories that captivate millions on social media platforms. These stories might not appear useful at first glance, but their appeal lies in

2 Jose A. García-Avilés - Reinventing Television News, 2020.

3 Jose A. García-Avilés - Reinventing Television News, 2020.

4 Nicolas Lucente, Creative Writing vs. Journalism, 2020.

5 Janet Fulton, Print journalism, 2011.

their ability to be conveyed in a language that resonates with the new media user generation—concise, dynamic, visually rich, and, in a word, profoundly creative.

The Shifting Notion of Creativity

The concept of creativity itself is perceived differently across generations. According to one prevalent definition, creativity involves the creation of new realities through artistic forms, often bearing the unique imprint of the creator's imaginative faculties. This older understanding of creativity equated it with artistic works produced by specific authors, where the individuality of the creator was unmistakably manifest.

However, the postmodern world has transformed the traditional notions of creative products. The emergence of post-postmodernism and the current meta-modernist era have, in many ways, disrupted these established paradigms. Meta-modernist philosophy, exemplified by the thought of philosophers like Daniel P. Görtz, asserts its presence in an era with the internet and social media truly becoming dominant forces in people's lives, with many of us no longer directly involved in the production and distribution of industrial goods. In the postmodern world, there is a rejection of grand, overarching narratives and skepticism toward metanarratives of progress and enlightenment. Instead, it emphasizes pluralism, relativism, and a celebration of diversity in thought, culture, and expression. This worldview challenges established norms and often blurs the boundaries between high and low culture, embracing ambiguity and deconstruction as key elements of its philosophy. Both modern and post-modern philosophies continue to age, meta-modernist ideas are poised to evolve, gain traction, and proliferate. While talking about values of the modern society, above mention philosopher asks the question: "How do you know if you have the right values? How do you know if they make sense? We believe that we all have the best values. But we can't all be right somehow. The modern society believes in rationality, science, progress and the dignity of humanity. Modern life solved several problems, but produced some itself: Sustainability, Rapid Inequality and Mental Health Issues. So how do our values change so we can solve these problems?"⁶

This shift in values has profoundly influenced the contemporary media consumer, especially the demographic between the ages of 14 and 35. For this group, creativity is synonymous with what is interesting, attractive, attention-grabbing: that is what they post, like or commenting on various social networks. Stopping attention on one specific issue does not work for a long time, because in the internet world, in digital media, we have the opportunity to see so many things at once. Attention spans are fleeting, necessitating a storytelling style that is rapid, concise, rhythmic, simple, and easily comprehensible. It is these miniature and fast-paced narrative forms, often infused with eccentricity, scandal, and sensationalism, that pose a significant challenge for modern news production, as they are the stories that "sell" the most and maintain enduring interest. "When you are writing as a journalist, while you are writing fact, you also need to include creative elements to your story. Now we are not referring to making anything up, but we are referring to story and sentence structure".⁷

The Role of Emotion and Multimedia

In addition to text, contemporary news reports increasingly incorporate emotional elements, such as music. In broadcast media, news releases, and more ever in traditional specialized news channels, the small-format tele-documentary has gained prominence. This storytelling form is grounded in creative principles, making it especially appealing and comprehensible to viewers.

Meeting the Challenge

As a result, modern news production methods, which increasingly demand creative journalism, pose a pressing challenge for traditional broadcast media companies. These organizations must navigate the diverse multimedia landscape, adapting their products to engage an enlightened generation of users. Embracing creativity as a key element of (digital) journalism, these media entities must explore the multitude of ways in which journalism can be practiced, recognizing and acknowledging the inherent diversity in newswork. "We argue that creativity is key to recognising and acknowledging the inherent

⁶ Daniel P. Görtz, *Metamodern Values Explained*

⁷ Nicolas Lucente, *Creative Writing vs. Journalism*, 2020.

diversity in newswork. Considering creativity as a constituent element of (digital) journalism opens the field (of journalism studies and education) up to the myriad of ways in which journalism is practiced”.⁸

This transformation is ongoing, and the emergence of a new generation of users, who are progressively immersed in the world of virtual reality (VR), will soon necessitate news delivered in VR formats. This will, in turn, raise questions about the need to develop even newer and more lucid creative storytelling forms in news delivery. “Producers should also implement more innovation in storytelling and news supported by graphics, interactive tools and quality pictures.

“From the technical perspective, newscasts are incorporating elements of Artificial Intelligence (AI), Aug-

mented Reality (AR), Virtual Reality (VR), Immersive Journalism and 360° video, in which the viewer is directly connected to the news in real time”.⁹

Conclusion

In conclusion, creativity in journalism has transcended its traditional boundaries, encompassing innovative storytelling techniques. As audiences continue to evolve, journalism must adapt to meet the changing preferences of media users, particularly the digitally native generation. The ability to creatively engage and inform audiences through concise, visually rich, and dynamic narratives will determine journalism’s continued relevance in this rapidly evolving media landscape.

REFERENCES:

- Andrea Wagemans, Tamara Witschge, Examining innovation as process: Action research in journalism studies, *The International Journal of Research into New Media Technologies*, 2019, <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/1354856519834880>
- Ben Tobias, Forever old? Why TV news is losing younger viewers, and what can be done about it, Reuters Institute Fellowship Paper University of Oxford, 2018, <https://reutersinstitute.politics.ox.ac.uk/sites/default/files/2018-09/Ben%20Tobias%20full%20research%20paper%20FINAL.pdf>
- Daniel P. Görtz, Metamodern Values Explained, https://www.ted.com/talks/dr_daniel_p_gortz_metamodern_values_explained
- Eva Grey, Journalistic creativity, *Journalistic creativity: what is it (and how do you achieve it)?*, 2014, <https://www.journalismfestival.com/news/what-is-journalistic-creativity/>
- Janet Fulton, *Print Journalism and the Creative Process: Examining the Interplay Between Journalists and the Social Organisation of Journalism*, 2011, https://www.researchgate.net/publication/265013576_Print_journalism_and_the_creative_process_examining_the_interplay_between_journalists_and_the_social_organisation_of_journalism
- Jose A. García-Avilés, *Reinventing Television News: Innovative Formats in a Social Media Environment*, 2020. - https://www.researchgate.net/publication/338379504_Reinventing_Television_News_Innovative_Formats_in_a_Social_Media_Environment
- Nicolas Lucente, *Creative Writing vs. Journalism*, 2020. <https://www.aikenhouse.com/post/creative-writing-vs-journalism>
- Tamara Witschge, Mark Deuze & Sofie Willemsen, *Creativity in (Digital) Journalism Studies: Broadening our Perspective on Journalism Practice*, 2019, <https://www.tandfonline.com/doi/epdf/10.1080/21670811.2019.1609373?needAccess=true&role=button>
- Venus manuel, *Feature writing is creative journalism*, https://www.academia.edu/40846642/Feature_writing_is_creative_journalism

⁸ Tamara Witschgea, Mark Deuzeb and Sofie Willemsena, *Creativity in (Digital) Journalism Studies* 2019.

⁹ Jose A. García-Avilés, *Reinventing Television News*, 2020.

ტილოდან მონიტორინგი

რევაზ ჭიჭინაძე

საკვანძო სიტყვები: ახალი მედია, სოციალური მედიაპლატფორმები, ონლაინ გალერეა, გალერისტები

პუბლიკაცია ფოკუსირებულია ხელოვნებასა და სოციალური მედიის პლატფორმებს შორის ურთიერთობის დინამიკაზე. საუბარია გზებზე, თუ როგორ ავრცელებენ ხელოვნები ნამუშევრებს სოციალურ მედიაპლატფორმებზე. ვეხები იმ პროცესს, თუ რა შესაძლებლობები მისცა სოციალური მედიის აღმასვლამ როგორც მხატვრებს, ისე გალერისტებს. პუბლიკაციაში მიმოხილულია ხელოვნებისა და ახალი ტექნოლოგიების ურთიერთმოქმედების გარკვეული ისტორიული კონტექსტი, წარმოჩენილია ის, თუ როგორ ადაპტირდებიან ხელოვნები ახალ მედიუმებთან.

სოციალურ მედიაპლატფორმებს უნიკალური მახასიათებლები აქვთ, რომლებსაც მხატვრები და გალერისტები იყენებენ აუდიტორიის მოსაზიდად. არტისა და მედიუმების (სოცმედია პლატფორმების) კონვერგენცია შლის ერთგვარ ზღვარს ტრადიციულ, კლასიკურ და ციფრულ ხელოვნებას შორის. გასათვალისწინებელია ისიც, რომ ტილოდან მონიტორინგე გადასვლის გზაზე არის ბევრი გამოწვევა, რასაც ხელოვნები აწყდებიან ციფრულ სივრცეში, მაგრამ აქვე საგულისხმოა ფაქტი, რომ სწორედ სოციალურმა მედიამ მოუტანა კლასიკურ მხატვრობას მზარდი პოპულარობა. მსოფლიო დიგიტალიზაციის ფონზე, მნიშვნელოვანია, თუ როგორ იყენებენ სოციალურ მედიაპლატფორმებს ქართველი ხელოვნები. არის თუ არა ეს მათთვის აუდიტორიასთან დამაკავშირებელი გზა და რომელი მედიაპლატფორმა ყველაზე მიმზიდველი როგორც მხატვრებისთვის, ისე გალერისტებისთვის. მხატვრებისა და გალერისტების პერსპექტივიდან ინფორმაციის მიწოდების მიზნით, ჩაიწერა ჩაღრმავებული ინტერვიუ ონლაინ არტ გალერისტ კრის გესკიერთან; ზოგადი ტენდენციებისა და ხსენებული ინტერვიუს საფუძველზე, შეიძლება დავასკვნათ, რომ თანამედროვე ხელოვნების სამყაროს ტრანსფორმაციის გზაზე ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მოთამაშე სწორედ სოციალური მედიაპლატფორმებია, რაც არტისტებსა და გალერისტებს აძლევს საშუალებას, ნამუშევრები გლობალურ აუდიტორიას დაუბრკოლებლად გააცნონ.

თანამედროვე სამყაროში ხელოვნებასა და სოციალურ მედიას შორის ურთიერთობა დინამიკური და სიმბიოზურია. თითოეული გავლენას ახდენს და აყალიბებს მეორეს. სოციალური მედიის პლატფორმების გამოჩენამ ერთგვარი რევოლუცია მოახდინა ხელოვნების შექმნის, გაზიარებისა და მოხმარების გზაზე ციფრულ ეპოქაში. ამ ურთიერთობის აღსაქმელად, მნიშვნელოვანია, გავითვალისწინოთ ხელოვნების ტექნოლოგიებთან და კომუნიკაციებთან ურთიერთქმედების ისტორია. მხატვრები ყველა ეპოქაში იყენებდნენ ახალ ტექნოლოგიებსა და მედიუმებს, როგორც შემოქმედებითი გამოხატვის საშუალებას. სტამბის გამოგონებიდან (რომელმაც ხელოვნებას ფართო გავრცელების საშუალება მისცა) ფოტოგრაფიის, კინოსა და ტელევიზიის განვითარებამდე, ყველა ტექნოლოგიურმა წინსვლამ, ახალი

შესაძლებლობები და გამოწვევები მოუტანა ხელოვნების სამყაროს. სოციალური მედიის პლატფორმების ზრდა კი წარმოადგენს ამ მიმდინარე ტრენდის უახლეს ეტაპს. სოციალური მედიის ისეთი პლატფორმების გაჩენამ, როგორებიცაა Facebook, Instagram, Twitter და YouTube, შეცვალა ხელოვნების აღმოჩენის, გაზიარების და მისით აღფრთოვანების პროცესი. ამ პლატფორმებმა ასევე მისცეს ყველა ხელოვანს ეგრეთ წოდებული გლობალური სცენა, გალერეა, რათა წარმოაჩინონ თავიანთი ნამუშევრები და, სურვილის შემთხვევაში, ჩაერთონ აუდიტორიასთან დისკუსიაში. მხატვრებს, ახლა აქვთ შესაძლებლობა მოაწყონ საკუთარი ონლაინ გალერეები, გააზიარონ არა მხოლოდ ნამუშევარი, არამედ თავად შემოქმედებითი პროცესი, ასევე პირდაპირ დაუკავშირდნენ პოტენციურ მყიდველებს, კოლექციონერებს, თუ გალერის-

ტებს. სოციალურმა მედიამ გაარღვია ხელოვნების სამყაროს ჩარჩოები, რაც საშუალებას აძლევს მხატვრებს გვერდი აუარონ გალერეის სისტემის შეზღუდვებს და მიაღწიონ უფრო ფართო და მრავალფეროვან აუდიტორიას. გარდა ამისა, სოციალური მედიის პლატფორმებმა ხელი შეუწყო ხელოვანებს შორის კომუნიკაციას. შექმნა ვირტუალური სივრცეები, სადაც მათ მსოფლიოს თითქმის ნებისმიერი წერტილიდან, შეუძლიათ ერთმანეთთან დაკავშირება და თანამშრომლობა. დღევანდელ მხატვრებს, გლობალური ქსელის წყალობით, შეუძლიათ იდეების დისტანციურად გაცვლა, გამომხატურების მიღება და ინსპირაციაც კი. დღეს საუბარია იმის შესახებ, რომ სოციალური მედია გავლენას ახდენს არტისტების შემოქმედებით გამოხატულებაზე, მაგრამ გავლენა არ არის ცალმხრივი. ეს ერთგვარი კოლაბორაციაა. მხატვრები არა მხოლოდ ადაპტირებენ ციფრულ ლანდშაფტთან, არამედ იყენებენ მის უნიკალურ შესაძლებლობებს. მედიაექსპერტების თქმით: „სოციალური მედია იწვევს ხელოვნებას და, ამავე დროს, მხატვრებს მხატვრული გამოხატვის ახალ გზებს აძლევს“.¹ ვიზუალურმა არტისტებმა მიაგნეს ინოვაციურ გზებს, რათა გამოიყენონ სოციალური მედიის პლატფორმების ვიზუალური უპირატესობა აუდიტორიის მოხიბვლის მიზნით. პლატფორმების მოკლე ფორმატმა კი, როგორცაა Instagram, გამოიწვია „მიკრო ხელოვნების“, იმავე „ინსტაგრამის ხელოვნების“ ჩამოყალიბება და შემდგომ პოპულარობა, სადაც მხატვრები ქმნიან მინიატიურულ ნამუშევრებს, რომლებიც სპეციალურად შექმნილია მობილურ ეკრანებზე სანახავად. სოციალური მედია ასევე დაუპირისპირდა ეგრეთ წოდებულ მხატვრული მუდმივობის ცნებას. ისეთი პლატფორმების ალგორითმმა, როგორცაა მაგალითად Snapchat და Instagram Stories, შთააგონა მხატვრები შექმნან დროებითი ან დროზე დაფუძნებული მხატვრული ხელოვნების ფორმები. გარდა ამისა, სოციალურმა მედიამ ხელი შეუწყო და დააჩქარა სახვითი ხელოვნების სხვადასხვა ფორმისა და მედიის დაახლოების პროცესი. მხატვრები ახლა აერთიანებენ ტრადიციულ ტექნიკას ციფრულ ინსტრუმენტებთან. დღეს ხშირად ვხვდებით მულტიმედიურ არტს, სადაც

არტისტის ორიგინალურ ნამუშევარში შერწყმულია ვიდეო, ანიმაცია და ინტერაქტიური ელემენტები. ხელოვნების ფორმების ამ შერწყმამ გამოიწვია ახალი საინტერესო ჟანრებისა და მხატვრული გამოხატვის გზების გაჩენა. შეიძლება ითქვას, რომ ხელოვნებასა და სოციალურ მედიას შორის თანაცხოვრება ურთიერთსარგებელზე დაფუძნებული. მრავალი ცნობილი ხელოვნებათმცოდნე, მაგალითად, როგორცაა ფრანგი მწერალი და თეორეტიკოსი ნიკოლა ბურიო, ცდილობს, ხელოვნებაში გლობალური ქსელის როლი და მნიშვნელობა ახსნას, გააანალიზოს და ტერმინოლოგია განსაზღვროს. სწორედ მან გამოიყენა დღეს განხილვის ერთგვარ ობიექტად ქცეული ტერმინი - ალტერმოდერნიზმი. ის ერთ-ერთ ინტერვიუში ალტერმოდერნიზმს ასე განმარტავს: „ამ ახალი თანამედროვეობის (ალტერმოდერნიზმის) ბირთვი, ჩემი აზრით, არის დროში, სივრცესა და მედიუმებში ხეტიალით მიღებული გამოცდილება“.² მკვლევრები ბელო ბენიშაუერი და ელისაბეტ ეიტელბერგერი კი ჩაუღრმავდნენ მეცნიერის მოსაზრებას და განავრცეს. „ალტერმოდერნიზმი მოიცავს მთელი მსოფლიო ხელოვნების ნაკადებს (აფრიკული, სამხრეთამერიკული, აზიური ხელოვნების და სხვათა ჩათვლით). ბურიო ამ გლობალურ კულტურას მოიხსენიებს, როგორც სათამაშო მოედანს მხატვრებისთვის, მათი ექსპერიმენტებისთვის და ახალი გამოხატვის ფორმების ასაგებად - რაც განაპირობა მსოფლიო ქსელის გავლენამ. ის მიიჩნევს, რომ თანამედროვე ადამიანის გონებას, რაც გლობალურ კულტურას აერთიანებს, დღეს ახასიათებს გაზიარება. თანამედროვე მხატვრებიც სწორედ ამ გაზიარებულ ნაკადს იყენებენ და ქმნიან საკუთარს ამ გლობალურ კულტურაზე დაყრდნობით“.³ შესაბამისად, შეიძლება ითქვას, რომ თანამედროვე მხატვრები ადაპტირდებიან ციფრულ სივრცესთან და იყენებენ სოციალური მედიის უნიკალურ მახასიათებლებს მხატვრული გამოხატვის ახალი ფორმების შესასწავლად. სოციალური მედია განავრცობს განვითარებას და ის უდავოდ გახდება სახვითი ხელოვნების (და არა მხოლოდ) ახალი მიმართულებების განმსაზღვრელი. ამავდროულად, ის კიდევ მეტად გააფართოებს ხელოვნებასთან

1 Hilton, Hjorth, Understanding, 2013, p. 77.

2 Ryan, Altermodern, 2009.

3 Benischauer, Eitelberger, New, 2010, p. 117.

წვდომის შესაძლებლობას და გარდაქმნის ადამიანთა შემოქმედებითობის აღქმას. სოციალური მედია შეიძლება განიხილებოდეს, როგორც ახალი შესაძლებლობა ხელოვნებისთვის, რადგან ხელოვნების ტრადიციულ სამყაროში, მხატვრები ხშირად ეყრდნობიან გალერეებს, გამოფენებს და სხვა ფიზიკურ სივრცეებს თავიანთი ნამუშევრების საჩვენებლად. თუმცა, სოციალური მედიის პლატფორმები უზრუნველყოფს გლობალურ სივრცეს, სადაც მხატვრებს შეუძლიათ თავიანთი შემოქმედების დემონსტრირება. აქედან გამომდინარე, ერთი მხრივ, სოციალურმა მედიამ ხელი შეუწყო ხელოვნების სამყაროს დემოკრატიზაციას, გაარღვია ბარიერები და ხმა მისცა ხელოვნებს, რომლებიც შესაძლოა ნაკლებად იყვნენ წარმოდგენილნი ეგრეთ წოდებული ტრადიციული ხელოვნების წრეებში; მაგრამ მეორე მხრივ, ამ სივრცეში არის სხვადასხვა გამოწვევა. შეიძლება გამოიკვეთოს რამდენიმე მათგანი: ავთენტიკურობის შენარჩუნება; საავტორო და ინტელექტუალური საკუთრება; პირადი და პროფესიული საზღვრების დაბალანსება; მხატვრული ღირებულების ცნებების შეცვლა; ყალბი ხელოვნების არსებობა სოციალური მედიის პლატფორმებზე; ალგორითმული გამოწვევების ნავიგაცია და სხვა.

ეს პუბლიკაცია არ განიხილავს კონკრეტულ გამოწვევებს, რაც მრავლადაა. ჩვენ ვცდილობთ ავხსნათ, არის თუ არა სოციალური მედია ხელოვნების ახალი ადგილი, ახალი სივრცე და პასუხი არის „დიახ“. კლასიკური ხელოვნების მზარდი პოპულარობა სოციალური მედიის პლატფორმების საშუალებით ბოლო წლებში შესამჩნევი მოვლენაა. მიუხედავად იმისა, რომ კლასიკურ ხელოვნების ფორმებს აქვს მდიდარი ისტორია და ტრადიციულად ასოცირდება მუზეუმებთან და გალერეებთან, სოციალურმა მედიამ მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა ეგრეთ წოდებული კლასიკური ესთეტიკის პოპულარიზაციაში. სოციალური მედიის პლატფორმები უზრუნველყოფს დემოკრატიულ სივრცეს, სადაც კლასიკურ ხელოვნებას შეუძლია გასცდეს ტრადიციული ინსტიტუტების საზღვრებს. მომხმარებლებს შეუძლიათ, ადვილად მისწვდნენ კლასიკურ ნამუშევრებს სურათების, ვიდეოების და სხვა ციფრული მედიის ფორმატების საშუალებით, რომლებიც გაზიარებულია მუზეუმების, გალერეების, ცალკეული მხატვრების თუ უბრალოდ

ხელოვნების მოყვარული მოქალაქეების მიერ. ამ ხელმისაწვდომობამ საშუალება მისცა კლასიკურ ხელოვნებას, გადალახოს გეოგრაფიული საზღვრები და კულტურული ბარიერები, მიაღწიოს გლობალურ აუდიტორიას, რომელსაც შესაძლოა ადრე არ ჰქონოდა მსგავსი ნამუშევრებთან შეხება.

სოციალურ მედიაში კლასიკური ხელოვნების მზარდი პოპულარობის ერთ-ერთი მთავარი ფაქტორი ვიზუალურად მიმზიდველი და, რაც ამ ველზე მნიშვნელოვანია, გასაზიარებელი შინაარსის შექმნის შესაძლებლობაა. ისეთი პლატფორმები, როგორცაა Instagram და Pinterest, იქცა ვირტუალურ გალერეებად, სადაც მომხმარებლებს შეუძლიათ თავიანთი არხების კურირება, პერსონალური ვირტუალური მუზეუმების შექმნა კლასიკური ნამუშევრებით. აქ შესაძლებელია ეს ციფრული პერსონალიზებული კოლექციები გაუზიარონ თავიანთ მიმდევრებს. სოციალური მედიის პლატფორმებმა ასევე ხელი შეუწყო თანამშრომლობას მუზეუმებს, გალერეებსა და მხატვრებს შორის, რამაც გამოიწვია ინოვაციური ციფრული გამოფენებისა და ვირტუალური ტურების შექმნა. ეს ინიციატივები უზრუნველყოფს იმერსიულ გამოცდილებას, სადაც მომხმარებელს შეუძლია შეისწავლოს კლასიკური ხელოვნების კოლექციები საკუთარი სახლიდან გაუსვლელად, რაც ხელოვნებას უფრო ხელმისაწვდომს ხდის ფართო აუდიტორიისთვის. მეტიც, სოციალურმა მედიამ ხელი შეუწყო კლასიკურ ხელოვნებაზე ორიენტირებული ჯგუფების გაერთიანებასა და გაძლიერებას. კლასიკური ესთეტიკით გატაცებულ მომხმარებლებს შეუძლიათ დაუკავშირდნენ თანამოაზრეებს, გაცვალონ ინფორმაცია და განიხილონ კლასიკური ხელოვნების ნიმუშები. სოციალური მედიის მიერ შექმნილი ეს ტალღა კი, ხელს უწყობს კლასიკური ხელოვნებით საზოგადოების უფრო ფართო აუდიტორიის დაინტერესებას. გარდა ამისა, სოციალურმა მედიამ წაახალისა დიალოგები კლასიკური ხელოვნების შესახებ (როგორც პროფესიულ, ისე სამოყვარულო დონეზე) და შედეგად ვაკვირდებით ამა თუ იმ ხელოვნების ნიმუშის ხელახალი გააზრების პროცესს. თანამედროვე შემოქმედებებიც, რომლებიც შთაგონებულნი არიან კლასიკური შედეგებით, მათ ახლებურ ციფრულ ინტერპრეტაციებს გვთავაზობენ. კლასიკური და თანამედროვე მხატვრული ელემენტების ეს შერწყმა კი ქმნის ახალ პერსპექტივებს და

აგებს ერთგვარ ხიდს ტრადიციული და თანამედროვე ხელოვნების ფორმებს შორის. ზოგიერთ თეორეტიკოსს არ მოსწონს, რომ ყველაფერი, კლასიკური ხელოვნების ჩათვლით, მიდის ახალ მედიაში, მაგრამ ეს შეუქცევადი პროცესია. „ფაქტია, რომ ახალი მედია სწრაფი და ყოვლისმომცველია, ის მყისიერად ვრცელდება და აღწევს ყველგან, მათ შორის აკადემიის ყველაზე კონსერვატორულ და დახურულ სივრცეშიც. ამავდროულად, გასათვალისწინებელია, რომ მიგრაციის მსგავსად, ხელოვნებაც ისეთივე ძველია, როგორც ცივილიზაციის ისტორია“.⁴ შესაბამისად, მიგრირების პროცესი ტილოდან მონიტორზე შეუქცევადია.

სოციალური მედია თითქმის მთელ მსოფლიოში ანგრევს საზღვრებს და საქართველო ამ კუთხით არ არის გამონაკლისი. საქართველოში ეგრეთ წოდებული კიბერ გარღვევას წინ უსწრებდა საბჭოთა პერიოდი, ქვეყანა იზოლირებული იყო ეგრეთ წოდებული რკინის ფარდით, შესაბამისად, ქვეყნის კულტურისთვის ორმაგი ბარიერი დაიშალა. საქართველოს, თავისი მდიდარი მხატვრული მემკვიდრეობით, აქვს კლასიკური ხელოვნების მრავალწლიანი ტრადიცია, რომელიც გავლენას ახდენს სხვადასხვა მიმდინარეობაზე. თუმცა, პოსტსაბჭოთა ეპოქამ, რომელიც დაიწყო 1990-იანი წლების დასაწყისში, საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდეგ, მნიშვნელოვანი გამოწვევები მოუტანა ქვეყანაში კლასიკურ ხელოვნებას. საბჭოთა პერიოდში (1922-1991) საქართველოში ხელოვნება, მათ შორის კლასიკური ხელოვნების ფორმები, ექვემდებარებოდა მკაცრ იდეოლოგიურ კონტროლს და ცენზურას. საბჭოთა რეჟიმი მხარს უჭერდა სოციალისტურ რეალიზმს, სტილს, რომელიც ემთხვეოდა იმდროინდელ პოლიტიკურ დღის წესრიგს. მხატვრები, რომლებმაც გადაუხვიეს ამ დადგენილ სტილს, ხშირად დგებოდნენ რეპრესიებისა და მარგინალიზების წინაშე. იყო მცდელობა (ზოგჯერ წარმატებული, ზოგ შემთხვევაში კი, უშედეგო), რომ კლასიკური ხელოვნების ფორმები და ტრადიციული მხატვრული პრაქტიკა მმართველ პარტიას დაეხრებოდა დომინანტური სოციალისტური რეალიზმის ესთეტიკით. საბჭოთა კავშირის დაშლა და შემდგომში გადასვლა საბაზრო ეკონომიკაზე წარმოადგენდა როგორც

შესაძლებლობებს, ასევე გამოწვევებს კლასიკური ხელოვნებისთვის საქართველოში. ერთი მხრივ, ახლად აღქმულმა თავისუფლებამ მხატვრებს საშუალება მისცა შეესწავლათ მხატვრული სტილისა და გამოხატვის უფრო ფართო სპექტრი. მხატვრები ცდილობდნენ ხელახლა დაჰკავშირებოდნენ თავიანთ კულტურულ მემკვიდრეობას და, ამავდროულად, ნამუშევრებში მაქსიმალურად გამოეხატათ ინდივიდუალიზმი. თუმცა, გარდამავალმა პერიოდმა ქვეყანაში, თავისუფლების განცდის გარდა, მოიტანა ეკონომიკური პრობლემები, შეზღუდული რესურსები, რამაც გავლენა მოახდინა მთლიანად ხელოვნების სექტორზე. ახალი მხატვრული ექსპერიმენტების დაფინანსება, ასევე კლასიკური ხელოვნების შენარჩუნებისა და პოპულარიზაციისთვის საჭირო თანხა, მინიმალური გახდა. ფინანსური მხარდაჭერის ეს ნაკლებობა, ბუნებრივია, პრობლემებს უქმნიდა ხელოვნებას, ინსტიტუციებს და ხელოვნების ფართო საზოგადოებას, რაც აფერხებდა როგორც კლასიკური, ისე თანამედროვე ხელოვნების ზრდას და პოპულარიზაციას.

XXI საუკუნეში, სოციალური მედიის ზრდამ, შექმნა ტრანსფორმაციული პლატფორმა ხელოვნებისთვის საქართველოში. ახლა მათ აქვთ შესაძლებლობა წარმოადგინონ თავიანთი ნამუშევრები გლობალური აუდიტორიისთვის, გააღწიონ ადგილობრივ სივრცეს. სოციალური მედიის დახმარებით, საქართველოშიც ამოქმედდა პროცესი, როდესაც მხატვრები ონლაინ უკავშირდებიან და თანამშრომლობენ, როგორც კოლეგებთან ერთობლივი პროექტებით, ისე მყიდველებთან, გლობალური მასშტაბით. საქართველოში მხატვრებს, რომლებიც შესაძლოა წარსულში იბრძოდნენ აღიარებისთვის ან ოცნებობდნენ თავიანთი ნამუშევრების ჩვენებაზე საზღვარგარეთ, ახლა აქვთ საშუალება შექმნან საკუთარი ონლაინ პლატფორმა და უშუალოდ დაუკავშირდნენ აუდიტორიას, რომელიც დაინტერესებულია მათი ნამუშევრებით. აქვე აღსანიშნავია, რომ ბოლო წლებში საქართველოში ხელოვნების მიმართ მზარდი ინტერესი შეინიშნება, როგორც ქვეყნის შიგნით, ისე საერთაშორისო დონეზე. ამ აღორძინებაში გადამწყვეტი როლი ითამაშა მუზეუმების, გალერეებისა და კულტურული ორგანიზაციების ძალისხმევამ, როგორც კლასიკურ

4 González, Mahmuto, Media, 2020, p. 16.

რი ხელოვნების შესანარჩუნებლად, ისე მისი პოპულარიზაციისთვის. გამოფენებმა, საგანმანათლებლო პროგრამებმა და ერთობლივმა ინიციატივებმა ხელი შეუწყო მხატვრული მემკვიდრეობისა და კლასიკური ხელოვნების მნიშვნელობის შესახებ ცნობიერების ამაღლებას საქართველოს კულტურულ იდენტობაში. ამ გზაზე კი თანამედროვე მედია პლატფორმები ხელოვნებისთვის ფასდაუდებელ ინსტრუმენტებად იქცა, რათა დაუკავშირდნენ აუდიტორიას, წარმოაჩინონ, გაავრცელონ, ან გაყიდონ საკუთარი ნამუშევრები და, ამავდროულად, ჩართონ საზოგადოება შემოქმედებით დიალოგში. დღევანდელ ციფრულ ეპოქაში ხელოვნებს აქვთ უამრავი პლატფორმა საკუთარი ნამუშევრების პოპულარიზაციისთვის აუდიტორიასთან დასაკავშირებლად და თავიანთი საკუთარი მხატვრული ბრენდის შესაქმნელად. საქართველოში ისე, როგორც მსოფლიოს სხვა ქვეყნებში, მხატვრებისთვის ყველაზე პოპულარულ ციფრულ მედიაპლატფორმებს შორის არის Instagram, Facebook, Pinterest, YouTube და სხვა სოციალური მედიის არხები. ყველა ეს არხი საშუალებას აძლევს არტისტებს, რომ ეფექტურად წარმოაჩინონ საკუთარი ნამუშევრები ამ პლატფორმებზე და მაქსიმალურად გაზარდონ მათი პოპულარობა. როგორ მუშაობს ეს პლატფორმები ხელოვნათათვის?

ინსტაგრამი (Instagram) გახდა ვიზუალური არტისტების გამოსაყენებელი პლატფორმა იმის გამო, რომ აქცენტი კეთდება გამოსახულებაზე და ვიზუალურ სიუჟეტებზე. ინსტაგრამზე საკუთარი ნამუშევრების ეფექტური პოპულარიზაციისთვის, მხატვრებს შეუძლიათ დაგეგმონ შემდეგი სტრატეგია: მაღალი ხარისხის ვიზუალი (მათი ნამუშევრის მაღალი გარჩევადობის სურათების გამოქვეყნება. მაღალი ხარისხის ფოტომასალა ან ციფრული რეპროდუქცია, რაც დაეხმარებათ აჩვენოს ნამუშევრის დეტალები და ნიუანსები); თანმიმდევრული ბრენდინგი (შეკრული ვიზუალური ესთეტიკის, სტილის ან თემის შემუშავება მათ Instagram-ის „ფეისში“ ხელს უწყობს ბრენდის ცნობადობის ჩამოყალიბებას. ფერის სქემების, ფილტრების ან ვიზუალური ელემენტების თანმიმდევრულობა); საინტერესო წარწერები; „შეშთავის“ ეფექტური გამოყენება; საზოგადოებასთან ინტერაქცია.

ფეისბუქი (Facebook) - ფართო წვდომა და საზოგადოების შექმნა. Facebook სთავაზობს ხელოვნებს

მრავალფეროვან აუდიტორიასთან დაკავშირების შესაძლებლობას, ასევე სივრცეს ხელოვნების გვერდების ან ჯგუფებისთვის; Facebook Live ვირტუალური ხელოვნების დემონსტრირებისთვის რეალურ დროში; სტუდიური ტურების ან კითხვა-პასუხის სესიების მასპინძლობას (ასევე რეალურ დროში) და სხვა.

იუტუბი (YouTube) - ამ პლატფორმაზე არტისტებს შეუძლიათ შექმნან და განათავსონ ვიდეოკონტენტი. თუნდაც, მაგალითისთვის, ვიდეო გაკვეთილები, გარკვეული დროის განმავლობაში (Time-lapse) მოახდინონ ნამუშევრების დემონსტრირება, შექმნან ვლოგები და აჩვენონ სახელოსნოში მიმდინარე პროცესი და სხვ.

პინტერესტი (Pinterest) - ეს პლატფორმა განსაკუთრებით სასარგებლოა ვიზუალურად ორიენტირებული არტისტებისთვის და შეუძლია დაინტერესებული ონლაინ მნახველის გაყვანა მათ ვებსაიტებზე ან ონლაინ პორტფოლიოებზე.

სწორედ ამ მედიაპლატფორმების საშუალებით მხატვრებს, მთელ მსოფლიოში, შესაძლებლობა აქვთ მიაღწიონ გლობალურ აუდიტორიას, გააზიარონ საკუთარი ნამუშევრები და საკუთარი ინტერესის გარდა, ასევე წვლილი შეიტანონ თავიანთი ქვეყნის კულტურულ ცხოვრებაში. ასეა ქართველი არტისტების უმრავლესობაც, რომლებსაც ასევე აქვთ ანგარიშები თითქმის ყველა მედიაპლატფორმაზე, მაგრამ ლიდერობს ინსტაგრამი და ფეისბუქი.

რეალურად როგორ იყენებენ და როგორ მუშაობს სოციალური მედია მხატვრებისა და გალერისტებისათვის, ამ საკითხის გასარკვევად, პუბლიკაციის ფარგლებში ჩავწერეთ ჩაღრმავებული ინტერვიუ ბელგიელ ონლაინ არტ გალერისტთან - კრის გესკიერთან (Kris Ghesequière), რომელმაც შექმნა ევროპაში ერთ-ერთი პირველი ონლაინ გალერეა - „ევროპის კომპოზიციური გალერეა“. ინტერვიუს შედეგად გამოიკვეთა ონლაინ გალერეების რამდენიმე მნიშვნელოვანი უპირატესობა, კერძოდ:

- წვდომა - ჩვენი ონლაინ გალერეა ყოველდღიურად იზიდავს დაახლოებით 3000-დან 5000-მდე ვიზიტორს მთელ მსოფლიოში. ხელმისაწვდომობის ეს დონე წარმოუდგენელია ევროპაში არსებული ტრადიციული გალერეებისთვის.
- გაყიდვის მოდელი - ჩვენი ბიზნესი ძირითადად მუშაობს კონსიგნაციაზე, ყიდის ნამუშევრებს და

ვიღებთ გაყიდვებზე საკომისიოს. ეს მიდგომა გამოორიხება ინვენტარის საჭიროებას და ამცირებს როგორც რისკებს.

- ინვესტიციები არ არის საჭირო - ინვენტარის საჭიროების არარსებობა ნიშნავს, რომ არ არის საჭირო ინვესტიცია ნამუშევრების შესანახად ან დასაბლავად, რაც იწვევს ხარჯების მნიშვნელოვან დაზოგვას და ფინანსურ ეფექტურობას.
- მოქნილი პერსონალი - ონლაინ ოპერირება იძლევა პერსონალის მინიმიზაციის საშუალებას, მოქნილი სამუშაო საათები კი დამატებით სარგებელს, რადგან ფიზიკური გალერეები საჭიროებენ პერსონალის მუდმივ ყოფნას ადგილზე, სამუშაო საათებში.
- 24/7 ხელმისაწვდომობა - კლიენტებს შეუძლიათ ნახონ ჩვენი გალერეა და ნამუშევრები დღის ან ღამის ნებისმიერ დროს, ნებისმიერი ადგილიდან.
- ნამუშევრების ფართო არჩევანი - 4000-ზე მეტი ნამუშევრის საშუალებით, რომელიც ხელმისაწვდომია ინტერნეტში, ჩვენი გალერეა გთავაზობთ შეუდარებელ არჩევანს, რომლის ჩვენებაც ფიზიკურ გალერეას არ შეუძლია. ეს უზარმაზარი კოლექცია ითვალისწინებს მრავალფეროვან გემოვნებასა და პრეფერენციებს.
- ანალიტიკა და მონაცემთა შეგროვება - ჩვენი ონლაინ პლატფორმა საშუალებას გვაძლევს შევკრიბოთ ღირებული ინფორმაცია ვიზიტორთა ქცევის, პრეფერენციებისა და ურთიერთქმედებების შესახებ. ეს ინფორმაცია ხელს უწყობს მომავალი

ონლაინ გამოფენების დაგეგმვას და მიზნობრივი მარკეტინგული სტრატეგიების შემუშავებას.

- საგადასახადო ეფექტური მდებარეობა - ჩვენი ონლაინ გალერეის ვირტუალური ბუნება საშუალებას გვაძლევს დავაფუძნოთ კომპანია ხელსაყრელი საგადასახადო რეჟიმის მქონე იურისდიქციაში. მაგალითად, მაშინ, როცა ბელგიამ შესაძლოა მოგებაზე თითქმის 50%-იანი გადასახადი დააწესოს, საქართველოს მხოლოდ 20% სჭირდება. ეს არამარტო მომგებიანია მფლობელისთვის, არამედ იმავდროულად მხარს უჭერს საქართველოს ეკონომიკურ განვითარებას, ქვეყანას, რომელსაც შეიძლება ჰქონდეს საგადასახადო შემოსავლების მეტი საჭიროება, ვიდრე უფრო მდიდარ ქვეყნებს, როგორცაა ბელგია.

ჩვენ მიერ ჩაწერილი ჩალრმავებული ინტერვიუს ამონარიდებითა თუ ზემოთ მოყვანილი სხვადასხვა მოსაზრებისა თუ ინფორმაციის გაანალიზებით ლოგიკურად მივდივართ დასკვნამდე, რომ ფიზიკური გალერეები, ისევე როგორც კონკრეტული არტისტები, რომლებიც ორიენტირებულნი არიან საკუთარი ნამუშევრები გაყიდონ, ფიზიკურიდან ვირტუალურ სივრცეში - ტილოდან მონიტორზე ინაცვლებენ, სადაც მათ ფართო და მრავალი გემოვნების მქონე მაყურებელი ელოდება. მეორე მხრივ, დღევანდელი მომხმარებელიც ნამუშევარს სწორედ მონიტორზე ეძებს, ტილო კი სამუშეუმო ექსპონატად აღიქმება. ასეა საქართველოშიც, ამის დასტური მრავალი ონლაინ გალერეის მომრავლებაა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Benischauer B., Eitelberger E.M., *New Media and the Politics of Online Communities* Edited by Mousoutzanis Aris, Riha Daniel, Oxford, 2010.
- González J. M., Mahmuto V., *Communication of Migration in Media and Arts*, London, 2020.
- Hinton S., Hjorth L., *Understanding Social Media*, Washington DC, 2013.
- Morales L. G., *New Media Art Conservation (Evolutive Conservation Theory)*, eBook, 2022.
- Ryan B., *Altermodern: A Conversation with Nicolas Bourriaud*, in *Art in America*, 2009.

FROM CANVAS TO SCREEN

Revaz Tchitchinadze

Keywords: *New media, social media platforms, online gallery, gallerists*

This article explores the dynamic relationship between art and social media platforms, focusing on the ways artists promote their works on social media platforms. It highlights how social media has revolutionized the art world, providing artists with unprecedented opportunities for exposure, engagement, and collaboration. The article examines the historical context of art's interaction with technology and communication, showcasing how artists have adapted to new mediums.

The article discusses the unique features of social media platforms that artists leverage to captivate audiences, such as the visual nature of Instagram and the ability to create shareable content. It explores the convergence of different art forms and mediums enabled by social media, blurring the line between traditional and digital art. Furthermore, we try to explore the challenges artists face in the digital landscape. The article emphasizes the increasing popularity of classical art on social media, including its revitalization in Georgia after the post-Soviet era. It discusses how social media platforms have provided a global stage for Georgian artists to share their works, connect with audiences, and participate in collaborative initiatives. Moreover, the article explores how artists effectively promote their works on various social media platforms. To provide insights from the perspective of gallerists, the article includes conclusions of the interview with online art gallerist Kris Ghesquière, who shed light on their experiences operating in the social media network and online art gallery landscape, respectively. Overall, *From Canvas to Screen* highlights the transformative power of social media platforms in reshaping the art world and empowering artists to promote their works to a global audience.

The relationship between art and social media is a dynamic and symbiotic one, with each influencing and shaping the other. The advent of social media platforms has revolutionized the way art is created, shared, and consumed in the digital age. To understand this relationship, it is crucial to examine the historical perspective of art's interaction with technology and communication. Throughout history, artists have embraced new technologies and mediums as a means of creative expression. From the invention of the printing press, which enabled the widespread dissemination of art, to the development of photography, film, and television, each technological advancement has brought new possibilities and challenges to the art world. The rise of social media platforms represents the latest chapter in this ongoing narrative.

The emergence of such social media platforms as Facebook, Instagram, Twitter, and YouTube has transformed the way art is shared, discovered, and experienced. These platforms have democratized the art world, providing artists with a global stage to showcase their

work and engage with audiences in unprecedented ways. Artists now have the ability to curate their own online galleries, share their creative processes, and connect directly with art enthusiasts and collectors. Social media has dissolved the traditional gatekeepers of the art world, allowing artists to bypass the constraints of the gallery system and reach a broader and more diverse audience. Moreover, social media platforms have fostered a sense of community among artists, creating virtual spaces where they can connect, collaborate, and support one another. Artists can exchange ideas, receive feedback, and find inspiration from a global network of creative individuals.

There are many talks about the influence of social media on artistic expression, but it cannot be overstated. Artists are not only adapting to the digital landscape but also harnessing its unique features and characteristics to push the boundaries of their work. Media experts prove, that: "Social media is both challenging the arts while, at the same time, providing artists with new avenues for ar-

tistic expression”.¹ Visual artists, for instance, have found innovative ways to leverage the visual nature of social media platforms to captivate audiences. The concise format of platforms like Instagram has led to the rise of micro art or Instagram art, where artists create miniature, intricate artworks specifically designed to be viewed on mobile screens. Social media has also challenged the notion of artistic permanence. The ephemeral nature of platforms like Snapchat and Instagram Stories has inspired artists to explore temporary or time-based art forms, blurring the line between traditional art and performance art. Furthermore, social media has facilitated the convergence of different art forms and mediums. Artists are now blending traditional techniques with digital tools, incorporating video, animation, and interactive elements into their work. This fusion of art forms has led to the emergence of exciting new genres and modes of artistic expression. We can say, that the relationship between art and social media is symbiotic, with social media platforms providing artists with unprecedented opportunities for exposure, engagement, and collaboration. Some of well-known art critics like French writer and theorist Nicolas Bourriaud describing how use over meaning in Art has developed in recent years and how the Internet leads into a new direction of artistic expression. He even used terms that have become the subject of separate analysis and discussion, such as for example Altermodernism (after Postmodernism); which in one of the interviews, he himself explain it is: “The core of this new modernity is, according to me, the experience of wandering—in time, space and mediums”.² Researchers B. Benischauer and E.M. Eitelberger go deep into the question and said, that: “Altermodernism involves now streams around the globe (including African, South American, Asian Art and more). Bourriaud refers to this global culture as the playground for artists to experiment and to start building new forms of expression - influenced by and associated with the World Wide Web. He sees the human frame of mind, characterised by a global culture, today dominated by exchange. Artists use and create out of different streams of knowledge that are presented within this global culture”.³ So, we can say that artists are adapting to the digital landscape, leveraging social media’s unique features to explore new forms of

artistic expression. As social media continues to evolve, it will undoubtedly shape the future of art, expanding its reach and transforming the way we experience and interact with creativity.

In the traditional art world, artists often rely on galleries, exhibitions, and other physical spaces to showcase their work. However, social media platforms provide a global stage where artists can display their creations to a vast and diverse audience. So, it became an opportunity for artists. On one hand social media has contributed to the democratization of the art world, breaking down barriers and giving voice to artists who may have been marginalized or underrepresented in traditional art circles; but on other there are various challenges as well. We can mark some of them: Maintaining authenticity; Copyright and intellectual property; Balancing personal and professional boundaries; Oversaturation; Shifting notions of artistic value; Presence of fake art on social media platforms; Navigating algorithmic challenges and much more we can consider.

Instead of discussing individual challenges, which are many, this article seeks to explain if social media is a new place of art; and the answer is yes. The increasing popularity of classical art through social media platforms has been a notable phenomenon in recent years. While classical art forms have a rich history and have traditionally been associated with museums and galleries, social media has played a significant role in bringing these artworks to a wider audience and revitalizing interest in classical aesthetics. Social media platforms provide a democratic space where classical art can thrive and reach beyond the confines of traditional institutions. Users can easily access and engage with classical artworks through images, videos, and educational content shared by museums, art enthusiasts, and even individual artists. This accessibility has allowed classical art to transcend geographical boundaries and cultural barriers, reaching a global audience that may not have had previous exposure to such works. One of the key drivers of the increasing popularity of classical art on social media is the ability to create visually appealing and shareable content. Platforms like Instagram and Pinterest have become virtual galleries where users can curate their feeds

1 Hilton, Hjorth, *Understanding Social Media*, 2013, p. 77.

2 Ryan, B, *Altermodern: A Conversation with Nicolas Bourriaud*, in *Art in America*, 17/03/2009.

3 Benischauer B, Eitelberger E.M. *New Media*, Oxford, 2010, p. 117.

with classical artworks, creating personalized collections and sharing them with their followers. The visual nature of social media lends itself well to the captivating beauty and timeless quality of classical art, making it highly shareable and engaging for users. Social media platforms have also facilitated the collaboration between museums, galleries, and artists, leading to the creation of innovative digital exhibitions and virtual tours. These initiatives provide immersive experiences where users can explore classical art collections from the comfort of their own homes, breaking down barriers of physical distance and making art more accessible to a wider audience. Moreover, social media has enabled the rise of niche communities and interest groups centered around classical art. Users with a passion for classical aesthetics can connect with like-minded individuals, exchange knowledge and insights, and collectively appreciate and promote classical artworks. This sense of community fosters a deeper engagement with classical art and encourages further exploration and discovery. Additionally, social media has encouraged dialogue and reinterpretation of classical art. Artists and creative individuals are inspired by classical masterpieces and reinterpret them through their own contemporary lens. This fusion of classical and modern artistic elements generates fresh perspectives and helps bridge the gap between traditional and contemporary art forms. Some of the theorists are not happy that everything, included classic art, goes to new media, but it is non stopping process. "The fact that the new media is fast, communicating events immediately, presenting them to the world beyond, even unto the groves of academia. Like migration, art is as old as the history of civilization"⁴.

Social media destroys borders almost all over the world and the republic of Georgia (post-Soviet country) is not an exemption. But, before worldwide network appeared, country was isolated by so called iron curtain. Georgia, with its rich artistic heritage, has a long-standing tradition of classical art influenced by various movements throughout its history. However, the post-Soviet era, which began in the early 1990s after the dissolution of the Soviet Union, brought significant challenges for classical art in the country. During the Soviet period (1922-1991), the arts in Georgia, including classical art forms, were subject to strict ideological control and censorship. The Soviet regime favored socialist realism, a style that

aligned with the political agenda of the time. Artists who deviated from this prescribed style often faced repression and marginalization. As a result, classical art forms and traditional artistic practices were overshadowed by the dominant socialist realist aesthetic. The collapse of the Soviet Union and the subsequent transition to a market economy presented both opportunities and challenges for classical art in Georgia. On one hand, the newfound freedom allowed artists to explore a wider range of artistic styles and expressions. Classical art, with its emphasis on technical skill, beauty, and the exploration of timeless themes, began to regain its significance as artists sought to reconnect with their cultural heritage and express their individual voices. However, the transition period also brought economic hardships and limited resources, which impacted the art sector as a whole. Funding for artistic endeavors, including the preservation and promotion of classical art, became scarce. This lack of financial support posed challenges for artists, institutions, and the wider art community, hindering the growth and visibility of classical art.

The rise of social media in the 21st century has provided a transformative platform for artists in Georgia. They now have the ability to present their work to a global audience, reaching art enthusiasts and collectors even beyond the confines of the local art scene. Social media has acted as a catalyst for the resurgence of classical and contemporary art by allowing artists to share their creations, engage with viewers, and collaborate with fellow artists on a global scale. Artists in Georgia, who may have struggled for recognition in the past, or who were dreaming to show their works abroad, now have the means to build their own online presence and connect directly with audiences interested in their artistic heritage and cultural traditions. In recent years, there has been a growing appreciation and recognition of classical art in Georgia, both within the country and internationally. Efforts by museums, galleries, and cultural organizations to preserve and promote classical art have played a crucial role in this resurgence. Exhibitions, educational programs, and collaborative initiatives have helped raise awareness of the artistic heritage and the importance of classical art in Georgia's cultural identity. Modern media platforms have become invaluable tools for artists to connect with their audience, showcase, promote or sell

4 González J.M, Mahmuto V, Media and Arts, Transnational Press London, 2020, p. 16.

their work, and at the same time engage public in creative dialogue. In today's digital age, artists have a multitude of platforms at their disposal to promote their work, connect with audiences, and build their artistic brand. Among the most popular digital media platforms for artists are Instagram, Facebook, Pinterest, YouTube and other social media channels. All these channels give an opportunity for artists, that they can effectively promote their works on these platforms and maximize their impact.

Instagram has become a go-to platform for visual artists due to its emphasis on imagery and visual storytelling. To effectively promote their work on Instagram, artists can consider the following strategies: High-Quality Visuals (posting high-resolution images of their artwork); Consistent Branding (developing a cohesive visual aesthetic, style or theme throughout their Instagram feed helps establish a recognizable brand identity. Consistency in color schemes, filters, or visual elements); Engaging Captions; Effective Hashtag Usage; Engaging with the Community.

Facebook: Broad Reach and Community Building
Facebook offers artists a broader reach and the ability to connect with a diverse audience: Art pages or groups; Facebook Live to host virtual art demonstrations, studio tours, or Q&A sessions; Facebook's storytelling; reach a specific audience interested in art and ext.

YouTube: Artists can create video content, including art tutorials, time-lapse demonstrations, or artist vlogs, to showcase their artistic process and provide educational value to viewers.

Pinterest: Artists can utilize Pinterest to create curated boards of their artwork, inspirations, and artistic references. This platform is particularly useful for visually-oriented artists and can drive traffic to their websites or online portfolios.

Through those media platforms artists, all over the world, have been able to reach a global audience, sharing their artistic endeavors and contributing to the cultural landscapes of their countries. So do most Georgian artists, who also own accounts on almost all media platforms, but Instagram and Facebook are leading. As it was mentioned, besides successful marketing, social media has also facilitated collaborations and artistic exchanges among Georgian artists and their international counter-

parts. Through virtual collaborations, joint projects, and cross-cultural initiatives, artists can explore new artistic directions, exchange ideas, and broaden their perspectives.

In the digital media platforms, we also can find gallerists and galleries. They have recognized the importance of media platforms as powerful tools for art promotion, audience engagement, and expanding their reach beyond physical gallery spaces. By leveraging media platforms, gallerists and galleries can showcase artworks, connect with collectors and art enthusiasts, and build a vibrant online presence. Social media accounts they create serve as virtual galleries, providing a visually immersive experience for followers. Through carefully crafted posts, galleries can highlight featured artworks, exhibitions, and artist profiles, capturing the attention of their audience. They utilize high-quality images, engaging captions, and relevant hash tags to enhance discoverability and attract art enthusiasts who are actively exploring art on social media. Media platforms also facilitate collaborations and partnerships between gallerists, galleries, and artists. Gallerists can connect with emerging or established artists and explore opportunities for representation or joint projects. This digital networking expands the gallery's roster of artists and fosters artistic collaborations that transcend geographical borders. There are Gallerists and Galleries who also work online, but especially after the pandemic (2019), just online art galleries became more relevant. For art enthusiasts and collectors, online art galleries offer a vast selection of artworks from a diverse range of artists. These platforms often categorize artworks by genre, style, medium, or theme, making it easier for viewers to explore and discover art that aligns with their interests. The convenience of browsing through virtual galleries at any time, from anywhere, provides art enthusiasts with a heightened level of accessibility and choice. The question is how those galleries work? Are they just mediators between artists and byers, or they buy themselves, promote and resell? And which media platform do they prefer?

To find out how social media is actually used and how it works for artists and gallerists, as part of the publication, we recorded an in-depth interview with Belgian online art gallerist Kris Ghesquière, who created one of the first online galleries in Europe, Composition Gallery (<https://www.composition.gallery/>).

As a result of the interview, several important advantages of online galleries were highlighted:

- **Global Reach:** Thanks to our effective SEO optimization, our online gallery attracts approximately 3,000 to 5,000 daily visitors worldwide. This level of accessibility is unparalleled by traditional brick-and-mortar galleries.
- **Consignment Sales Model:** Our business primarily operates on consignment, selling artworks for other galleries, publishers, and artists. We earn on commission on sales. This approach eliminates the need for inventory, reducing both risks and overhead.
- **No Inventory Investments:** The lack of a need for inventory means there is no requirement for investment in storage or insurance. This leads to significant cost savings and financial efficiency.
- **Flexible Staffing:** Operating online allows for reduced staffing needs, with the added benefit of flexible working hours. This is in contrast to physical galleries that require constant staff presence during business hours.
- **24/7 Accessibility:** Clients can view our gallery and the artworks at any time of the day or night. This 24/7 availability offers a level of convenience that far exceeds that of a traditional gallery.
- **Expansive Artwork Selection:** With over 4,000 artworks available online, our gallery provides an unparalleled selection that a physical gallery could not feasibly showcase. This vast collection caters to diverse tastes and preferences.
- **Analytics and Data Collection:** Our online platform enables us to gather valuable insights into visitor behavior, preferences, and interactions. This informa-

tion is instrumental in tailoring future exhibitions and developing targeted marketing strategies.

- **Tax-Efficient Location:** The virtual nature of our online gallery allows us to base the company in a jurisdiction with a favorable tax regime. For instance, while Belgium might impose almost 50% taxes on profit, Georgia only requires 20%. This not only benefits me as the owner by maximizing profit but also supports the economic development of Georgia, a country that may have a greater need for tax revenues compared to more affluent nations like Belgium. By analyzing the excerpts of the in-depth interview we recorded or the various opinions and information mentioned above, we logically come to the conclusion that physical galleries, as well as specific artists who are focused on selling their works, are moving from the physical to the virtual space - from the canvas to the monitor, where they have a wide and varied audience. We have to assess the reality and realize, that today's consumer looks for the work on the monitor, and the canvas is perceived as a museum exhibit. It is the same in Georgia, the proof of this is the proliferation of many online galleries. Importantly, professional media does not matter for social networks, networks have their own way of developing. It seems that in the next several year social networks will still be on demand. As for professional media, being without social networks might be a suicide for the profession. Consequently, for professional journalists, this challenge should become an opportunity when they are freed from the conditions set by the media carrier and create a product that focuses on the basic formula of journalism: think like a reader.

REFERENCES:

- Benischauer B, Eitelberger E.M. *New Media and the Politics of Online Communities* Edited by Mousoutzanis Aris, Riha Daniel, Inter-Disciplinary Press, Oxford, 2010, p. 115-127.
- González J.M, Mahmuto&287 V, *Communication of Migration in Media and Arts*, Transnational Press, London, 2020.
- Hinton Sam, Hjorth Larissa, *Understanding Social Media*, SAGE Publications, 2013.
- Morales L. G, *New Media Art Conservation (Evolutive Conservation Theory)*, BoD eBook, 2022.
- Ryan, B, *Altermodern: A Conversation with Nicolas Bourriaud*, in *Art in America*, 17/03/2009.

სვტომახიანი
AUTHORS

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნების ისტორიის პროფესორი, ხელოვნების მკვლევართა კონფერენციის დამფუძნებელი და ორგანიზატორი.

დაამთავრა თბილისის ივანე ჯავახიშვილის სახელობის სახელმწიფო უნივერსიტეტი ხელოვნებათმცოდნეობის სპეციალობით. მისი სამეცნიერო ინტერესების ძირითადი სფერო არქიტექტურის ისტორიაა (ძველი ეპოქების, ისე საბჭოთა პერიოდის არქიტექტურა). ის არის მონოგრაფიის, სახელმძღვანელოების, 60-ზე მეტი სამეცნიერო პუბლიკაციის ავტორი და რედაქტორი. არის არაერთი ადგილობრივი და საერთაშორისო კონფერენციის მომხსენებელი. სამეცნიერო კვლევითი პროექტების ფარგლებში სხვადასხვა წლებში მუშაობდა მიუნხენის ლუდვიგ-მაქსიმილიანის უნივერსიტეტის, ფრანკფურტის გოეთეს უნივერსიტეტის, ბერლინის ჰუმბოლდტის უნივერსიტეტის და ბერლინის თავისუფალი უნივერსიტეტის ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტებში.

2008 წელს მისი ინიციატივით და ორგანიზებით საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტში საფუძველი ჩაეყარა ხელოვნების მკვლევართა ყოველწლიურ კონფერენციებს და ასევე, დაარსდა სამეცნიერო კრებულთა სერია „ხელოვნებისა და მედიის კვლევების საერთაშორისო კრებული“ (2021 წლამდე – „XX საუკუნის ხელოვნება“), რომლის რედაქტორ-გამომცემელია დღემდე.

PhD in Art History, Professor of the Department of Art History at Shota Rustaveli Theatre and Film, Georgian State University. Founder and organizer of the International Conference of Art Researchers. She graduated from Ivane Javakhishvili Tbilisi State University with a degree in Art History. She defended her dissertation on the topic of Georgian medieval church architecture. Her research interests mostly focus on the history of architecture. She is the author of a monograph, textbooks, and of over 60 scientific publications. She has been a speaker at numerous local and international conferences. DAAD scholar in LMU of Munich, Goethe University of Frankfurt/Main, Humboldt University of Berlin. The annual Scientific Conference for Arts History researchers was founded in 2008 on behalf of her initiative. She is also the founder and the editor-in-chief of the International Journal of Arts and Media Researches (until 2021 “Arts of the 20th Century”).

ბერლინის თავისუფალი უნივერსიტეტის პროფესორი ხელოვნებისა და ხუროთმოძღვრების ისტორიის მიმართულებით.

სწავლობდა მიუნხენის და ბონის უნივერსიტეტებში, ასევე ბერლინის თავისუფალ უნივერსიტეტში ხელოვნების ისტორიისა და კლასიკური არქეოლოგიის კვლევების მიმართულებით; 1987-1991 წწ. იყო მასწავლებლის თანაშემწე ჟენევის „Ecole d’Architecture“-ში; 1990 წელს დაიცვა დისერტაცია თემაზე „სამხრეთ საფრანგეთის გოტიკური არქიტექტურა“; 1991-1999 წწ. იყო გოტინგენის უნივერსიტეტის ლექტორი; 1999 შედგა მისი ჰაბილიტაცია (თემა: „ოგიუსტ პერეტი და არქიტექტურული დებატები საფრანგეთში 1900-1930“); 2002-2012 წლებში პროფესორი ხელოვნებისა და არქიტექტურის ისტორიაში, ფრანკფურტის უნივერსიტეტში; 2012 წლიდან: ბერლინის თავისუფალი უნივერსიტეტის ხელოვნებისა და არქიტექტურის ისტორიის პროფესორია. კვლევის სფეროები: არქიტექტურის ისტორია და თეორია, განსაკუთრებით XII – XVI და XIX – XX საუკუნეები.

Professor in History of Art and Architecture at Freie Universität Berlin. Studies in History of Art and Classical Archaeology at Munich, Bonn, and Berlin (Freie Universität); 1987-1991 Assistant teacher at the Ecole d’Architecture in Geneva; 1990 PhD on Gothic architecture in Southern France; 1991-1999 Lecturer at Göttingen University; 1999 Habilitation (subject: Auguste Perret and architectural debates in France 1900-1930); 2002- 2012 Professor in History of Art and Architecture at Frankfurt University; since 2012: Professor in History of Art and Architecture at Freie Universität Berlin. Research domains: History and Theory of Architecture, especially 12th-16th and 19th-20th centuries.



ნათო გენგიური
NATO GENGIURI



ქრისტიან ფრაიგანგი
CHRISTIAN FREIGANG



ზვიად დოლიძე
ZVIAD DOLIDZE

კინოსტორიკოსი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ისტორიის მეცნიერებათა დოქტორი, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორი, სახელოვნებო მეცნიერებების, მედიისა და მენეჯმენტის ფაკულტეტის დეკანი. გამოცემული აქვს შვიდი წიგნი (სახელმძღვანელოები და მონოგრაფიები), დაბეჭდილი აქვს 45-ზე მეტი სტატია როგორც საქართველოში, ისე უცხოეთში. არის რამდენიმე კრებულის თანაავტორი, მონაწილეობდა კვლევით პროექტებსა და საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციებში, იყო საერთაშორისო კინოფესტივალების ჟიურის წევრი. არის საქართველოს კინოაკადემიის წევრი.

Film historian, Doctor in Art Criticism (Film Studies), Doctor in Historical Sciences, full professor of the Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University, dean of Art Sciences, Media and Management Faculty.

His professional works are the seven books (textbooks and monographs), research projects and co-authorship in collections about world and Georgian cinema. He was a participant of the scientist projects, international and local conferences, a jury member of several international film festivals, an author of more than forty articles published in Georgia and abroad. He is a member of the Georgian Film Academy.



ლელა ოჩიაური
LELA OCHIAURI

კინომცოდნე. კულტურის ჟურნალისტი, კინოსა და თეატრის მკვლევარი. ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი (დისერტაცია „პოეტური ტენდენციები 60-70-იანი წლების ქართულ კინოში“. 2005). პროფესორი. კინოს თეორიისა და კრიტიკის მიმართულების ხელმძღვანელი. სამეცნიერო ნაშრომების, წიგნების, პუბლიკაციების ავტორი და რედაქტორი. კვლევის ძირითადი თემებია - თანამედროვე და უახლესი ქართული კინო, ძველი და ახალი ტენდენციები, ზოგად კულტუროლოგიურ პროცესებთან, მსოფლიო კინემატოგრაფთან კავშირების კვლევა და პრობლემეტიკის ანალიზი. ათეულობით საერთაშორისო და ადგილობრივი სამეცნიერო კონფერენციისა და სიმპოზიუმის მონაწილე ქართულ და მსოფლიო კინოს თანადროულ საკითხებზე. საქართველოს ეროვნული კინოცენტრის კინოკრიტიკის განვითარების პროექტების - „წერე ქართულ კინოზე“, „დამოუკიდებლობის 25 წელი“ - თანახელმძღვანელი.

ავტორი წიგნებისა: „გოგი ოჩიაური“; ოთარ იოსელიანი „კადრირება“, „კენტავრი“, The Sculpture and Art of Gogi Ochiauri, Nova Sciaence Publishers, Inc. New York; Свой Среди Своих, Русский Клуб. სახელმძღვანელო „უახლესი ქართული მხატვრული კინო“ - პროექტის ხელმძღვანელი და თანაავტორი, გამომცემლობა „კენტავრი“, 2018. არის არაერთი ანალიტიკური კრებულის თანაავტორი და სამეცნიერო ნაშრომების ავტორი.

Theatre and Film Critic; PhD in Art Studies; Full Professor at SHOTA RUSTAVELI THEATRE AND FILM GEORGIA STATE UNIVERSITY; Member of A.I.C.T. (Internationale Association of Theatre Critics); Board and Recommendation Council group member of TBILISI INTERNATIONAL FESTIVAL of THEATRE; Member of the Nationale Theatres Recommendation Board Existing with the Minister of Education, Science, Culture and Sport of Georgia.

Author of the texts for the books: Gogi Ochiauri, Litera, 2008; LOUIS –Decoupage, Otar Ioseliani, Centaur, 2012; The Sculpture and Art of Gogi Ochiauri; Nova Sciaence Publishers, Inc. New York, 2011. Author of the book “Contemporary Georgian Movie”, Centaur, Publishing Program of Ministry of Education, Sciaience, Culture and Sport of Georgia, 2018. Co-author of the book and Co-author of several scientific collections and the author of tens of scientific articles and publications. Editor and reviewer of tens of books, text-books, journals, scientific collections and publications. Participant of tens of conferences, Symposiums, Projects.

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, სოფიას (ბულგარეთი) ხელოვნების კვლევების ინსტიტუტის პროფესორი. იგი მრავალი წელი კითხულობდა ლექციებს ბულგარეთის თეატრისა და კინემატოგრაფიის ეროვნულ აკადემიაში და ახალ უნივერსიტეტში. ავტორი წიგნებისა: ბულგარული ანიმაცია 1915–1995, „ფანტაზიის ჩარჩოები“. ანიმაციური ტექნიკის ესთეტიკა და „ანიმაციური ჰიბრიდები“. მან მოიგო ბულგარეთის კინემატოგრაფისტთა კავშირის ჯილდო კინო თეორიისთვის და ბულგარეთის კინოაკადემიის ჯილდო კინოკრიტიკისთვის.

PhD, is a Full Professor in the Institute of Art Studies – BAS. She was a long-term lecturer in the National Academy for Theatre and Film Arts and in the New Bulgarian University. Author of the books: ‘Bulgarian Animation 1915–1995’, ‘Frames of Imagination. Aesthetics of Animation Techniques’ and ‘Animation Hybrids’. She has won the Union of Bulgarian Filmmakers’ Award for Film theory and the Bulgarian Film Academy’s Award for Film criticism.

nadiamarin@abv.bg; +359894716366



ნადეჟდა მარინჩევსკა
NADEZHDA MARINCHEVSKA

თეატრმცოდნე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორი, ამავე უნივერსიტეტის დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის დირექტორი და უნივერსიტეტის სადისერტაციო საბჭოს თავმჯდომარე. ავტორია 100-ზე მეტი საჟურნალო თუ საგამეტო პუბლიკაციის. მათ შორისაა სამეცნიერო ნაშრომები, რეცენზიები სპექტაკლებზე, თეორიული სტატიები თანამედროვე ქართულ თეატრში მიმდინარე პროცესებზე, წერილები ცალკეულ დრამატურგთა, რეჟისორთა თუ მსახიობთა შემოქმედებაზე. ეს პუბლიკაციები გამოქვეყნებულია 1985 წლიდან დღემდე შემდეგ პერიოდულ გამოცემებში: გაზეთები: „თეატრი და კინო“, „ქართული თეატრის დღე“, „ლიტერატურული საქართველო“, „ახალი თაობა“, „ივერია-ექსპრესი“, „დურუჯი“, „დრონი“. ჟურნალები: „ხელოვნება“, „თეატრალური მოამბე“, „თეატრი და ცხოვრება“, „მნათობი“, „თეატრი“.

Theatre Critic. PhD in Art Study (Theatre Study), The Professor at Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University. From 2017 till now Director of Dimitri Janelidze Scientific-Research Institute of Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University He is the author of up to 100 magazine or newspaper publications. Among them are scientific works, reviews on performances, theoretical articles on the ongoing processes in contemporary Georgian theatre, the letters on the creativity of individual dramatists, directors or actors. These publications have been published in periodic editions since 1985: newspapers: “Theatre and Cinema”, “Georgian Theatre Day”, “Literary Georgia”, “New Generation”, “Iveria-Express”, “Duruji”, “Droni”; Magazines: “Art”, “Theatre and Life”, “luminous”.

gtskitishvili@tafu.edu.ge



გიორგი ცქიტიშვილი
GIORGI TSKITISHVILI



მარინე (მაკა) ვასაძე
MARINA (MAKA) VASADZE

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი, თეატრმცოდნე, კრიტიკოსი, თეატრის კრიტიკოსთა საერთაშორისო ასოციაციის ქართული სექციის მდივანი, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობის „კენტავრი“ დირექტორი. პრემიები: 1986 „საბჭოთა კავშირის ახალგაზრდა მკვლევართა საერთაშორისო კონკურსი“. პირველი ადგილი, ნაშრომში „Б. Брехт в творчестве Р. Стурва“; 2008 შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო დრამატული თეატრის საპატიო სიგელი მასმედიაში მხარდაჭერისათვის (გაბ. „კულტურა“, „დურუჯი“, ჟურნ. „სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი“). 1982-დან დღემდე – სტატიები და რეცენზიები ჟურნალებში: „საბჭოთა ხელოვნება“, „ხელოვნება“, „თეატრალური მოამბე“, „თეატრი და ცხოვრება“, „კონცეპტი“, ინტერნეტჟურნალებში, Critical Stages. Issue 21. 2020 და სხვ. ავტორი, თანაავტორი, რედაქტორი, შემდგენელ-რედაქტორი, სარედაქციო კოლეგიის წევრი ტომეულების, მონოგრაფიების, სახელმძღვანელოების, დამხმარე სახელმძღვანელოების.

The Doctor of Art Study, The Associate Professor at Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University. Theatre Critic, secretary of the International Association of the Theatre Critics of Georgian Section (IATC-AICT). The head of Publishing House “Kentavri” at Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University. Premiums: Young Researchers’ International contest of Soviet Union (was held in the City, Leningrad, Peterburg). First place with work “Б. Брехт в творчестве Р. Стурва”; (B. Brecht in the work of Robert Sturua) 1986; Shota Rustaveli State Drama Theatre’s Honorary Deed (Diploma) and gifts (records of R. Sturua’s performances, DVD format) for Mass media support (newspapers: “Culture”, “Duruji”, Journal: “Art Science Studies”) 2005. Acquired grants: 2003, 2004, 2005, 2011, 2018, 2020 years: Fund “Open Society Georgia”, The Ministry of Culture and Monument Protection of Georgia, Georgian National Film Centre, Municipal department of Culture, Education, Sport and Youth Affairs. Since 1982 till now published – Articles and reviews in journals: “Soviet Art”, “Art”, “Theatrical Informer”, “Theatre and Life”, “Concept”, In Internet Journal, Critical Stages. issue 21. 2020 and etc. The author, editor, compiler-editor, member of editorial board of several Books.



თამარ ჩხეიძე
TAMAR CHKHEIDZE

მუსიკოლოგი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, თბილისის სახ. კონსერვატორიისა და გალობის უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი, საეკლესიო მუსიკის პროგრამული მიმართულების ხელმძღვანელი. მიჰყავს მუსიკალურ-თეორიული და მუსიკალურ-ლიტურგიკული დისციპლინები. მისი ხელმძღვანელობით მომზადებულია საბაკალავრო და სამაგისტრო ნაშრომები საეკლესიო მუსიკის მიმართულებით. მისი სამეცნიერო ინტერესები უკავშირდება ქართული საეკლესიო თეორიულ-ისტორიული და მუსიკალურ-ლიტურგიკული ასპექტების კვლევას. გამოქვეყნებული აქვს 40-მდე სამეცნიერო სტატია, არის თანაავტორი „სამგალობლო ტერმინთა ლექსიკონისა“, ჰარმონიის ქრესტომათიისა, ავტორი წიგნისა „ქართული საეკლესიო მუსიკის თეორიის საფუძვლები“ (ლექციები). სისტემატურად მონაწილეობს სამეცნიერო კონფერენციებსა და ფორუმებში საქართველოსა და უცხოეთში (ბელგია, დიდი ბრიტანეთი, თურქეთი, ირლანდია, კვიპროსი, პოლონეთი, რუმინეთი, უკრაინა, უნგრეთი, შვეიცარია, ჩეხეთი). მისი კვლევა მხარდაჭერილ იქნა სხვადასხვა ფონდების მიერ (გერმანიის აკადემიური გაცვლის სამსახური – DAAD, შოთა რუსთაველის საქართველოს ეროვნული სამეცნიერო ფონდი, საქველმოქმედო ფონდი – „ქართული გალობა“). არის კომპოზიტორთა და მუსიკისმცოდნეთა კავშირის წევრი.

Musicologist, PhD in Art studies, Associated Professor, Head of the Church Music Department at V. Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire (TSC). She teaches the musical theoretical disciplines (Harmony, form analyzing) and different study courses of Georgian traditional music. Her scientific interests are connected with the research of Medieval Georgian professional music (ecclesiastical chant) problems (form, texture and harmony, musical writing, interrelation of liturgical and musical aspects). She had published over 40 scientific works, articles for musical encyclopedia and musical-liturgical dictionaries; Is coauthor of the “The dictionary of chanting terms”, two textbooks. She participates in national and international symposiums, conferences. Her research was supported by DAAD (2014), Georgian President’s Scholarship (2000-2003). She is involved in different scientific and interinstitutional projects. She is a member of the Creative Union of Georgian Composers and musicologist; 2005-2012 deputy head, since 2013 Head of the Quality Assurance department at TSC.

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ფლორენციის მაქს-პლანკის ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის მკვლევარი, მისი კვლევის სფეროებია: შუა საუკუნეების ხელოვნება, ქართული ქანდაკება და ჭედურობა, ლიტურგიკული ხელოვნება, ასევე საბჭოთა არქიტექტურა და ხელოვნება. იგი 3 წიგნისა და 20-ზე მეტი სამეცნიერო ნაშრომის თანაავტორია.

Doctor of Art History. Freelancer at Kunsthistorisches Institut in Florenz - Max-Planck-Institut, Field of research: Medieval art, art and architecture of Georgia, Armenia, Turkey, also Soviet art and Architecture.

She is co-author of three books and more than 20 academic papers.



ირინე გივიაშვილი
IRENE GIVIASHVILI

სოციალურ მეცნიერებათა დოქტორი, შოთა რუსთაველის თეატრის და კინოს სა-ხელმწიფო უნივერსიტეტის მედიის და მას. კომუნიკაციების მიმართულების ასოცირებული პროფესორი. მინიჭებული აქვს საერთაშორისო ჟურნალისტური პრემია „ოქროს ფრთა“. მრავალი სატელევიზიო პროექტის ავტორი, პროდიუსერი, წამყვანი. მრავალი სამეცნიერო სტატიის და პუბლიკაციის ავტორი ჟურნალისტიკის და მედიის კვლევების სფეროში. ეწევა პედაგოგიურ და სამეცნიერო მოღვაწეობას სხვადასხვა უნივერსიტეტში. კითხულებს ლექციებს დისციპლინებში: „საინფორმაციო ჟურნალისტიკა“, „რეპორტიორის ოსტატობა“, „ინტერვიუს ტექნოლოგია“, „პოლიტიკის საკითხების გაშუქება“, პროპაგანდის ფორმები მედიაში“ და სხვ. არის მრავალი ადგილობრივი და საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციის მონაწილე, მომხსენებელი.

Ph.D. in Social Sciences. Associative professor Media and Mass Communication Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University. Has been twice (as a TV host, as a TV producer), awarded with the International Journalistic Award “Golden Wing”. Author, producer, host of numerous TV projects. Author of numerous studies articles and publications in the field of journalism and media research. He is engaged in pedagogical and scientific activities at various universities. Gives lectures in the disciplines: “Information Journalism”, “TV Reporting”, “Interview Technology”, “Coverage of Policy Issues”, Forms of Propaganda in the Media, “Convergence journalism” etc. Is a participant and speaker at numerous local and international scientific conferences.



რევაზ ჭიჭინაძე
REVAZ CHICHINADZE



მაია კიკნაძე
MAIA KIKNADZE

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ასოცირებული პროფესორი, ქართული თეატრის მკვლევარი. 1991 წლიდან დღემდე არის საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ლექტორი. სხვადასხვა დროს მუშაობდა შოთა რუსთაველის სახ. აკადემიურ თეატრში, სალიტერატურო ნაწილის გამგის მოადგილედ, მიწვეულ პედაგოგად თბილისის ივანე ჯავახიშვილის სახ. უნივერსიტეტში, ექვთიმე თაყაიშვილის სახ. უნივერსიტეტში.

გამოქვეყნებული აქვს მონოგრაფია „ნატო გაბუნია“. არის რედაქტორი წიგნებისა: მაკო საფაროვას მოგონებები „განვლილი გზები და ბილიკები“, ნოდარ გურაბანიძე — „მიხეილ თუმანიშვილის თეატრი“, შემდგენელ-რედაქტორია წიგნისა „წერილები თეატრზე“, არის არაერთი პუბლიკაციის ავტორი და კონფერენციის მომხსენებელი.

Doctor of Arts, Associate Professor, researcher of Georgian theatre. Since 1991 she has been a lecturer at the Shota Rustaveli Theatre and Film University of Georgia. She has worked at shota Rustaveli academic theatre at different times as the Deputy Head of the Literary Department, she was invited as a lecturer at the Ivane Javakhishvili University in Tbilisi as well as Ekvtime Takaishvili University.

She has published the monograph "Nato Gabunia". She is the editor of the books: Memoirs of Mako Saparova "Roads and Paths", Nodar Gurabanidze "Mikheil Tumanishvili Theatre". She is the author of numerous publications and a speaker at various conferences.



სანდრა რაშვანა ჩერნატი
SANDRA RĂSVANA-CERNAT

თეატრის, ოპერისა და ტელევიზიის რეჟისორმა, სანდრა რაშვანა ჩერნატმა 2004 წელს დაამთავრა იონ ლუკა კარაჯალეს სახელობის თეატრისა და კინოს ეროვნული უნივერსიტეტი (რუმინეთი), თეატრის რეჟისურის სპეციალობით. მან კარიერა დაიწყო რეჟისორების - ლივიუ ჩულეისა და ალექსანდრუ დარიეს ასისტენტად. ასევე, მუშაობდა ანდრეი შჩერბანთან რეჟისორის ასისტენტად სპექტაკლებზე ბულანდრას თეატრსა (ბუქარესტი) და ბასტილის ოპერაში (პარიზი). 2006-2011 წლებში იყო ოპერის რეჟისორი კონსტანცას (რუმინეთი) ოლეგ დანოვსკის სახელობის ოპერისა და ბალეტის ეროვნულ თეატრში. ამავე პერიოდში თანამშრომლობდა კონსტანცას სახელმწიფო თეატრთანაც. პედაგოგიური საქმიანობა დაიწყო 2007 წელს, კონსტანცის ოვიდიუსის სახელობის უნივერსიტეტში. 2011 წლიდან მუშაობს რუმინეთის საზოგადოებრივ ტელევიზიაში სამხატვრო ხელმძღვანელად და პროდიუსერად. ამჟამად არის იონ ლუკა კარაჯალეს სახელობის თეატრისა და კინოს ეროვნული უნივერსიტეტის თეატრის რეჟისურის ლექტორი.

Theatre, opera and television director Sandra Răsvana Cernat graduated from UNATC's Theatre Directing Department in 2004. She started her career as assistant director of Liviu Ciulei and Alexandru Darie. She also worked with Andrei Șerban as an assistant director on performances at "Bulandra" Theatre and the "Bastille" Opera in Paris. From 2006 to 2011 she worked as opera director for the National Opera and Ballet Theatre "Oleg Danovski" in Constanța. During the same period, she collaborated with the State Theatre of Constanța. She started teaching in 2007, at Ovidius University Constanța. Since 2011 she has worked as an artistic director and producer at TVR. She is currently Lecturer in the Department of Theatre Directing at UNATC.

თეატრმცოდნე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის მთავარი მეცნიერ-თანამშრომელი. ავტორი წიგნებისა: „შალვა გაწერელია – 80“, „რეჟისორის ჩანაწერები“ და სხვ.

Successfully graduated from the Study of Arts faculty at Shota Rustaveli Theatre and Cinema State University in 1989. Defended her doctoral thesis about “Theatric esthetics of director Shota Gatsgerelia” (2003). Works at Scientific Research Institute after Dimitri Janelidze as a principal researcher. Lecturing since 2008 for the students of different specializations in the following disciplines: “Play reconstruction”, “Theatric metaphor”, “Teachin theatre and its plays”. Has published more than 150 publications scientific works. Author of the books: “Shalva Gatsgerelia – 80” (2011), “Director’s notes” (2016), “History of Georgian dramaturgy” (2014), “Theatre by Shalva Gatsgerelia) (2017), etc.



თამარ ქუთათელაძე
TAMAR KUTATELADZE

თეატრმცოდნე, მკვლევარი, ბლოგერი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი. თანამედროვე ქართული თეატრის კვლევის ცენტრის დამფუძნებელი, ონლაინ პლატფორმა „ქართული თეატრის ელექტრონული არქივის“ – Theatrelife.ge დამფუძნებელი და მთავარი რედაქტორი. საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი. ათზე მეტი წიგნისა და 50-მდე კვლევის ავტორი, სისტემატურად მუშაობს პერიოდულ პრესაში და აქვეყნებს წერილებს ქართულ და მსოფლიო თეატრში მიმდინარე პროცესებზე. არის ვასილ კიკნაძის ჯილდოს მფლობელი, სამგზის წლის საუკეთესო თეატროლოგი, კრიტიკოსთა საერთაშორისო ასოციაციის, საქართველოს თეატრის კრიტიკოსთა კავშირის, საქართველოს თეატრალური საზოგადოების წევრი, თეატრის კრიტიკოსთა საერთაშორისო გაერთიანების ვიცე პრეზიდენტი.

Doctor of Arts, theatre critic and blogger, Associate Professor of Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University, Head at the Modern Georgian Theatre Research Centre in Tbilisi, Georgia, Vice president of International union of theatre critics. He works in Caucasus University as a teacher of Contemporary theatre and criticism, He is the author of 10 books and 450 reviews. He was awarded The best teacher of year in History of Arts (Georgian Ministry of Education), 2004; The most successful teacher of Arts History (Georgian pupils and youths’ palace award), 2004; The best student-theatre study of year (Student’s Films and Performances international festival “debut”), 2004; The best author of a theatre review of the year (The Union of Georgian Theatre), 2005; The best author of the theatre review of the year (The Union of Adjara Theatre), 2011; The best author of a theatre review of the year (The Union of Georgian Theatre), 2012. He is a member of the International University Theatre Association (IUTA) and the International Association of Theatre Critics.



ლაშა ჩხარტიშვილი
LASHA CHKHARTISHVILI



თამარ ცაგარელი
TAMAR TSAGARELI

თეატრმცოდნე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი, თბილისის მერიის მუზეუმების გაერთიანების სტრუქტურული ერთეულის ვახტანგ ჭაბუკიანის მემორიალური სახლ-მუზეუმის კურატორი, ამავე უნივერსიტეტის აკადემიური საბჭოს წევრი.

დისერტაცია დაიცვა თემაზე: „სათეატრო აზრის ევოლუცია“ (ანტიკური ეპოქიდან იტალიური რენესანსის ჩათვლით) (2011).

Theatre critic, PhD; Associate professor of the Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University; Curator of Vakhtang Chabukiani’s Memorial house-museum (The Union of Tbilisi Museums); Member of the Academic Council of the Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University; Dissertation on the topic: “The Evolution of Theatrical Thought” (from antiquity to the Italian Renaissance) (2011).



თამთა თურმანიძე
TAMTA TURMANIDZE

კინომცოდნე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი. ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი. ასოცირებული პროფესორი, თბილისის მარიონეტების სახელმწიფო თეატრის ლიტერატურული ნაწილის გამგე. ავტორია 12 სამეცნიერო სტატიისა და მონოგრაფიისა „ესპანური კინოს განვითარების ტენდენციები ფრანკოდან ალმოდოვარამდე“ (2014).

PhD in Art Studies (Film Studies), to present/Associate Professor, Akaki Tsereteli State University, Department of Western and American Literature. 2019 – to present/ Tbilisi Marionette Theatre. Literary Manager. 12 Scientific Articles. Monography "Tendencies related to the Development of Spanish Cinema from Franco to Almodovar" (2014). T.: 599 57 34 70. e-mail: tamta_ge@yahoo.co.uk



მარინა ხარატიშვილი
MARINA KHARATISHVILI

თეატრმცოდნე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის სახელოვნებო მეცნიერებათა, მედიისა და მენეჯმენტის ფაკულტეტის ასოცირებული პროფესორი, უნივერსიტეტის სადისერტაციო საბჭოს თეატრის სამემსრულებლო და თეორიული მიმართულების დარგობრივი სექციის თავმჯდომარე. არის მონოგრაფიის „სარეჟისორო ექსპლიკაციის ფორმები“, სამი სახელმძღვანელოს „მსოფლიო თეატრის ისტორია“ (მეორე, მესამე და მეოთხე ნაწილი) თანაავტორი, 43 საგაზეთო თუ სამეცნიერო ნაშრომის ავტორი. იკვლევს რეჟისურის და სათეატრო პედაგოგიკის საკითხებს.

Theatre Critic. PhD in Art Study (Theatre Study) , Associate Professor of the Faculty of Arts, Media and Management, Shota Rustaveli State University of Theater and Film, Head of Department Performing and Theoretical Studies of the University Dissertation Council. He is the co-author of the monograph “Forms of Directing Explication”, co-author of three textbooks “History of the World Theater” (parts two, three and four), author of 43 newspaper and scientific papers. Researches the issues of directing and theater pedagogy.

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი (საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი. სადისერტაციო თემა: „X საუკუნის შუა ხანების ქართული საფასადო პლასტიკის თავისებურებანი - კუმურდოს ტაძრის მაგალითზე“, 2015).

აიიპ. „დრო და მემკვიდრეობა - თავმჯდომარე, უფროსი მეცნიერი; ვ. სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის მოწვეული ლექტორი (ხელოვნების ისტორიის კურსი, 2013 წლიდან); საერთაშორისო აკადემია „ლოგოსი“ - მასწავლებელი (2023 წ-დან);

მისი სამეცნიერო ინტერესების ძირითადი სფეროა შუა საუკუნეების არქიტექტურის კვლევები; ასევე მუშაობს სახელოვნებო წიგნი-ალბომების პუბლიკაციებზე;

იგი არის ავტორი წიგნისა „კუმურდოს კათედრალი“ (2019); შემდგენელი საიუბილეო წიგნი-ალბომებისა: „შალვა ძნელაძე“ (2017); „შალვა მაყაშვილი“ (2019); „ალექსანდრე ციმაკურიძე და მისი პეიზაჟური სკოლა“ (2022); ასევე არის არაერთი საერთაშორისო ფორუმის მომხსენებელი და რეფერირებად სამეცნიერო ჟურნალებში გამოქვეყნებული სტატიების ავტორი;

PhD in Art History (Shota Rustaveli Theater and Film University of Georgia, Dissertation: “Peculiarities of Georgian Sculpture Art of the Church Facades (Middle of the 10th Century, Case of the Kumurdo Temple”, 2015);

Ngo. "Time and Heritage" - Chairwoman, Senior Scientist; V. Sarajishvili Tbilisi State Conservatory Invited lecturer (Art History. since 2013); Logos International Academy - Teacher (from 2023);

Her main scientific interests revolve around medieval studies and she also works on publishing art book-albums.

She is the author of the book "Kumurdo Cathedral" (2019); Editor of anniversary book albums: "Shalva Dzneldze" (2017); "Shalva Makashvili" (2019); "Aleksandre Tsimakuridze and his landscape school" (2022); She is a speaker at international forums and the author of articles published in refereed scientific journals.



დეა გუნია
DEA GUNIA

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი (1982) და ისტორიის მეცნიერებათა დოქტორი (1999), შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ემერიტუსი. იგი არის მრავალი სამეცნიერო ნაშრომის ავტორი, მათ შორის მონოგრაფიული გამოკვლევების: „შალვა ქიქოძე“ (1990); „დიმიტრი შევარდნაძე“ (1998 წ. ბაგრატიშვილის თანაავტორობით); ასევე, წიგნი-ალბომების: „რუსუდან ჯავრიშვილი“ (1990); „დიმიტრი შევარდნაძე“ (2001); „შალვა ქიქოძის კულტურული მემკვიდრეობა“ (2005); კატალოგის „თანამედროვე ქართული ხელოვნება. მერაბ აბრამიშვილი და ლევან მარგიანი“ (კვიპროსი, 2001 წ., წინასიტყვაობის ავტორი); 2013 წელს, მხატვარ თენგიზ მირზაშვილთან ერთად შეადგინა და გამოსცა „ყველაფერი ფიროსმანის შესახებ“ (2 წიგნად); „შალვა ქიქოძე“ (1915 წ., მ.ციციშვილის თანაავტორობით). მისი ავტორობით გამოიცა აგრეთვე, წიგნი-ალბომები: „ზურაბ სამხარაძე“ (2016); „შალვა ძნელაძე“ (2017); „გიორგი შხვაცაბაია“ (2017); „ვლადიმერ კანდელაკი“ (2018); „შალვა მაყაშვილი“ (2019), არის ავტორი დამხმარე სახელმძღვანელოსი: „ეროვნული კულტურის ფაქტორი „ქართველ ხელოვნათა საზოგადოების“ მოღვაწეობაში (1916-1932 წწ)“ (2021). იგი არის საქართველოს მხატვართა შემოქმედებითი კავშირის გამგეობის წევრი, დაჯილდოვებულია - „ღირსების ორდენით“.

Ph.D, Born in 1949. In 1966, she graduated from Tbilisi 55th secondary school and in 1972, from Tbilisi State University, Faculty of History, Department of Art History and Theory. She is a doctor of Art History (1982), doctor of Historical Sciences (1999), and emeritus of Shota Rustaveli Theatre and Film State University. She is the author of 150 scientific papers; 8 of them are monograph research. She is a board member of the Georgian Artists Union and is awarded the order of merit.



ირინე აბესაძე
IRINE ABESADZE



გუბაზ მეგრელიძე
GUBAZ MEGRELIDZE

თეატრმცოდნე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი. დაამთავრა შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო ინსტიტუტის თეატრმცოდნეობის (1979) ფაკულტეტი. ნ. ნიკოლაძის, ი. ჭავჭავაძის, ს. მესხის პრემიების ლაურეატი. საქ. დამსახურებული ჟურნალისტი. ავტორია: სამეცნიერო გამოკვლევების თეატრის ისტორიის დარგში, მრავალი თეატრალური რეცენზიის, პუბლიცისტური წერილის, პუბლიკაციის, ინტერვიუს (1000-ზე მეტი), ტელე-რადიო გადაცემის, ხშირად მონაწილეობს სამეცნიერო კონფერენციებში. 2007-2010 წ.წ. იყო შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის წამყვანი მეცნიერ-მუშაკი. მონაწილეობდა „ქართული თეატრალური ენციკლოპედიის“ მომზადების პროექტში.

გ. მეგრელიძე ერთ-ერთი პირველი მეცნიერია, ვინც გაეცნო სუკ-ის არქივში დაცულ რეპრესირებულ ხელოვნების მუშაკთა საქმეებს და არაერთი პუბლიკაცია უძღვნა ამ ტრაგიკული მოვლენის გაშუქებას. მისმა გამოკვლევამ შეცვალა რუსთაველის თეატრის 20-30-იანი წლების ისტორია, ნათელი მოჰფინა აქ მომხდარ კონფლიქტს და მსახიობთა ერთი ჯგუფის უკანონო რეპრესირების გამომწვევ მიზეზებს, რომელთაც საზოგადოებაში ნახევარი საუკუნის მანძილზე არასწორი შეფასება ეძლეოდა.

Theater critic, Doctor of Science of Art. Graduated (1979) from the Faculty of Theater Studies Shota Rustaveli Theater and Film University. Winner of awards of N. Nikoladze, I. Chavchavadze, S. Meskhi. Honored Journalist of Georgia. Author: scientific research in the field of theater history, author of many theatrical reviews, publicist letters, publications, interviews (over 1000), TV and radio programs, often participates in scientific conferences. In 2007-2010 he was a leading scientific worker of Shota Rustaveli Theater and Film Georgia State University. Participated in the preparation of projects for the "Georgian theater encyclopedias".

G. Megrelidze is one of the first scientists who got acquainted with the affairs of a worker of repressed art protected in the KGB archives and devoted many publications to the consecration of such tragic phenomena. His research changed the history of the 20-30s of Rustaveli Theater, sanctified the ongoing conflict and the reasons for the illegal reprisals of groups of actors, which were incorrectly assessed for half a century.



ვიქტორია სუკოვატა
VIKTORIYA SUKOVATA

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი და ჰაბილიტაციის დოქტორი ფილოსოფიურ ანთროპოლოგიაში.

ის არის ხარკოვის ეროვნული კარაზინის უნივერსიტეტის კულტურის თეორიისა და მეცნიერების ფილოსოფიის კათედრის პროფესორი.

გამოქვეყნებული აქვს მონოგრაფია, რამდენიმე სახელმძღვანელო და 150-ზე მეტი სტატია უკრაინულ, რუსულ, პოლონურ, ბელორუსულ, სერბულ, რუმინულ, იტალიურ, შვედურ, ამერიკულ, ბრაზილიურ და გერმანულ ჟურნალებში.

ვიქტორია სუკოვატა არის 15 ინდივიდუალური გრანტის მფლობელი, რომელთა შორისაა სტიპენდიები ჰამბურგის უნივერსიტეტში (გერმანია), კენანის ინსტიტუტში, ვაშინგტონში, აშშ და ა.შ.

Ph. D. and Doctor of Habilitation in Philosophical Anthropology, professor of Theory of Culture and Philosophy of Science Department, Kharkiv National Karazin University, Ukraine.

Viktoriya Sukovataya has published individual monograph, several textbooks and more than 150 articles in Ukrainian, Russian, Polish, Byelorussian, Serbian, Romanian, Italian, Swedish, American, Brazilian, and German journals.

Viktoriya Sukovataya has won more 15 individual grants, including fellowships at the Hamburg University (Germany), Kennan Institute, Washington, D. C., USA, and so on.

კინომცოდნე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი – 1990 წ. დაამთავრა თსუ ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის სპეციალობით. 1997 წ. დაიცვა საკანდიდატო დისერტაცია თემაზე “სერგო ფარაჯანოვის მითოლოგიურ-მეტაფორული სამყარო”. 1998–2014 წწ. იყო შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის, 2014–2019 წწ. კი ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი; 2019 წლიდან ამავე უნივერსიტეტის სრული პროფესორია. აქვს სხვადასხვა მედიაში მუშაობის გამოცდილება. დაინტერესებულია კინოში გენდერული ასპექტების კვლევით.

Film Critic, PhD in Art - In 1990 graduated from Tbilisi State University, specialty of History and Theory of Art. In 1997 defended her candidate dissertation on "Mythological-Metaphorical World of Sergo Parajanov". Associate professor of Shota Rustaveli Theatre and Cinema University in 1998–2014 and Ilia State University in 2014 - 2019. Since 2019 is full professor of Ilia State University. Has working experience in various media. Interested in Gender Studies in Cinema.



თეო ხატიაშვილი
TEO KHATIASHVILI

წამყვანი კინომცოდნე ბალკანეთის კინემატოგრაფიის სფეროში. 2017 წლიდან არის ბუქარესტის ჰიპერიონის უნივერსიტეტის კინემატოგრაფიის მიმართულების სრული პროფესორი, ხოლო 2014 წლიდან რუმინეთის აკადემიის „ჯორჯ ოპრესკუს“ ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის მკვლევარი. 1996–2013 წლებში იყო რუმინეთის კინოარქივის კურატორი. იგი არის ავტორი კინოზე რუმინულ და ინგლისურ ენებზე გამოქვეყნებული სამი წიგნისა: „ძმები მანაკია ან ბალკანეთის გამოსახულება“ (2005), „რუმინული კინოს მოკლე ისტორია“ (2005, 2018 (პეკინი, ჩინურად)) და „Orient Express“. რუმინეთის და ბალკანეთის კინო“ (2008).

Marian Țuțui is a leading film researcher in the field of Balkan film studies. Since 2017 he is a full professor of film studies at Hyperion University in Bucharest and since 2014 he is a researcher at ‘George Oprescu’ Institute of Art History of the Romanian Academy. Between 1996- 2013 he has been curator of the Romanian Film Archive. He is author of three books on cinema written in Romanian and English: “Manakia Brothers or the Image of the Balkans” (2005), “A Short History of Romanian Cinema” (2005, 2018 in Beijing in Chinese) and “Orient Express. Romanian and Balkan Cinema” (2008).



მარიან ტუტუი
MARIAN ȚUȚUI

აუდიოვიზუალური ხელოვნების დოქტორი, შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს საქართველოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი, დოკუმენტური კინოს ხელმძღვანელი, უნივერსიტეტის აკადემიური საბჭოს წევრი, საქართველოს საზოგადოებრივი მაუწყებლის არქივის კინოს, ფოტო და ვიდეო ფონდების ხელმძღვანელი, საქართველოს კინოაკადემიის წევრი. არის 30-ზე მეტი დოკუმენტური ფილმის ავტორი, გამოქვეყნებული აქვს 20-ზე მეტი სამეცნიერო სტატია და მონოგრაფია - „სატელევიზიო რეკლამის განვითარება საქართველოში“.

Associate Professor at Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University, Ph.D. in Audiovisual Arts, Head of Documentary Filmmaking, member of University’s Academic Council, Head of Movie, Photo, and Video Funds at Georgia’s Public Broadcaster’s Archives., member of Georgian Film Academy. Has acquired higher education and Ph.D. in Audiovisual Arts at Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University, is an author of more than 30 documentaries, has published more than 20 scientific articles and a monography – “Development of TV Commercials in Georgia”.



ვაჟა ზუბაშვილი
VAJA ZUBASHVILI



კიტი მარაბელი
KITTY MACHABELI

ხელოვნების ისტორიკოსი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრის მთავარი მეცნიერი თანამშრომელი. გ. ჩუბინაშვილის სახელობის სამეცნიერო პრემიის ლაურეატი (2008).

სამეცნიერო კვლევის სფეროები: გვიანანტიკური და ადრექრისტიანული ხელოვნება, შუა საუკუნეების ქანდაკება და ჭედურობა, ქართული ქრისტიანული ხელოვნების გენეზისი, ქრისტიანული იკონოგრაფია, ლიტურგიკული ხელოვნება, ახალი ქართული ხელოვნება. იგი 22 წიგნისა და 170 სამეცნიერო სტატიის ავტორია.

Art historian, Senior Researcher Fellow George Chubinashvili National Research Center for Georgian Art History and Heritage Preservation, holder of George Chubinashvili Awarded of the Georgian National Academy of Sciences (2008).

Research interests: late antique and early medieval art, medieval sculpture and goldsmithing, genesis of Georgian Christian art, Christian iconography, liturgical art, Georgian modern art. She is an author of 22 books and of 170 papers.



ეკატერინა კენიგსბერგი
EKATERINA KENIGSBERG

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ხელოვნების ისტორიკოსი, გამოფენებისა და საერთაშორისო საგამოფენო პროექტების კურატორი ბელარუსსა და უცხოეთში, მხატვარი. ბელარუსის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის საერთაშორისო ურთიერთობების განყოფილების უფროსი, ასოცირებული პროფესორი. მისი ნაშრომები ეძღვნება თანამედროვე ბელარუსულ და უცხოურ სახვით ხელოვნებას. გამოქვეყნებული აქვს 300-ზე მეტი პუბლიკაცია, როგორც ბელარუსში, ისე მის ფარგლებს გარეთ.

An art historian, a curator of exhibitions and international exhibition projects in Belarus and abroad, an artist. The Head of the International Relations Department of the Belarusian State Academy of Arts, Associative Professor. The author of over 300 publications on contemporary Belarusian and international fine art in Belarus and abroad.



ლალი ოსეფაშვილი
LALI OSEFASHVILI

ხელოვნებათმცოდნე, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწ. უნივერსიტეტის ასისტენტ პროფესორი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი. უძღვება რამდენიმე სალექციო კურსს სამივე საფეხურზე: კოსტიუმის ისტორიას, მსოფლიო ხელოვნების ისტორიას, ქართული ხელოვნების ისტორიას და სხვ. 4 მონოგრაფიის და 1 სახელმძღვანელოს ავტორია, გამოქვეყნებული აქვს 75-ზე მეტი სამეცნიერო ნაშრომი, როგორც საქართველოში, ისე საზღვარგარეთ. აქტიურად მონაწილეობს, ადგილობრივ და საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციებში.

Art criticist, Assistant-Professor of the Shota Rustaveli Theatre and Film University, Doctor of Arts. Her subject courses are for three study level: History of costume, World Art History, Georgian Art History etc.

She has published 4 monographs, 1 coursebook and more than 75 scientific works in Georgia as well in abroad. She often participates in local and international conferences.

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი. 1989 წელს დაამთავრა ლომონოსოვის სახელობის მოსკოვის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ჟურნალისტიკის ფაკულტეტი, 2011 წელს კი თბილისის თავისუფალი უნივერსიტეტის ბიზნესის სკოლა ESM, მინიჭებული აქვს ბიზნესისა და მართვის მაგისტრის MBA აკადემიური ხარისხი. თეა სხიერელი 2015 წლიდან არის საქართველოს საზოგადოებრივ საქმეთა ინსტიტუტის მიწვეული ლექტორი საგნებში “მედიასთან კომუნიკაცია” და „წერა მედიისათვის“, ჟურნალების „VOYAGER BY SOLO“ -ს და საბორტო ჟურნალ GA-ს მთავარი რედაქტორი. სხვადასხვა წლებში მუშაობდა გაეროს მოსახლეობის ფონდის UNFPA საქართველოს წარმომადგენლობის კონსულტანტად კომუნიკაციის საკითხებში. საქართველოს ტელერადიოკორპორაციაში სპეციალურ კორესპონდენტად, რედაქტორად, პროდუსერად. არის ჟურნალისტთა საერთაშორისო ფედერაციის -IFJ -International Federation of Journalist- ს წევრი.



თეა სხიერელი
TEA SKHIERELI

Student of a Phd Program - "Culture in Media" in Shota Rustaveli Theater and Film State University, Georgia. In 1989 she graduated from Lomonosov Moscow State University, Faculty of Journalism, and from Free University of Tbilisi in 2011, she has MBA degree in Business and Management. Tea Skhiereli has been a lecturer, teaching classes of Communication with the Media and Writing for the Media at the Georgian Institute of Public Affairs since 2015; Editor-in-Chief of Voyager by Solo and Georgian Airways in-flight magazines; In different years she worked as a communications consultant for the UNFPA Georgian Representatives, was a special correspondent, editor, producer at the Georgian Television and Radio Corporation. Is a member of IFJ - International Federation of Journalists.

ხელოვნებთმცოდნეობის დოქტორი, ბელორუსის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ჟურნალისტიკის ფაკულტეტის ლიტერატურული და მხატვრული კრიტიკის დეპარტამენტის უფროსი. FIPRESCI წევრი. საქმიანობის სფერო - კინოკრიტიკა მედიაში; სამეცნიერო ინტერესები - მეთოდოლოგიური პრობლემები და ფილმის, როგორც ხელოვნების ნიმუშის შესწავლის ონტოლოგიური საფუძვლები.

ის არის პრესაში კინემატოგრაფიის შესახებ გამოქვეყნებული არაერთი პუბლიკაციის ავტორი, მას ეკუთვნის მონოგრაფიები: „XX-XXI საუკუნეების ბელორუსული კინოკრიტიკა: ბეჭდური პირველი განცხადებებიდან ინტერნეტში ჰიბრიდულ ჟანრამდე“; მინსკის საერთაშორისო კინოფესტივალი „Listapad“ - 20 წლის შემდეგ; „9 1/2 კვირა „ლისტაპადა“; „მასმედია და მასობრივი კულტურა. სანახაობრივი ფორმების ევოლუცია“; „მასობრივი კულტურა მედია სივრცეში“.



ლუდმილა საენკოვა-მელნიცაია
LUDMILA SAYENKO-
VA-MELNITSKAYA

Ph.D, Chief of dep. Literary and Artistic Criticism of the Faculty of Journalism of the Belarusian State University. FIPRESCI member.

Practical field of activity - film criticism in the media; scientific interests - methodological problems and ontological foundations of the study of film as a work of art.

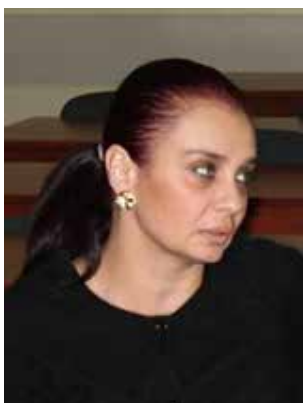
Author of numerous publications on cinematography in the press, monographs “Belarusian film criticism of the XX-XXI centuries: from the first announcements in print to hybrid genres on the Internet”; Minsk International Film Festival “Listapad”: 20 years later; “9 1/2 weeks “Listapada”; “Mass media and mass culture. Evolution of spectacular forms”; “Mass culture in the media space”.



ლაურა კუტუბიძე
LAURA KUTUBIDZE

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი; უმაღლესი ჟურნალისტური განათლება და ჟურნალისტიკის დოქტორის აკადემიური ხარისხი მიღებული აქვს ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში; გამოქვეყნებული აქვს 30-ზე მეტი სამეცნიერო სტატია; არის მონოგრაფიების - „ჟურნალისტიკა“ (ქართულ-ფრანგული პროექტი, 2013 და 2016 წლების გამოცემა) და „კულტურა მედიაში“ (2019) თანაავტორი; მინიჭებული აქვს ნიკო ნიკოლაძის სახელობის პრემია; არის სერგეი მესხის პრემიის ლაურეატი და საქართველოს დამსახურებული ჟურნალისტი.

Associate Professor of Shota Rustaveli State University of Theatre and Cinema of Georgia; Laura received her higher journalistic education and the academic degree of Ph.D. in Journalism at Ivane Javakhishvili Tbilisi State University; She has published more than 30 scientific articles; Laura is the co-author of the monographs - “Journalism” (Georgian-French project, 2013 and 2016 editions) and “Culture in the media (2019); She was awarded Niko Nikoladze Award and is a laureate of the Sergey Meskhi Award and an honored journalist of Georgia.



ხატუნა დამჩიძე
KHATUNA DAMCHIDZE

ქორეოლოგი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო კვლევითი ინსტიტუტის მეცნიერ-თანამშრომელი.

დისერტაცია დაიცვა თემაზე „დასავლეთ საქართველოს საცეკვაო დიალექტები (აჭარული, ლაზურ-შავშური, მეგრული, აფხაზური, რაჭული) და მათი ურთიერთმიმართების ძირითადი ეთნოქორეოლოგიური ასპექტები (2019 წ.). წლების განმავლობაში მიყავდა ქართული ხალხური ქორეოგრაფიისა და ბალეტის ისტორიის კურსი. არის უნივერსიტეტის ლექტორი ბალეტის ისტორიაში. სამეცნიერო ინტერესები: ქართული და მსოფლიო ქორეოგრაფიის (ხალხური, კლასიკური, სამეჯლისო, „მოდერნი“) ისტორია.

Choreologist, Doctor of Arts, Researcher of the Dimitri Janelidze Scientific Research Institute of the Shota Rustaveli State University of Theater and Film of Georgia.

The dissertation was defended on the topic “Dance dialects of Western Georgia (Adjara, Laz-Shavshuri, Megrelian, Abkhazian, Rachuli) and the main ethno-choreological aspects of their relationship. (2019) for years led a course in Georgian folk choreography and history of ballet. Is a university lecturer in the history of ballet. Scientific interests: History of Georgian and world choreography (folk, classical, ballroom, “modern”).



ნინო ჭიჭინაძე
NINA CHICHINADZE

დაამთავრა თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია, არის რამდენიმე წიგნისა და რამდენიმე ათეული სამეცნიერო სტატიის ავტორი. მისი სამეცნიერო კვლევის ძირითადი სფერო არის შუა საუკუნეების ქართული და ბიზანტიური ვიზუალური ხელოვნება. ასწავლიდა არაერთ უმაღლეს სასწავლებელში. ამჟამად არის ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორი.

Graduated from Tbilisi State Academy of Fine Arts. She is currently professor of Ilia State University, Tbilisi. She is and author and co-author of several books and an author of more than 40 papers. Her research interests cover wide range of issues on medieval Georgian and Byzantine visual arts.

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის მედიის და მას. კომუნიკაციების მიმართულების ასოცირებული პროფესორი. მრავალი კულტურული და საგანმანათლებლო კვლევითი პროექტის ინიციატორი და ხელმძღვანელი. მათ შორის ქართული კინომემკვიდრეობის დაბრუნების, დიגיტიზაციისა და ციფრული რესტავრაციის პროექტის ავტორი. არის არაერთი სამეცნიერო სტატიის და პუბლიკაციის ავტორი კულტურისა და მედიის კვლევების სფეროში. ეწევა პედაგოგიურ და სამეცნიერო მოღვაწეობას, არის მრავალი ადგილობრივი და საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციის მონაწილე, მომხსენებელი. კითხულობს ლექციებს დისციპლინებში: „მასობრივი კომუნიკაციის შესავალი“, „მედიატექსტის ანალიზის მეთოდები“, „ტელევიზიის განვითარების ძირითადი ტენდენციები“, „კინო და ტელევიზია“ და სხვა.

Ph.D. in Art History. Associative professor for Media and Mass Communication in Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University. The initiator and head of numerous Cultural and educational Research projects, such as being the author for the project that was in charge of returning, digitalizing and digitally restoring the Georgian Film heritage. is the author of many scientific articles and publications in the field of Culture and Media research. Engaged in pedagogical and scientific activities, is a participant and also a speaker in many local and international scientific conferences. Has Lectures in the following disciplines "Introduction to Mass Communication", "The methods of Media Text Analysis", "Basic Trends in Television Development", "Film and Television" and others.



ნანა დოლიძე
NANA DOLIDZE

მუსიკოლოგი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის პროფესორი, მუსიკის ისტორიის მიმართულების ხელმძღვანელი, სადისერტაციო საბჭოს თავმჯდომარე, აკადემიური საბჭოს წევრი. სამეცნიერო ინტერესები დაკავშირებულია კულტურათაშორისი ურთიერთობისა და ეროვნული იდენტობის, ტოტალიტარიზმისა და მუსიკის, მუსიკალური თეატრის პრობლემათიკასთან და სხვ. სამეცნიერო ელექტრონული ჟურნალის „მუსიკოლოგია და კულტუროლოგია“ მთავარი რედაქტორი; დაჯილდოებულია პრემიით „საუკეთესო სამუსიკისმცოდნეო ნაშრომისათვის“.

Musicologist, PhD in Art studies, Professor at Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire, Head of the Music History Direction and concentration “Music Journalism”. Chairperson of the Conservatoire Dissertation Board and a member of the academic Council. Her scholarly interests are related to intercultural relations, issues of national identity, totalitarianism and music, problems of music theatre, etc. She is the editor-in-chief of the trilingual electronic scientific journal “Musicology and culturology”; Is the holder of the prize “For the Best Musicological Work”.



მარინა ქავთარაძე
MARINA KAVTARADZE

მუსიკოლოგი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის მუსიკის ისტორიის მიმართულების ასოცირებული პროფესორი, საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის წევრი. კითხულობს მუსიკალური კრიტიკის, მსოფლიო და ქართული მუსიკის ისტორიის კურსებს. არის 50-ზე მეტი სამეცნიერო შრომის ავტორი, სისტემატურად მონაწილეობს ეროვნულ და საერთაშორისო კონფერენციებში.

Musicologist, PhD in Art Studies, Associate Professor of Music History Department at Tbilisi State Conservatoire, member of the Georgian Composers' Union. She leads the following courses: Music Criticism, History of the World and Georgian Music. She was the holder of the scholarships of Z. Paliashvili and the President of Georgia; She is author of 50 scientific works, regularly participates in national and international scientific conferences.



გვანტა გვინჯილია
GVANTSA GVINJILIA



ბარბარა კრისტინა მუროვეცი
BARBARA KRISTINA MUROVEC

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი. არის მოწვეული მეცნიერი ფლორენციის ხელოვნების ისტორიის მაქს პლანკის ინსტიტუტში. ის სწავლობდა ხელოვნების ისტორიასა და შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობას ლუბლიანაში, მიუნხენში, ვენასა და გრაცში. დოქტორის ხარისხი მიენიჭა ლუბლიანაში 2000 წელს, ხოლო ჰაბილიტაცია - მარიბორში 2006 წელს. 2010-2019 წლებში მარიბორში კითხულობდა ლექციებს, ხოლო 2022 წლის მარტიდან გახდა ხელოვნების ისტორიის სრული პროფესორი. 2005 წლიდან 2018 წლამდე იყო სლოვენის მეცნიერებათა და ხელოვნების აკადემიის საფრანგეთის სტელის კვლევის (France Stele Institute) ცენტრის ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის დირექტორი. 2010-2016 წლებში მუშაობდა RIHA-ს (ხელოვნების ისტორიის კვლევითი ინსტიტუტების საერთაშორისო ასოციაცია) მდივანად და მეორე ვიცე-პრეზიდენტად. ბოლო დროს იგი იყო მოწვეული მეცნიერი გეტის კვლევით ინსტიტუტში ლოს-ანჯელესში და მიუნხენის ხელოვნების ისტორიის ცენტრალურ ინსტიტუტში. ის კოორდინაციას უწევდა რამდენიმე ეროვნულ და საერთაშორისო პროექტს; EU HERA პროექტის მონოგრაფია (2016-2020) „კულტურული ობიექტების გადაცემა ალპ-ადრიას რეგიონში მე-20 საუკუნეში (TransCultAA)“ გამოაქვეყნა Böhlau-მ 2022 წელს (რედ. კრისტიან ფიურმაისტერთან ერთად). მისი ერთ-ერთი კვლევა ეძღვნება მე-19 და მე-20 საუკუნეების იუგოსლავიის საჯარო ძეგლებს, ხელოვნებას და პოლიტიკას და (ვიზუალურ) კულტურული მემორიების კვლევებს. იხილეთ მაგალითად: კომუნისტური რევოლუციონერის, ბორის კიდრიჩის ქანდაკება (1912-1953). ხელოვნება, იდეოლოგია და ეთიკა საჯარო სივრცეში, in: Barbara Murovec, Nenad Makuljević: Visualizing Memory and Making History. საჯარო ძეგლები ყოფილ იუგოსლავიის სივრცეში მეოცე საუკუნეში (Acta historiae artis Slovenica 18/2), ლუბლიანა 2013, გვ. 147-158; „ყოველ შემთხვევაში, პერსონალის საკითხი საკმაოდ რთულია ---“. ზოგიერთი დაკვირვება ხელოვნებაზე (ისტორიაზე) - პოლიტიკური გავლენა სლოვენიაში, in: Acta historiae artis Slovenica 19/1, 2014, გვ. 143-154; Ewige Präsenz der Wissenschaftler im öffentlichen Raum. Gelehrten Denkmäler in Laibach, in: Ingeborg Schemper-Sparholz et al. (Hg.), Der Arkadenhof der Universität Wien und die Tradition der Gelehrtenmemoria in Europa (= Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 63/64). Wien-Köln-Weimar 2017, გვ.351-366; Ästhetische Besetzung der Erinnerung. Jugoslawische Denkmäler der Revolution als Instrumente ideologischer Propaganda in Ljubljana, in: Wolfgang Brückle et al. (Hg.): Mit Denkmälern sprechen, Zürich (იბეჭდება).

Visiting Scholar at the Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, studied art history and comparative literature in Ljubljana, Munich, Vienna and Graz, obtained her PhD in Ljubljana in 2000 and her habilitation in Maribor in 2006, where she taught from 2010 to 2019. Full professor of art history from March 2022. From 2005 to 2018 she was director of the France Stele Institute for Art History of the Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts, and from 2010 to 2016 she served as Secretary and Second Vice-President of RIHA (International Association of Research Institutes in the History of Art). Most recently she was a guest scholar at the Getty Research Institute in Los Angeles and at the Zentralinstitut für Kunstgeschichte in Munich. She coordinated several national and international projects; the monograph of the EU HERA project (2016 to 2020) Transfer of Cultural Objects in the Alpe Adria Region in the 20th Century (TransCultAA) was published by Böhlau in 2022 (ed. together with Christian Fuhrmeister). One of her research focuses lies on Yugoslav public monuments from 19th and 20th centuries, art and politics, and (visual) cultural memory studies. See for example: The Statue of the Communist Revolutionary Boris Kidrič (1912-1953). Art, Ideology and Ethics in the Public Space, in: Barbara Murovec, Nenad Makuljević: Visualizing Memory and Making History. Public Monuments in Former Yugoslav Space in the Twentieth Century (= Acta historiae artis Slovenica 18/2), Ljubljana 2013, pp. 147-158; “Anyway, the question of personnel is rather difficult ---”. Some Observations on Political Influence on Art (History) in Slovenia, in: Acta historiae artis Slovenica 19/1, 2014, pp. 143-154; Ewige Präsenz der Wissenschaftler im öffentlichen Raum. Gelehrten Denkmäler in Laibach, in: Ingeborg Schemper-Sparholz et al. (Hg.), Der Arkadenhof der Universität Wien und die Tradition der Gelehrtenmemoria in Europa (= Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 63/64). Wien-Köln-Weimar 2017, pp. 351-366; Ästhetische Besetzung der Erinnerung. Jugoslawische Denkmäler der Revolution als Instrumente ideologischer Propaganda in Ljubljana, in: Wolfgang Brückle et al. (Hg.): Mit Denkmälern sprechen, Zürich (in print).

კინომცოდნე, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი. სხვადასხვა დროს თანამშრომლობდა ჟურნალებთან: „ფილმ პრინტი“ „კულტურა პლუს“ „ამარტა“ „კინ-0“. 2019 წლიდან დღემდე არის საქართველოს კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრის, კინომემკვიდრეობის მიმართულების მენეჯერი. მისი პუბლიკაციები შესულია წიგნებში: „ქართული კინო 1920-1930“; „ქართული კინო 1930-1940“, „ქართული კინო-დამოუკიდებლობის 30 წელი“.

2021 წელს, როგორც კინოგანათლების ექსპერტი, ჩართული იყო „შემოქმედებითი ევროპის“ მიერ დაფინანსებულ პროექტში „History-Film-History“ და საქართველოს კომუნიკაციების კომისიის მედიაწიგნიერების პროექტში „Media Avain“. 2014-2020 წლებში ეროვნული კინოცენტრის პროექტ „კინოსკოლების“ ფარგლებში საქართველოს სხვადასხვა რეგიონის სკოლაში ასწავლიდა კინოხელოვნებას. ამჟამად, მოწვეული ლექტორია თბილისის ალტერნატიული უნივერსიტეტში და ივანე ჯავახიშვილის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის მედიისა და ტელეხელოვნების კოლეჯში.

მუშაობდა სხვადასხვა კინოფესტივალის საორგანიზაციო ჯგუფში, მიღებული აქვს მონაწილეობა ათამდე ადგილობრივ და საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციაში. მისი კვლევის მიმართულებებია: საბჭოთა პერიოდის ქართული კინო, მსოფლიო კინო და გენდერული თეორიები კინოში.

Film critic and Ph.D. student at Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University. She has contributed as an author to prominent magazines such as "Film Print," "Culture Plus," "Amarta," and "Kin-0." Since 2019, she has held the position of the manager of the film heritage department at the Georgian National Film Centre.

Her publications are printed in the books like "Georgian Cinema 1920-1930," "Georgian Cinema 1930-1940," and "Georgian Cinema: 30 Years of Independence." In 2021, as a film education expert, she was involved in the "History-Film-History" project, funded by "Creative Europe," and the "Media Avain" media literacy project of the Georgian Communications Commission. From 2014 to 2020, she played a crucial role in teaching filmmaking across various regions of Georgia as part of the National Film Center's "Film Schools" initiative. Currently, she serves as a guest lecturer at Tbilisi Alte University and Ivane Javakhishvili Tbilisi State University College of Media and Television Arts.

She was working in the organizing group of various film festivals and participated in ten local and international scientific conferences. Her research focuses on diverse areas, including Georgian cinema during the Soviet period, world cinema, and gender theories in film.

Conservatoire, he has participated in the creation of several monographs and films, including the publication "GEORGIA. History – Culture – Ethnography; Vol. II-III" under the direction of Anzor Erkomaishvili, in Gia Diasamidze's films "Lazeti" and "Imerkhevi" from the program cycle "Travel to Folklore", in his own film "Musical Culture of Klarjeti".

He is the director and co-founder of the "Heiyamo" Foundation.



ნინო ქავთარაძე
NINO KAVTARADZE



გიორგი კრავიშვილი
GIORGI KRAVEISHVILI

ეთნომუსიკოლოგი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი. იკვლევს საქართველოს მოწყვეტილი მხარეების: ლაზეთის, შავშეთის, ტაოს, კლარჯეთის, ჰერეთისა და ფერეიდნის მუსიკალურ ფოლკლორს, ჩატარებული აქვს 48 ექსპედიცია (2010 წლიდან). 2018 წელს თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში დაიცვა დისერტაცია თემაზე „საქართველოს მოწყვეტილი კუთხეების და XVII-XIX საუკუნეებში გადასახლებულ ქართველთა ხალხური მუსიკის შესწავლის პრობლემები“. მონაწილეობა აქვს მიღებული რამდენიმე მონოგრაფიისა და ფილმის შექმნაში, მათ შორის გამოცემაში „GEORGIA. History – Culture – Ethnography; vol. II- III“ ანზორ ერქომაიშვილის ხელმძღვანელობით, გაიდასამიძის ფილმებში „ლაზეთი“ და „იმერხევი“ გადაცემათა ციკლიდან „მოგზაურობა ფოლკლორში“, საკუთარი ფილმში „კლარჯეთის მუსიკალური კულტურა“. არის ა(ა)იფ ფონდ „ჰეიამოს“ დირექტორი და თანადამფუძნებელი.

Ethnomusicologist, doctor of art studies. Researches the musical folklore of separated parts of Georgia: Lazeti, Shavsheti, Tao, Klarjeti, Hereti and Fereydan, has conducted 48 expeditions (since 2010). In 2018 he defended Doctoral Dissertation “Problems in the Study of Folk Music in Georgia’s Torn-off Regions and of the Georgians Exiled in the 17th-19th Centuries” at Tbilisi State Conservatoire, he has participated in the creation of several monographs and films, including the publication "GEORGIA. History – Culture – Ethnography; Vol. II-III" under the direction of Anzor Erkomaishvili, in Gia Diasamidze's films "Lazeti" and "Imerkhevi" from the program cycle "Travel to Folklore", in his own film "Musical Culture of Klarjeti". He is the director and co-founder of the "Heiyamo" Foundation.



სოფიო პაპინაშვილი
SOPIO PAPINASHVILI

ხელოვნებათმცოდნეობის მაგისტრი, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნებათმცოდნეობის მიმართულების დოქტორანტი. 2012 წელს დაამთავრა საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი, ხელოვნებათმცოდნეობის სპეციალობა, ხოლო 2014 წელს ახალი და თანამედროვე ხელოვნების მაგისტრის ხარისხი მიენიჭა თბილისის ივანე ჯავახიშვილის სახელმწიფო უნივერსიტეტში. ამჟამად, არის დოქტორანტი ახალი თანამედროვე ქართული ხელოვნების მიმართულებით შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტში. მუშაობს სადისერტაციო თემაზე: „ნიუ“ ქართულ ქანდაკებაში და მისი სოციო-კულტურული გარემო“. სისტემატურად მონაწილეობს კონფერენციებში, მათ შორის არის საერთაშორისო კონფერენციები და სიმპოზიუმი. მისი მოხსენებები დაბეჭდილია საკონფერენციო კრებულებში.

Master of Art Sciences, PhD Student of Art Studies at Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University. Sopio Papinashvili in 2012 year graduated from Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University Art history bachelor degree, but in 2014 she graduated from Ivane Javakhishvili state University master quality in program of New and Contemporary Art. Now she is a doctorate in Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University with a program New and contemporary Georgian Art. Now she work on the dissertation “Nu” in Georgia sculpture and its socio-cultural surroundings”. She often participates in different scientific conferences, some of them are international conferences and simpoziums. Her articles are published in collected works.

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის მედიის და მას. კომუნიკაციის მიმართულების ხელმძღვანელი, პროფესორი. საბაკალავრო, სამაგისტრო და სადოქტორო პროგრამების ავტორი და ხელმძღვანელი მას. კომუნიკაციის და მედიის კვლევების მიმართულებით. კოტე მარჯანიშვილის სახელობის პრემიის ლაურეატი. საერთაშორისო ჟურნალისტური პრემიის „ოქროს ფრთა“ ლაურეატი. მრავალი სატელევიზიო პროექტის და ვიდეოფილმის ავტორი, პროდუსერი, რეჟისორი და წამყვანი. მრავალი სამეცნიერო სტატიის და პუბლიკაციის ავტორი მას. კომუნიკაციის, მედიის კვლევების და ხელოვნებათმცოდნეობის სფეროში. ავტორი სახელმძღვანელოებისა: „ტელე-რადიო ჟურნალისტიკა“ 2008წ., „სატელევიზიო პროდუსერი“ 2015წ., მონოგრაფიის „XX საუკუნის დასაწყისის ქართული პრესა თეატრალური რეფორმის შესახებ (გიორგი ჯაბადარის თეატრ-სტუდია)“ 2019, კრებულის „კულტურა მედიაში“ (თანაავტორი) 2020. დაამთავრა საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის თეატრმცოდნეობის ფაკულტეტი. 1991 წლიდან ეწევა პედაგოგიურ და სამეცნიერო საქმიანობას: შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი; ევროპის მაუწყებელთა კავშირის ჟურნალისტური აკადემია; ივ. ჯავახიშვილის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი.

Doctor of Arts Studies, Head of Media and Mass Communication, Professor of of Shota Rustaveli Georgian State University of Theatre and Cinema. Author and supervisor of undergraduate, graduate and doctoral programs in the field of communication and media research. Laureate of Kote Marjanishvili Award. Laureate of the International Journalism Award "Golden Wing". Author, producer, director and presenter of many TV projects and video films. Author of numerous scientific articles and publications in the fields of communication, media research and arts studies. Author of textbooks: "TV and Radio Journalism" 2008, "TV Producer" 2015, monograph "Georgian Press of the Early XX Century on Theatre Reform (Theatre - Studio of Giorgi Jabadari)" 2019, collection "Culture in the Media" (co-author) 2020. Graduated from the Shota Rustaveli State Institute Theatre and Film of Georgia, Faculty of Theatre Studies. Since 1991 he has been engaged in pedagogical and scientific activities: Shota Rustaveli State University of Theatre and Cinema; Journalists Academy of the European Broadcasting Union; Ivane Javakhishvili Tbilisi State University.

კინორეჟისორი, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის ასისტენტ-პროფესორი, დოქტორანტი, რამდენიმე ფესტივალის ლაურეატი. აქვს გამოქვეყნებული რამდენიმე სამეცნიერო და თეორიული სტატია კინოს დარგში. არის ავტორი დოკუმენტური ფილმებისა და აქტიურად მუშაობს სატელევიზიო სფეროში. ის არის საქართველოს კინოაკადემიის წევრი, არასამთავრობო ორგანიზაცია "სინერამას" და შემოქმედებითი საპროდიუსერო კომპანია "ჯი-ეფ-ემ სტუდიოს" დამფუძნებელი.

Film director, assistant professor of Shota Rustaveli Theater and Cinema University of Georgia, PhD student, laureate of several film festivals. He has published several scientific and theoretical articles in the field of cinema. He is the author of documentary films and actively works in the field of television. He is a member of the Georgian Film Academy, the founder of the non-governmental organization "Cinerama" and the creative production company "GFM Studio".



გიორგი ჩართოლანი
GEORGE CHARTOLANI



გიორგი ხარებავა
GIORGI KHAREBAVA



ლევან ალიაშვილი
LEVAN ALIASHVILI

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ქორეოლოგიის მიმართულების დოქტორანტი. დაამთავრა თბილისი სერგო ზაქარიაძის სახელობის ტრადიციული და თანამედროვე ხელოვნების კოლეჯის თეატრალური განყოფილების სამსახიობო ფაკულტეტი, ასევე თბილისის ექვთიმე თაყაიშვილის სახელობის კულტურისა და ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტი, ქართული ცეკვის დამდგმელი ქორეოგრაფის სპეციალობით. დამთავრებული აქვს საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის სამაგისტრო პროგრამა ქართული ცეკვისა და სადადგმო ხელოვნების პედაგოგის სპეციალობით. 1999 წლიდან დღემდე მუშაობს ბავშვთა ხალხური ცეკვის ანსამბლ „ასასხეობა“ მთავარ ქორეოგრაფად. სადაც დადგმული აქვს ოცდაათზე მეტი ცეკვა, არის მრავალი ადგილობრივი და საერთაშორისო ფესტივალის ლაურეატი. 2001 წ. დაიწყო მუშაობა კულტურის ინსტიტუტში პედაგოგ-ქორეოგრაფად, 2003 წ-დან, აგრძელებს მოღვაწეობას თბილისის ექვთიმე თაყაიშვილის სახელობის კულტურისა და ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტში, ამავე 2006 წ-დან. დღემდე მუშაობს საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტში. 2011წ-დან დღემდე უკავია ასისტენტ-პროფესორის თანამდებობა დრამის ფაკულტეტის ქორეოგრაფიულ მიმართულებაზე. 2005-2019 წწ. მუშაობდა თეატრისა და კინოს ხალხური ცეკვის ანსამბლ როკვას რეპეტიტორად. 2004 წ. ფოლკლორის სახელმწიფო თეატრში (ხელ. ციური გარუჩავა) ქორეოგრაფიულდ გაფორმებული აქვს სპექტაკლი „ქაჯანა“ (რეჟ. ვაჟა ძიგუა). 2015 წ. ქ. რუსთავის გიგა ლორთქიფანიძის სახელობის პროფესიულ თეატრში გაფორმებული აქვს ორი სპექტაკლი - „ადამიანთა სევდა“, „არშის ციხე“ რეჟ. თამარ ხიზანიშვილი. 2017 წ. გამოქვეყნებული აქვს პუბლიკაცია ორ ნაწილად ამავე უნივერსიტეტის გამოცემაში „სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი“, „ქართული მისნური საცეკვაო რიტუალები“, 2022 წ. მიიღო მონაწილეობა საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის სართაშორისო კონფერენციაში „ქალი და ხელოვნება“, „ქადაგობის რიტუალი ლაშარობის დღესასწაულზე“, 2023 წ. „სამეცნიერო კონფერენციაში“ „კულტურა და გლობალური გამოწვევები“ „ბატონების რიტუალი“ (სამკურნალო მისტერიები საქართველოში). 2024 წ. „ფესტივალ ნანინას სამეცნიერო კონფერენციაში“, „ბატონების რიტუალის ქორეოგრაფიული ასპექტები“.

PhD student in choreology, Shota Rustaveli State Theater and Film University of Georgia
Levan Aliashvili graduated from the Theater Department of Sergo Zakariadze Tbilisi College of Traditional and Modern Art, majoring in acting, also from Ekvtime Takaishvili State University of Culture and Art, majoring in Georgian dance choreography. He also completed the Master's Degree Program in Pedagogy of Georgian Dance and the Art of Choreography at Shota Rustaveli State Theater and Film University of Georgia. Since 1999, Aliashvili has served as Head Choreographer of children's folk dance ensemble Asaskheoba, having staged over 30 numbers in this capacity and garnering numerous awards at both local and international festivals. In 2001, he was contracted as pedagogue/choreographer by the Institute of Culture. In 2003, he continued his professional career in the same capacity at Ekvtime Takaishvili State University of Culture and Art. Since 2006, Aliashvili has been a faculty member of Shota Rustaveli State Theater and Film University of Georgia. Since 2011, he has been serving as Assistant Professor of Choreography in the Department of Drama. In 2005-2019, Aliashvili worked as an instructor for folk dance ensemble Rokva at the Theater and Film University. In 2004, Aliashvili staged the choreography for Kajana, a play directed by Vazha Dziguia at the State Theater of Folklore under Tsiuri Garuchava's leadership. In 2015, he staged the choreography for two shows: Human Sorrow and Arshi Castle directed by Tamaz Khizanishvili at Rustavi Giga Lortkipanidze Professional Drama Theater. In 2017, Aliashvili published Magic Dance Rituals in Georgia, a two-part article in Art Science Studies, a periodical run by Shota Rustaveli State Theater and Film University. In 2022, he participated in Women and Art, an international conference organized by Shota Rustaveli State Theater and Film University, with an essay titled Kadagoba Ritual in Lasharoba Festival, also in 2023 in the scientific conference Culture and Global Challenges, with an essay titled Batonebi Ritual (Healing Mysteries in Georgia), and in 2024, in the scientific conference under Nanina Festival, with an essay titled The Choreographic Aspects of the Batonebi Ritual.

თეატრის კრიტიკოსი, ხელოვნების ისტორიის დოქტორი, თ.ჟურგენოვის სახელობის ყაზახეთის ეროვნული სამხატვრო აკადემიის ასოცირებული პროფესორი. კრიტიკოსთა საერთაშორისო ასოციაციის წევრი. არის ყაზახეთის თეატრალური ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის ერთ-ერთი წამყვანი ექსპერტი. აქვს დრამატული თეატრის სფეროში სამეცნიერო კვლევების გარკვეული ბარგი, აქვს ინტერდისციპლინური ცოდნა და გამოცდილება მთელ რიგ დაკავშირებულ დისციპლინებში: მუსიკა და ხელოვნება, კულტურა და ფოლკლორი. 2006 წელს იგი გახდა ახალგაზრდა ნიჭიერი მეცნიერებისთვის სახელმწიფო სამეცნიერო სტიპენდიის სტიპენდიანტი. 2008 წელს იყო M.O.Auezov-ის სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი ახალგაზრდა ნიჭიერი მეცნიერებისთვის. 2013 წელს იყო ყაზახეთის თეატრის მუშაკთა კავშირის „ენლიკგულის“ დამოუკიდებელი პრემიის ლაურეატი ნომინაციაში „წლის საუკეთესო თეატრალური კრიტიკოსი“ და 2019 წელს ყაზახეთის თეატრების ასოციაციის ეროვნული პრემია „სახნაგერი“. სამეცნიერო პროექტის „ხელოვნების როლი და ადგილი შეზღუდული შესაძლებლობის მქონე პირთა შემოქმედებაში“, „ფესტივალი ყაზახეთის თანამედროვე კულტურულ პროცესში, როგორც საერთაშორისო ურთიერთობების გზა“ სამეცნიერო პროექტის ხელმძღვანელი. ავტორი მონოგრაფიისა „თანამედროვე ყაზახური თეატრი: ისტორიული სპექტაკლები“.



ანარ იერკებაი
ANAR YERKEBAY

Theatre critic, PhD in Art history, Associate Professor of the T. Zhurgenov Kazakh National Arts Academy. Member of the International Association of Critics. Is one of the leading experts in the history and theory of theater art in Kazakhstan. Has a certain baggage of scientific research in the field of drama theater has interdisciplinary knowledge and expertise in a number of related disciplines: music and art, culture and folklore. In 2006 she became a scholarship holder of the State Science Scholarship for Young Talented Scientists. In 2008 was an awardee of the M.O.Auezov State Prize for Young Talented Scholars. In 2013 she was an awardee of “Enlikgul” Independent Prize at the Union of Theatre Workers of Kazakhstan in nomination “The Best Theatre Critic of the Year” and in 2019 the national prize of the Association of Theaters of Kazakhstan “Sakhnager”. Supervisor of the science project “The role and place of art in the work of people with disabilities”, “Festival in the contemporary cultural process in Kazakhstan, as a way of international relations”. The author of the scientific monograph “Modern Kazakh Theater: Historical Performances.”



დაიბეჭდა სტამბაში „კენტავრი“

საქართველოს შოთა რუსთაველის
თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი

0102, თბილისი,
აღმაშენებლის გამზ. 40

ISSN 2667-9914



9 772667 991007

